

Posudek diplomové práce:

**Anežka Kuzmičová (KOM):**

**Literární teorie Umberta Eca a minimalistický narativ**

Diplomantka předložila (především v kapitolách 2 a 3) precizní, vnímavý a poučný naratologický rozbor konkrétního textu. Ten považuji za jádro práce a jeho kvality pro mne plně vyvažují případné výhrady, které by se jinak k práci daly vyslovit, zvláště pak (1) že se diplomantka opírá jen o jedno relativně útlé beletristické dílo a k jeho interpretaci využívá jen jednu, čistě autorsky vymezenou metodologii a (2) že si na některých klíčových místech vypomáhá slogany obdobně prázdnými, jaké právem kritizuje u druhých. Ponecháme-li stranou rozsah poznámkového aparátu a bibliografie, text Kuzmičové se v podstatné své části čistě intelektuálními kvalitami (přesnost argumentace, důvtipnost postřehu, inspirativnost, ucelenost a vhodná rytmizace výkladu) vyrovná – a i to je střídavě řečeno – průměru domácí i zahraniční literárněvědné a literárněkritické produkce. Kuzmičová sice stojí teprve na začátku cesty, avšak staví se k ní čelem a ne bokem či zády a má též dosti jasno v tom, že metoda „jeden krok kupředu a dva zpět“ není ta pravá. Na poli literární interpretace má podobný výkon blízko k heroismu.

Mé níže zformulované připomínky proto nemají charakter školský, nýbrž čistě polemický, a netvoří obsah tohoto posudku, ale jeho dodatek.

**Předloženou diplomovou práci jednoznačně doporučuji k přijetí.**

V Praze dne 9. 8. 2007



Martin Pokorný, PhD.

ÚČLLV (KOM), FF UK, Praha

## **Připomínky k práci „Literární teorie Umberta Eca a minimalistický narativ“:**

Snad není jen pod vlivem mé dosavadní neznalosti Toussaintova románu, že se mi konkrétní textové rozbory jeví jako nejpřesvědčivější a nejcennější. Mé hlavní dvě připomínky se týkají jednak způsobu, jakým úvodní kapitoly na toto výkladové centrum zdánlivě připravují, a za druhé závěrů, které autorka z analýzy vyvozuje.

Bod první: kritika způsobu, jakým je termín „minimalismus“ uplatňován především na poli literární kritiky, je jistě oprávněná, její zveřejnění např. ve francouzském kontextu by mohlo mít očištný efekt; český čtenář, který se o daných formulacích dozvídá až od autorky, naopak někdy váhá, proč po úvodních a dobře cílených ranách z milosti zasazovat ještě další kopance.

Pochybnosti ne čistě formální mám ale ke způsobu, jak se autorka odvolává na problém minimálního narativu u Geralda Prince. Za prvé, sešitkový *Dictionary of Narratology* tu asi není vhodným pramenem, jedná se o syntézu hlavních naratologických definic a nálezů pro potřeby výuky, nikoli o Princův výklad vlastního systému, formulace typu „Prince se pokouší definovat...“ či „[to a to] nazývá Prince diskurzem“ jsou nelegitimní. Za druhé, snaha definovat minimální narativ (jak se o to – jinde – snaží i sám Prince) nemá co dělat s literární kritikou, teorií stylů apod., jde o příspěvek k lingvistice nadvětných celků. (Prince tu vlastní stanovisko poprvé zveřejnil v roce 1973 v *A Grammar of Stories*.) Jako zcela postačující první vodítko se mi naopak jeví Barthova triáda, kterou autorka zmiňuje v pozn. 6 na str. 9 a kterou – pro mne nesrozumitelně – odepisuje bez argumentace; mně se naopak pro první popis právě těch konkrétních textových úryvků, o než autorka opírá svůj výklad, jeví jako dosti výhodné – zatímco hantýrování s Princem, obávám se, představuje slepou kolej.

Bod druhý: teze o tom, že *Fotoaparát* přesouvá věci do pozice aktantů, se mi při prvním čtení jevila jako objevná, podnětná a vůči předchozímu výkladu celkem logická, při druhém čtení se však drobná váhání začala měnit v zásadní pochybnosti a v přesvědčení, že teze je nepodložená a neudržitelná. Myslím, že autorka spěje ke správnému závěru, ale nakonec od něj takřikajíc odbočí a správný postřeh formuluje způsobem, který už obhájit nelze. Konkrétněji: autorka má podle mne plnou pravdu, když píše, že „Fabule Fotoaparátu spočívá v interakci vypravěče s věcmi obecně“ (str. 62), a s ohledem na kontext výkladu lze přijmout i tezi, že „*Fotoaparát* je příběhem interakce člověka a věci, skutečnou narativní izotopii *Fotoaparátu* tedy najdeme až na ose mezi těmito dvěma typy aktantů“ (str. 68; v takto vyvážené formulaci lze, myslím, podržet i termín „aktant“ ve vztahu k věcem). S tím se ale neshoduje silnější teze, že „na základě výše uvedených příkladů a poznatků o doxických světech [lze] metaforicky a bezpečně říci, že vystupují-li zde vůbec nějakí jedinci v aktančních úlohách, pak jsou to věci“ (str. 68), že „vztah mezi

lidským jedincem a věcí už [po vzniku *Fotoaparátu*] není z hlediska literární sémiotiky a naratologie hierarchické povahy – svou schopností produkovat literární význam jsou si od nynějška rovni“, anebo že věci „probouzejí v postavách emoce, řídí jejich činy, a disponují tedy svou vlastní intencionalitou“ (obojí str. 75), tedy přesun věcí do role výlučného anebo výsadního aktanta. Nepopírám, že by takový narativ mohl existovat anebo že možná již existuje, pouze tvrdím, že autorka nic podobného neukázala o Toussaintově *Fotoaparátu*.

Intencionalitou se míní (a) praktická schopnost sledovat záměr, anebo (b) teoretická schopnost mít vědomí něčeho, být nositelem takové *cogitatio*, jež je *cogitatio alicuius*, vztaženost k předmětu v nejobecnějším smyslu, onen fakt, který vystihuje Toussaintovo (a autorkou správně glosované) „*Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose?*“. Možných pozic tu je samozřejmě celá řada, autorka však v žádném ohledu a ani vzdáleně neprokázala, že by věci u Toussainta vykazovaly jednu či druhou vlastnost nebo nějaký jejich blízký analogon.

Autorka postupuje opačně: zdůrazňuje věcnou vazbu lidské intencionality v textu *Fotoaparátu* a následným *sleight of hand* se snaží čtenáři (i sobě!) sugerovat, že věcnost s intencionalitou u Toussainta splývá. Místem, kde to je zvláště znatelné, je například pasus o doxických světech. Z ukázek dodaných autorkou se skutečně jeví, že v de-psychologizovaném Toussaintově narativu jsou doxické světy relativně střídme co do počtu i obsahu, snad by šlo i obhájit názor, že v nich věci hrají roli privilegovanou, význačnou, zcela jistě však nelze tvrdit, že „v onom nepatrném množství doxických světů, které v textu přece jen identifikovat lze, pak ústřední úlohu hrají výhradně věci“ (str. 67, zdůraznil M. P.) – přinejmenším pokud nechceme přídomek „ústřední“ změnit v čarodějnou formulku. Jediný, zcela zřetelný protipříklad (z téže strany předložené práce!): „Zmátla ji samozřejmě moje metoda, podle mého nepochopila, že celá moje hra na sblížení, zdánlivě dost podivná, měla v jistém smyslu za cíl unavit realitu, s níž jsem se potýkal“ – oba doxické světy evokované touto větou mají výhradně lidskou extenzi. (Na téže straně dále srov.: „Když jsem ho bral z lavičky, myslel jsem prostě, že ho donesu pokladnímu“, „bál jsem se, aby mě nikdo nepřekvapil, pochopil jsem, že už nemohu couvnout“, „díval se za námi, jak se v dešti vzdalujeme“.)

Snad nebude vnímáno jako projev pouhého doktrinálního „fandovství“, když zde vyslovím hypotézu, že způsob, jakým Kuzmičová dobude svůj dosti cenný nálezný a poté jej znehodnotí přepjatými a s podstatou problému se míjejícími formulacemi, má jistou souvislost s tím, kde leží meze metodiky fikčních světů a co literární interpretaci a vědě může nabídnout fenomenologie. Celá úvaha o izotopii je u Kuzmičové analýzou jistých struktur retencí a protencí a výsledné zdůraznění role věci představuje upozornění na jistý typ intencionálního korelátu a na roli, kterou v intencionálních pohybech a kumulacích hraje. Myšlenkový motiv *intencionální korelace* a *produktivního intencionálního pohybu* tedy Kuzmičová zná, de facto s ním pracuje, ale není s to jej

dostatečně zreflektovat; místo toho se uchyluje k instrumentáriu fikčních světů a svůj správný základní nálezn reformuluje do teze, že *jedna extenzionální rubrika*, totiž věci, nahrazuje v roli aktantů *jinou extenzionální rubriku*, totiž lidské bytosti. Jak již bylo zmíněno, tato teze by *mohla* být pravdivá, neplatí však o *Fotoaparátu* a nenavazuje na nic z toho, co autorka o *Fotoaparátu* konkrétní textovou analýzou předvedla.

Autorka si tím, myslím, navíc uzavírá možnost dalšího a velice žádoucího rozvinutí své práce. Jeví se mi, že její rozbor rýsuje vhodnou cestu k předvedení, v jakém ohledu *Fotoaparát* přece jen je kontrastní variantou jiných vlivných děl moderní francouzské literatury, jako je Camusův *Cizinec* nebo Beckettova „anti-románová trilogie“. Autorčina metafora o aktantech coby kulečnickových koulích („Vypravěč dlí v blahodárném klidu, dokud jej nepostrčí ztracená ponožka a on se nedá do pohybu. Za okamžik pak narazí na další věc, ať už je to fotoaparát nebo sada žilettek, a on jejím vlivem mírně pozmění směr.“ str. 76), pro *Fotoaparát* nepoužitelná (vědomá intencionalita protagonisty není dostatečně utlumena), se naopak hodí na *Cizince*, přinejmenším jako první vodičko. U Becketta se zase nabízí srovnání, jakým způsobem „trilogie“ též sugeruje a následně ruší textové izotopie (zde by, myslím, byla vůči Toussaintovi silná analogie) a jakým způsobem naopak tlumí roli věcí (zde by byl kontrast). Podobné rozšíření záběru by bylo mimořádně cenné naratologicky i literárněhistoricky.

Glosy ke konkrétním pasážím:

str. 9: Vše, co ve vyprávění není příběhem sestávajícím z takových událostí, nazývá Prince diskursem (discourse; the „how“ of a narrative as opposed to its „what“) – závorka říká něco jiného než hlavní věta, pozn. 5 tamtéž navíc sugeruje analogii s kontrastem narrate/describe; popis jistě není „the ‚how‘ of a narrative“. Nezdá se mi též tvrzení (v poznámce), že „Sloveso |tell| přitom může podle kontextu znamenat |narrate| i |describe|.“ – jistě, „tell me how it looks“ de facto povede k popisu, nicméně v poslední instanci to znamená jen tolik, že „narrate“ (jak upozorňuje Prince) v sobě zahrnuje i „describe“

str. 9-10, celý odstavec začínající „Dnešní evropská literární věda“ – nemate se tu minimalistický a experimentální narativ? V Joyceově *Odyseovi* jistě najdeme kupu ukázek obou typů, přesto by jej snad nikdo neprohlásil za „minimalistický“.

str. 12: V obecném po(d)vědomí čtenářstva, ale i kritiky a literární vědy, tedy stále převládá neurčitá a zároveň specifická představa, jak to má správně vypadat, když se vypráví příběh, tj. jak se v závislosti na povaze události hierarchicky stupňuje adekvátní množství diskursu. – čtu správně, když zde a jinde cítím jistý despekt k podobné „obecné představě“? (Viz obrat „stále převládá“.) Nutno ale rozlišit dvojí: (a) představu, že literatura má být *common-sensical* (tu samozřejmě – i když to je houby argument – Kuzmičová i já rádi odmítneme), (b) fakt, že podobné „neurčité a zároveň specifické

představy" diktované zdravým rozumem hrají důležitou roli ve výstavbě literárního díla, ba lze se ptát, zda nejsou přímo *the stuff that texts are made of*.

str. 14: Přirozený jazyk je a priori sémiotické povahy, a nemůže tudíž, na rozdíl od hmotného objektu, neoznačovat. – Ecem, a tedy Peircem poučený autor by tu měl formulovat opatrněji a přesněji

str. 15: Toussaintův Fotoaparát [nám] neumožňuje učinit okamžitý závěr o tom, která z hrubě pojatých složek „předmět“ a „výraz“ či „příběh“ a „diskurs“ v něm byla důsledněji minimalizována, jakého charakteru je (ne)poměr mezi nimi. O nějakém nápadném narušení pomyslné rovnováhy se hovořit nedá: ryze „popisných“ pasáží v textu nalezneme stejně málo jako sekvencí spíše „dějových“. Všeobecné estetické cítění, stejně jako Princeova naratologie, se tak dostávají do úzkých, neboť jsme tu nuceni přiznat, že Fotoaparát je narativem o rovnocenně a maximálně redukovaném „co“ a „jak“, jimž jsme byli zvyklí přisuzovat vztah nepřímé úměry. – jsem zmaten (viz první glosa); skutečně autorka spojuje kontrast předmět/výraz s kontrastem popisné pasáže/dějové pasáže? „co“ a „jak“ mohou být redukovány „rovnocenně“ snad leda v kvantitativním smyslu, o kterém také autorka pojednává výše, v tomto ohledu ale nejde o „maximální“ redukci ani v jednom případě. A jakmile se od omezení na kvantitu odpoutáme, je otázkou, zda lze míru (či nemíru, řečeno s Klausem) redukce vůbec porovnávat. Autorka upozorňuje na výrazné stylistické rysy *Fotoaparátu*, využívání mnohoznačnosti, narativní rytmus atd., to vše vytváří poměrně robustní „jak“. – Hlavní problém tu je samozřejmě *relevance*, té se autorka neustále dotýká, ale nikdy ji – podle mého – neodliší a nezreflektuje coby svébytný fenomén dostatečně jasně (coby komplexnější jev, jehož je izotopie jednou stránkou).

str. 21: citát z U.E. – la possibilità di veicolare una informazione che non sia „significato“ abituale attraverso un impiego delle strutture convenzionali di un linguaggio – o možnosti generovat informaci, která nenese z hlediska jazykových konvencí běžný „význam“ – upozorňuji na nepřesnost vydaného českého překladu: správně (a pro jistotu trochu obsírněji) „o možnosti nést informaci, která nepředstavuje ‚význam‘ v obvyklém smyslu, tj. zprostředkovaný uplatněním konvenčně vytyčených struktur nějakého jazyka“

str. 23: Od poněkud teleologicky vyznívajících pojetí idiolektu – vlastně asi chápu, ale přídomek „teleologický“ tu trochu padá z nebe

str. 25: Koncept modelového čtenáře však Eco od samého počátku nápadně antropomorfuje. – nedostatečně zdůvodněno

str. 26-27: Tento zdánlivě nevinný anekdotický příklad ještě jednou (a pro naše potřeby i jednou provždy) usvědčuje Ecovo pojetí modelového čtenáře z nerefektovaného kontextualismu. Eco si při ustavování hranice mezi uzavřeným a otevřeným dílem průběžně vypomáhá rozdílem mezi texty využívajícími určitou sadu kanonizovaných postupů a texty, které jsou formálně inovativní, tj. žánrově (dosud) neuchopitelné. ...„první“ detektivní romány se dobovému publiku možná nejevily o nic méně anomicky a

otevřeně, než se například Kafkovým současníkům jevil Proces... Otevřenost a uzavřenost lze chápat jen jako kontextově proměnné vlastnosti textu, aktualizované v konfrontaci s empirickým čtenářem. Nemůžeme je pomocí objektivistického konceptu modelového čtenáře lokalizovat do struktury textu, instrumentálně pojatého jako stabilní soubor „signálů“. Budeme-li však v maximální možné míře reflektovat jejich historicitu, nic nám nebrání vytěžit ze zjištění jejich momentálního poměru hodnotné poznatky o soudobém stavu umění a jeho recepcí, o tom, co nám text říká právě „tady a teď“. – Chápu-li ecovskou „otevřenost“ – výraz, bez něhož bych se obešel – správně jako mnohaúrovňovou, polymorfní a auto-dynamizující významovou interakci, pak snad nejde o totéž jako *shock value*, dojem „anomie“ etc. Zdráhám se uvěřit, že srovnání prvních detektivek s Procesem míní autorka zcela upřímně, a pokud ano, jednalo by se vcelku o banalitu. Historicizovat modelového čtenáře možná není zcela snadné, ale (1) co je? a (2) stojí za to se o to aspoň pokusit, než přepadneme do statistické žumpy čtenáře empirického. (*Božská komedie* svého modelového čtenáře historizuje s nesmírně vysokou mírou reflexe – samozřejmě nikoli skrze „stabilní soubor „signálů“.) S čímž souvisí

str. 28: Těmito příznačně figurativními obraty ... Eco v Lector in fabula podtrhuje úlohu (tentokrát empirického) čtenáře při utváření literárního významu. – přechod k „empirickému“ čtenáři podle všeho není Ecův, jedná se o re-interpretaci autorky – a nenacházím k ní důvod. Je sama role času, postupujících interakcí atd. považována za příznak, že od modelového čtenáře přecházíme k empirickému? Ale to je hrubý omyl, *sekvenčnost* a *dynamičnost* je samozřejmě pro modelového čtenáře jedním z definičních rysů (sklony k náhlému pochopení, domnělé vševědoucnosti, interpretační strnulosti u zdání definitivního výsledku apod. najdeme naopak u mnoha čtenářů empirických).

str. 30: 30 Pro lexém v sémiotické situaci používá Eco lingvistický pojem semém (semema). – autorka má zjevně hbitější lingvistické instinkty než já, tak se nechci blamovat, ale tohle se mi nezdá; Greimasovu distinkci mezi sémem a sémémem, jak ji osobně znám především z Riffaterra, jsem vždy chápal jako analogii k tradičnímu *nota* a *notio*, tj. prostý konceptuální rys a sjednocený pojem, který může a nemusí mít v konkrétním jazyce svůj lexém. Jestli si dobře pamatuji, Greimasův přímý žák Rastier přímo říká, že sémémy konstitutivní pro významovou výstavbu konkrétního uměleckého díla paradigmaticky *nejdou* pojmenovány, tj. nemají v idiolektu díla lexématický korelát.

str. 38: Zde ve své hypereklektické snaze systematizovat jednak vulgárně zjednodušuje, jednak částečně podkopává výchozí premisu, že „sotto forma di manifestazione lineare, un testo non ha livelli“ („text ve své lineární manifestaci nemá žádné vrstvy“; Eco 1979b: 67) etc. etc. -- uvítal bych argument

str. 58: V případě literárních možných světů se podle Eca jedná o zcela konkrétní, individuální, a na rozdíl od možných světů logické sémantiky tudíž „zabydlené“ (ammobiliati) a plné (pieni) možné světy: „[U]n mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà.“ („[S]vět je souborem jedinců vybavených vlastnostmi.“; Eco 1979b:

128) – nechápu souvislost mezi první částí věty, druhou částí věty a citátem; citát, jak je uveden, podává jednoduchou a právě logickou definici světa (alternativou by byla třeba první věta Wittg. *Traktátu*); plus, světy logické sémantiky taky mohou být „plné“, totiž v konkrétních příkladech, jen se jejich plnost pro potřeby obecné analýzy vypouští – stejně jako obecná literární věda, obecná sémiotika bude hovořit o „světech“ bez podrobností, i když je bude dokládat světy plnými

str. 58: Jinými slovy [Eco] hledá další prostředek pro uzavření interpretační semiózy z nitra samotného textu, tentokrát ve formátu logických výroků p nebo ~ p (kdy p připisuje určitému jedinci určitou vlastnost či akci): „It is useful to use the notion of possible world when one refers to a state of affairs, but only if one needs to compare at least two alternative states of affairs.“ (Eco 1990: 69) Čtenář *Fotoaparátu* však není před tento druh rozhodnutí nikdy postaven, neboť v celém textu nenajdeme jediný výskyt inkriminovaného typu narativních izotopií. – Ne docela chápu, pro potřeby dané úvahy stačí i *lokální* izotopie, ty snad *Fotoaparát* přece jen vykazuje, kontrast není takto silný

str. 59: Pak je svět Fotoaparátu parazitní zcela, neboť vzhledem k našemu tady a teď o něm nikde není „řečeno jinak“. – to je trochu banalita, platí i o Čapkových *Povídkách z jedné a z druhé kapsy*, neřkuli o *Dášeňce*.

str. 61: ...nemůžeme-li na základě nějakého nám pochopitelného textového předmětu (a tím pádem ani žánru) potlačovat (narcotizzare; viz 2.6) vlastnosti a vybírat, co je pro příběh „relevantní“, lze o tomtéž textu, který jsme výše hanebně odbyli jakožto vyprávění „o ničem“, stejně dobře říci, že je bezprecedentně sémioticky přesycen, že je potenciálně „o všem“ (rozuměj o všem, co je řečeno). – tohle je důležité a víceznačné, obešel bych se bez sloganů „o všem“ a „o ničem“ a naopak by mě zajímalo rozvedení závěrečné závorky. Problémem tak docela není sémiotické přesycení (à la Dante), eliminací „virtuálních kapitol“, jak je autorka přesvědčivě předvedla, se odbourává jeden jeho důležitý zdroj, spíše jde o fenomén *relevantní nivelizace*, kdy mizí sémantická hloubka („výlety“, „konotace“ atd.) a povrch je naopak osvětlen v celém svém rozsahu

str. 61: Za nezbytnou s-vlastnost vypravěče nemůžeme označit jeho vztah k Pascale či jiné postavě, nemůžeme o něm z důvodů výše naznačených říci, že je právě tím mužem, který má strach z fotografií nebo který se zásadně nehýbe. – snad, to ale nestačí k tvrzení, že protagonista nemá žádné s-vlastnosti. Co „muž“, „Francouz“, „svéprávný“, „potentní“?

str. 61: Možný svět Fotoaparátu je tudíž nesrovnatelně plnější a zabydlenější než možné světy jiných narativů. – argumentační skok

str. 62: Jako kdyby intencionalita v narativním textu byla nějakým zákonem vyhrazena pouze člověku. – tohle snad netvrdil nikdy nikdo. Otázka zní jinak: Je možno věci přesunout do role aktantů, aniž by se tím antropomorfizovaly? Obtížnější problém, ke kterému práce nepřináší vůbec nic – i když by bylo jistě cenné, kdyby se mu autorka rozhodla souvisleji věnovat.

str. 68: Nelze tu pochopitelně, jako je tomu u moderních narativů často, hovořit o jasné úloze škůdce a pomocníka, odesilatele a příjemce atp. – moderna s tím nemá co dělat, jde o kontrast pohádek a jakéhokoli komplexnějšího textu počínaje Íliadou, ne-li Gilgamešem

str. 70: jeu d´approche -- a co „je t´approche“?

str. 71: Otevřenost paradigmatickou pak vylučuje Toussaintova „převrácená“ narativní hierarchie: těžko (prozatím) na základě naší kulturní encyklopedie stanovit, jak nedoslovně interpretovat izolovanou plynovou bombu nebo podprsenku, aniž bychom při tom text svévolně použili za svým vlastním účelem. – pseudoprobém; když Sontagová kritizuje „*interpretation*“ tohoto typu (tank = falus, Godot = God), myslí to samozřejmě (a výslovně to říká) jen jako jednu z možností; když Eco mluví o otevřenosti, nemyslí – aspoň doufám! – tohle. Tématem interpretace se může stát i *pohyb textu!!!* To je taky ta interpretace, kterou autorka sama na mnoha místech předkládá, kterou se snaží ukončit svou úvahou o roli věcí v dnešním světě (i když bych s jejími závěry polemizoval).

str. 72: Toussaintův Fotoaparát vypráví ucelený příběh, jenž s důsledností dosud nemyslitelnou – a ještě k tomu zcela nenápadně – odkazuje sám k sobě. – takovéto prázdné žvatlání autorka opravdu nemá zapotřebí!

str. 78-79: úvaha o věcech v románu: [u Balzaca, Flauberta, Prousta] Nebyly než pouhými rekvizitami ve světě řízeném a spolehlivě kontrolovaném člověkem. ... Ještě modernistický románový svět byl antropocentrický i antropomorfní. ... Robbe-Grillet: Věci začaly být nahlíženy ve své podstatě, jako věci o sobě, avšak vzhledem k příběhu hrály opět jen roli zástupnou. Staly se nositeli napětí, jež bylo stále ještě ryze lidské. Autor je i nadále podroboval neúprosně detailnímu popisu. ... S Toussaintovou generací se člověk vrátil do středu dění, román se opět stal vyprávěním jednotlivce o vlastní zkušenosti se světem. Svět, s nímž se tento jedinec potýká, však už není převážně světem lidí: věci v něm mají nepoměrnou početní převahu. Zbavily se své zástupné funkce, už není třeba je popisovat a jejich výskyt ve vyprávění opatřovat dostatečně pádným důvodem. Jsou tu, se svým vlastním příběhem, a jsou tím, čím jsou. – Mnoho tvrzení v textu, mnoho otázek na mé straně. Je dřevěná noha v *Paní Bovaryové* „řízena a spolehlivě kontrolována člověkem“? Kde jsou u Robbe-Grilleta jaké „podstaty“ a „věci o sobě“? Je nutno do úvahy plést „početní převahu“ – tedy pokud neusilujeme o ten závěr, na který už má autorka nastřeleno? (V *Íliadě a Odysseii* je taky hodně věcí – i v poměru k těm zástupům postav.) – Hlavní otázka spíše: *co se na čem odečítá* (ve smyslu *to read off*), jak a s jakou relevancí. U Balzaca se na věcech odečítají sociální vztahy, OK (asi). Věci jsou antropocentrické, *ale ne antropomorfní*. U Robbe-Grilleta se na věcech odečítají děje a časové vztahy (snad takto?); první povrchní formulace: jsou antropomorfní, *ale ne antropocentrické*. Ale tohle samozřejmě nutno dále upřesnit. Jak jsou popisovány postavy, jak jsou popisovány věci, jak se jedno přenáší na druhé, formy osmózy, kontrastu, překluzu atd. Vedle antropomorfizace věcí promyslet také *reifikaci osob*.



Skutečně se věci u Toussainta „zbavily své zástupné funkce“? – anebo se postavy zbavily nějakého dosavadního rysu personality?

str. 79: ...řadový představitel západní civilizace žije ve světě, jenž je věcmi doslova okupován, v němž se věcem každodenní potřeby věnují samostatná periodika a mediální pořady, ba dokonce se z nich v nejrůznějších kontextech stávají výstavní předměty – opět, důraz na kvantitu simplistní, formulace – *právě* kvůli té zmínce o médiích – čpí žurnalismem. (A opravdu má *Receptář* větší sledovanost než *VyVolení*?) Toto by bylo nutno promyslet na vodítku například heideggerovské *Vorhandenheit* a *Zuhandenheit*, ale není nutno brodit se Heideggerem, lze zvolit literární a jiná východiska a já bych tomu i dával přednost. V běžném moderním bytě je dnes dost možná méně předmětů než v tradiční vesnické chalupě, v běžné kanceláři méně věcí než v řemeslnické dílně. Jde o to, *co* je věc, jaký vztah k nim zaujímáme; pokud nás věci „zavalují svým množstvím“, může to mít radikálně jiný důvod než to, že jich „je více“. (Věcí sice nepochybně přibylo, ale lidí taky.) „Věci každodenní potřeby“ jsou opěvány už v homérských eposech – ale možná to právě tak docela nejsou „věci každodenní (s)potřeby“.

str. 81: výklad pasáže z *The Mezzanine* je strašlivě naivní, autorka se tu snaží završit svůj výklad o věcech v moderní době, místo toho naopak odhaluje hlavní slabinu celé závěrečné úvahy. Protagonista se po hodinkách ostatních pasažérů nerozhlíží proto, aby interagoval s věcmi: výchozím popudem je opožděný příjezd do práce a celý popis je samozřejmě nesen *nepřímou charakterizací* jedinců a skupin takříkajíc v balzakovském stylu.

Poslední drobnost: k otázce role věcí v románu doporučuju neopomenout Nabokovovo *Look at the Harlequins*.