

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce
v oboru Komparatistika

Michal Špína

Příběh a jeho „co“ a „o čem“
Story and its „what“ and „about what“

Praha 2011

Vedoucí práce: Prof. Petr A. Bílek

Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu Prof. Petru A. Bílkovi
za velkorysost při zadávání a podporu při psaní práce.

Prohlášení

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

Abstrakt

Diplomová práce pojednává o otázce interpretace fikčních narativních literárních děl s ohledem na to, k čemu jejich text odkazuje a co se zpravidla označuje jako reference. U tří autorů odlišného zaměření (Frege, Ortega y Gasset, Šklovskij) sleduje odsouvání reference jako věc v umění nedůležitou či nemožnou. Ve strukturalismu, rozvíjejícím se zejména ve Francii po roce 1960, jsou tyto otázky potlačeny ve prospěch zkoumání „literárnosti“ literárního díla a jeho vnitřních vztahů, které umožnily vznik naratologie. Paul Ricoeur se následně snaží o fúzi strukturalismu s hermeneutikou; v pojetí literárního díla jako diskursu rozlišuje „co“ a „o čem“ díla, a to v návaznosti na Fregeho rozlišení *smyslu* a *reference* (významu); reference v díle ovšem není deskriptivní. V *Čase a vyprávění* pak již namísto o referenci hovoří o refiguraci a zdůrazňuje časové aspekty literárního díla a jeho recepcí. Práci uzavírá krátká interpretace románu Chica Buarqua *Budapešť* (2003).

Klíčová slova

text, narativ, smysl, význam, reference, strukturalismus, Paul Ricoeur, hermeneutika, interpretace

Abstract

The thesis deals with the question of interpretation of narrative works of fiction in regard to what the text refers to (what is usually termed *reference*). On the work of three differently focused authors (Frege, Ortega y Gasset, Shklovsky) it studies reference pushed aside as a thing unimportant or even impossible in art. Structuralism, developing mainly in France after 1960, supplants these questions with exploring the *literalness* of literary works and their inner relations, allowing narratology to arise. Subsequently, Paul Ricoeur aims for the synthesis of structuralism and hermeneutics. Approaching literary work as discourse, he distinguishes the "what" and "what about" of works, following Frege's distinction between *sense* and *reference* (meaning), while reference of a work is not descriptive. In *Time and Narrative* he uses the term *refiguration* instead of *reference* and emphasizes the temporal aspect of literary work and its reception. The thesis is closed with a brief interpretation of *Budapest*, a novel by Chico Buarque (2003).

Key words

text, narrative, sense, meaning, reference, structuralism, Paul Ricoeur, hermeneutics, interpretation

Příběh a jeho „co“ o „o čem“

Obsah

	Úvod	6
1.	Smysl a reference	10
2.	Autonomie a odlidštění	15
3.	Diference a reference	21
4.	Vyprávění a zkušenost	31
5.	Vysvětlení a rozumění	36
6.	„Co“ a „o čem“	43
7.	Mimésis a refigurace	50
8.	Ohlédnutí	59
	Místo závěru: Budapešť	64
	Literatura	70

Příběh a jeho „co“ a „o čem“

Úvod

Otázka, „o čem“ bylo literární dílo, které jsme právě dočetli, je čímsi naprosto běžným. Pokud ovšem vezmeme tuto otázku vážně a uchopíme ji teoreticky, věc se nám podstatně zkomplikuje. O čem je například *Zločin a trest*? O Raskolnikovovi, který nikdy neexistoval? O Petrohradě? O konkrétním zločinu, nebo o zločinu jako obecné kategorii? O lidské duši? O Dostojevském? O společenských proměnách v pozdním carství? Na základě čeho můžeme rozhodnout? Nezdá se, že tato otázka nakonec postrádá oprávnění?

Zatímco první otázky necháme stranou, poslední dvě nás budou touto prací provázet. Předmětem našeho zájmu je zde interpretace literárních textů s těžištěm ve fikční narativní próze; chceme se tedy dotknout onoho zvláštního jevu, kdy text smysluplně hovoří o něčem, co vlastně nebylo a není – což s sebou nese zpochybnění jeho reference, tedy toho, „o čem“ text je a k čemu „odkazuje“.

Interpretace a reference – tato dvě slova znějí v češtině dosud poněkud cize, a ani v literární vědě nemají své místo jisté. Otevřených výpadů proti interpretaci nebylo příliš a nezdá se, že by mohla být z myšlení o literatuře vypuzena. Zato pojem reference, problematický od samého počátku, se dočkal častějšího a důkladnějšího odmítání. Pochází z pojmové líhně analytické filosofie, která ho ovšem nezavedla proto, aby se zabývala literárními díly. Literární či vůbec umělecká díla měla být už u Gottloba Fregeho z reference (odkazování ke skutečnosti) vyloučena.

Přesto se v nejednom směru a nejedné oblasti literární vědy tento pojem ujal. Avšak obtíže, které byly do literární vědy vneseny úvahami o „referenci“ fikčních textů, vedly ke zcela diskrepantním závěrům; na jedné straně se objevovaly snahy o aplikaci analytických teorií denotace, zatímco někteří teoretikové začali referenci a s ní veškerý mimotextový poukaz odbourávat; a vedle toho se objevil pokus o řešení pomocí teorie fikčních světů. Myšlenková linie, která se chce obejít bez reference, je členitá, nicméně její proměny můžeme sledovat od ruského formalismu přes francouzský strukturalismus po dekonstrukci. Důvody, jimiž byli příslušní

myslitelé ke svým závěrům vedeni, mají své opodstatnění a některé z nich budeme moci později stručně nastínit. Pokud chceme číst literární díla a interpretovat je ve vztahu ke světu či zkušenosti, představují pro nás úvahy těchto autorů cenný korektiv, bez něhož bychom mohli snáze upadnout do zjednodušujících a hrubých tezí o tom, jak literatura, dejme tomu, „odráží objektivní realitu“.

Pokud se však domníváme, že literární díla mohou „realitu“ dokonce i měnit nebo vytvářet, budeme muset zpochybnit toto odštěpení textu od toho, co stojí mimo něj (přestože ani rozlišování „uvnitř“ a „vně“ textu není bez nesnází). Zde se také rýsuje odpověď na otázku, proč se vlastně teorií interpretace s ohledem na „referenci“ textu zabývá. Zdá se totiž, že naprosté obrácení textu dovnitř sebe sama, které bylo za pomoci jemné argumentace prosazováno, případně vyhlášení „moratoria na otázky reference“, není možné prosadit bez velkých ztrát. To, že takové pojetí zřejmě odporuje tomu, co Antoine Compagnon označuje za „běžné myšlení“, které si otázky literární vědy neproblematizuje a prostě v knihách čte to, „co říkají jejich autoři o světě, o životě“, nemusí být hlavním důvodem, proč se pokusit „mimotextový poukaz“ držet. Tato věta „běžného myšlení“ o literatuře však směřuje k jádru naší práce: je běžné, že říkáme „něco“ „o něčem“ – jazyková výpověď o skutečnosti, kterou můžeme předběžně považovat za mimojazykovou. U fikčních děl ovšem nastává problém s tímto „o čem“, jehož status je nejasný a matoucí, a proto se někteří autoři omezují na jejich „co“, tedy na samotnou promluvu; o některých argumentech, které vedou k pojmům jako „referenční iluze“¹ či pseudo-reference,² se zmíníme níže.

Abychom se však vrátili k naší otázce: pokud bychom přistoupili na úplné odbourání reference, museli bychom také uznat, že dílo nemůže o ničem poučovat, před něčím varovat, nic podporovat nebo naopak kritizovat či podvracet. Bude nám namítnuto, že toto přece není hlavní funkcí uměleckých děl nebo že nejde o to, co činí literární díla literárními díly. Takovou námitku můžeme uznat, avšak problém trvá – pokud se nechceme omezit na uvažování „bud’ – anebo“.³ Aby věc měla nějakou funkci, není nutné, aby vznikala právě pro ni, a neznamená to, že nemá jiné funkce: někdy přednější, jindy podružné. To, čemu se říká fikce, je bezpochyby bohatým zdrojem

¹ R. Barthes, „Efekt reálného“, s. 81.

² G. Genette, *Fikce a vyprávění*, s. 28.

³ Srov. A. Compagnon, *Démon teorie*, s. 132: „Znovu uvést skutečnost do literatury znamená vymanit se z binární, násilné, neblahé a rozdělující logiky [...] a vrátit se ke stavu ‚více či méně‘, ke stavu rovnováhy, přibližnosti. Skutečnost, že literatura vypovídá o literatuře, jí přece nebrání, aby nevypovídala také o světě.“

potěšení (rozkoše z textu, jak říká Roland Barthes); tím se však možnosti nevyčerpávají. Fikční díla totiž mohou své čtenáře nejen těšit, ale také nějakým způsobem proměňovat, otevírat jistá pole zkušenosti, orientovat ve světě. Nejspíše by toho nebyla schopna, kdyby odkazovala pouze sama na sebe či na sebe navzájem. Zní to pochopitelně velmi vágně a teprve další kapitoly osvědčí, zda budeme s to dát těmto možnostem fikčních příběhů jasnější obrysy. Pokud však nechceme fenomén literárního díla necitlivě redukovat, je vposled velmi těžké překročit dávné Horatiovo *dulce et utile*.⁴

Zároveň však můžeme tušit, že dílo neproměňuje a neotevírá zkušenost tím, že by referovalo o aktuálním světě takovým způsobem, jaký se přisuzuje příkladným větám typu „Walter Scott je autor *Waverley*“ (Russellův příklad). Věnovat se takto referenci jednotlivých propozic v díle znamená nepřístupovat k němu jako k dílu, tedy určitému celku – jakkoli může být vymezení tohoto celku problematické. Přesto budeme ono narativní „o čem“ muset hledat výše než na úrovni jednotlivých vět. A stejně tak lze předpokládat, že vypovídání o světě bude mít v různých fikčních textech různou povahu, kterou můžeme jen přibližně shrnout do typů vzhledem k různým atributům či k žánru textu (například román totiž může své „o čem“ zpochybňovat více než lyrika). A přistupujeme-li, slovy Jonathana Cullera, v interpretaci literárních děl na „hru ,o čem to je“, neradi bychom přišli pouze s předem připravenými odpověďmi, jak je tentýž autor paroduje: dílo je o „oidipovském konfliktu“ (psychoanalýza), o „zastírání imperialismu“ (postkolonialismus), o „sebedestruktivní povaze textu“ (dekonstrukce) atd.;⁵ aniž bychom ovšem tvrdili, že „o ničem“ z toho literární dílo být může.

V naší práci tedy budeme nejprve krátce sledovat, jak je se vznikem uvažování o referenci či denotaci v teorii jazyka zároveň otráveno s touto funkcí ve sféře umění; jak požadavek po autonomii uměleckého díla inspiruje „odlidštění umění“ nebo prohlášení, že mimo text neexistuje žádná skutečnost, ke které by odkazoval. Uvidíme, jak se tento směr myšlení rozchází s klasickou aristotelskou doktrínou *mimésis*, „napodobování“. Následně, po tomto produktivním otrávení, se budeme věnovat pokusu, jak v nových podmínkách *mimésis* i mimotextový poukaz držet; zde budeme vycházet zejména z prací Paula Ricoeura, s nimiž dojdeme k bodu, kdy i on pojem reference vymezený analytickou filosofií opouští, aby mohl zachovat ty rysy

⁴ „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando, pariterque monendo.“ Q. Horatii Flacci *Epistola ad Pisones de arte poetica*, 343—344.

⁵ J. Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, s. 75—76.

fikční narativity, o kterých jsme mluvili. Následně se zastavíme u dosahu probíraného pojetí v interpretaci konkrétního textu a na závěr se pokusíme přečíst jeden současný, nánosem interpretací dosud nezatížený fikční text, a při tomto čtení budeme mít na zřeteli to, co se ukáže během našeho výkladu. Protože nevypracováváme metodologii, nehledáme univerzální kritérium interpretace, nebude tato interpretace čistou aplikací metod na text; jsme si vědomi toho, že kterákoli jednotlivá interpretace může s myšlenkami určitého pojetí spíše souznít (nebo disharmonovat), než aby je etablovala coby správnou „metodu“.

Přistupujeme-li s Ricoeurem k tázání po významu/referenci textu jako „směru myšlení zpřístupněného textem“, pak se ocitáme hermeneutické půdě. Toto odvětví po svém rozkvětu, vzešlém z „deregionalizace“,⁶ tedy posunu od výkladových nauk k filosofické teorii rozumění, bývá občas považováno za vyčerpané či stagnující.⁷ Jedním z drobných přínosů této práce, která ovšem chce být i k hermeneutickým motivům (a k Ricoeurovu vytrvalému syntetizátorství) obezřetná, by mohlo být alespoň částečné zjištění, nakolik si tato disciplína drží relevanci a nakolik bychom mohli hovořit o hermeneutice *literární*.

To všechno máme předvést na poměrně malém prostoru; proto nebudeme představovat různá pojetí v úplnosti; budeme se o nich zmiňovat vzhledem k problému, který nás zajímá. Ten může dozajista vypadat suše a odtažitě. To, co je ve hře, však není nevýznamné: jde o oprávnění určitých způsobů četby, a četba, jak naznačují mnohé případy, nejspíš opravdu dokáže proměňovat čtenáře i svět.

⁶ P. Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 5n.

⁷ Tak např. Gadamerův žák J. Grondin již po svém učiteli žádné zásadní podněty v hermeneutice nezaznamenává. *Úvod do hermeneutiky*, s. 14.

1. Smysl a reference

Myšlení o literatuře by bylo stěží došlo své současné podoby, kdyby nemohlo navázat na obrat v západním myšlení, pro nějž se vžilo označení *linguistic turn*. Věc je dobře známá: na přelomu 19. a 20. století vystoupilo několik více či méně vzájemně nezávislých myslitelů, kteří tematizují jazyk jako ústřední problém filosofie nebo nově promýšlejí jazyk mimo primárně filosofický diskurs. Mezi iniciátory prvního směru patřil Gottlob Frege a Bertrand Russell (a později jejich žák Wittgenstein), v lingvistice pak vyčnívá jméno později objeveného Ferdinanda de Saussure.

Zatímco Saussureova strukturální lingvistika došla v Evropě široké recepce v mnoha oborech, analytická filosofie jazyka navzdory svým částečně středoevropským kořenům se ujala především v anglosaském prostředí, kde prakticky vytlačila ostatní přístupy, kdežto v Evropě nikdy nezdolala tolik jako „kontinentální filosofie“. Obojí má nicméně v našem výkladu místo. Mnohokrát ve 20. století zazněl požadavek, aby literární věda zvolila za své východisko lingvistiku nebo aby se zkoumání literárních děl, považovaných zkrátka za jazykové výtvořiny, stalo součástí zkoumání jazyka. Ve vlivné stati „Lingvistika a poetika“, v níž Roman Jakobson formuluje program zkoumání toho, co činí umělecké dílo uměleckým dílem, je poetika pokládána „za integrální součást lingvistiky“.⁸ Mnozí přijali tento program za svůj, a přestože byl častějším východiskem Saussure, považujeme za vhodné se i u Fregeovy jazykové teorie zastavit a upozornit skrze ni na některé problémy literárních teorií.

Koncepce Gottloba Fregeho je pro nás relevantní i proto, že se – poněkud překvapivě – vynoří i v hermeneutice, mimo jiné právě u Paula Ricoeura. Shrňme však nejprve, co říká Fregeův článek „Über Sinn und Bedeutung“ z roku 1892 (v českém překladu „O smyslu a významu“. Volba slova význam při překladu z němčiny je jistě oprávněná; protože však budeme později sledovat hlavně texty, jejichž původním jazykem je francouzština a angličtina, v nichž se ujal překlad *référence/reference*, popř. *denotation*, budeme v tomto textu *Bedeutung* překládat jako „reference“).

⁸ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 74.

Někteří komentátoři si u Gottloba Frega povšimli čehosi, co bychom mohli nazvat „napětím ambicí“: na jednu stranu byla hlavním Fregovým cílem logicky a zdůvodněně vybudovaná aritmetika; tomu podřídil veškeré své úsilí.⁹ Zároveň však Fregův zájem o logiku přerůstá do filosofie. Proto je dnes zejména článek „Über Sinn und Bedeutung“ čten a interpretován také mysliteli, jejichž oborem není logika; pro nás bude pochopitelně podstatná jeho stopa v literární vědě.

Článek je běžně zahrnován do „teorie jazyka“, ovšem jeho tématem je v první řadě *rovnost*. Rovnost (*Gleichheit*) či identita je klíčovým vztahem matematiky, avšak vztahem dále členitelným. Na dvou stranách rovnítka se totiž mohou ocitnout jak dvě stejné entity (znaky, jména, hodnoty...), tak dvě entity odlišné – a přesto identické, rovné. $a = a$ a $a = b$ jsou dva případy rovnosti; pro Frega je ovšem zásadní, že jde o dvě věty „zjevně odlišné poznávací hodnoty“; první je (s ohledem na kantovské rozlišení) analytická, druhá syntetická; první je platná *a priori*, druhá taková být nemusí, avšak může rozšiřovat naše poznání. Nyní jde o to, jak od sebe tyto případy rozlišit.

Pokud má věta $a = b$ vyjadřovat nějaké poznání, budou „a“ a „b“ znaky, které jsou jakožto znaky odlišné, ale *označují* totéž: mezi označovaným je *rovnost*. Ještě v prvním odstavci se tedy vyvozuje, že „odlišnost může pocházet jen z toho, že rozdíl mezi znaky odpovídá rozdílu ve způsobu danosti označovaného“.¹⁰ Tedy a je jiným způsobem dané b a b je jiným způsobem dané a , avšak „za“ nimi je cosi, co zůstává totožné. Notoricky známým příkladem je hvězda, které jednou řekneme Jitřenka a jindy Večernice.

Zde jsme u jádra Fregova rozlišení. Slova/znaky jednak cosi označují, *bezeichnen*: to, co označují, (nebo „o čem“ jimi za běžných okolností mluvíme), je jejich reference (význam), *Bedeutung*. Tentýž znak má ovšem také smysl, ve kterém je „obsažen způsob danosti“. U „Jitřenky“ a „Večernice“ tedy nacházíme odlišný smysl, ale tutéž referenci: odkazují k téže entitě. Frega podává pregnantní ilustraci:

„Někdo pozoruje měsíc dalekohledem. Přirovnávám Měsíc sám k referenci; je to předmět pozorování, které je zprostředkováno reálným obrazem, přenášeným

⁹ V. Kolman, *Logika Gottloba Frega*, 1.5.1. V poznámce k článku *Der Gedanke* z roku 1918 Frege píše: „Jsem nucen zaobírat se jazykem, přestože to zde není mým vlastním úkolem.“

¹⁰ G. Frege, „Über Sinn und Bedeutung“, 26. Používáme stránkování, v jakém se Fregův článek poprvé objevil; in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 1892, s. 25—50. Opíráme se zde o český překlad: G. Frege, „O smyslu a významu“. In: J. Fiala (ed.), *Scientia et philosophia*, 1992, č. 4, s. 33—75.

objektivem uvnitř dalekohledu, a sítnicí pozorovatele. Tento reálný obraz v dalekohledu přirovnávám ke smyslu, obraz na sítnici pak k představě nebo názoru.“¹¹

K tomu se Frege distancuje od psychologismu: proto říká, že je třeba odlišovat referenci a smysl znaku od představy, která se s ním pojí. Představy jsou subjektivní a nepřenositelné, zatímco smysl a reference jsou společné: více pozorovatelů vidí v hvězdárně též obraz měsíce (smysl) a v jiné hvězdárně s jiným dalekohledem vidí sice jiný obraz, avšak téhož měsíce (reference). Ještě jednou lze shrnout vztah takto: „Vlastní jméno¹² (*Eigenname*) (slovo, znak, spojení znaků, výraz) vyjadřuje svůj smysl, znamená nebo označuje svou referenci. Jedním znakem vyjadřujeme jeho smysl a označujeme jeho referenci.“¹³

Zásadním krokem je přechod od smyslu a reference jednotlivých znaků, slov či výrazů („vlastních jmen“) k referenci celých oznamovacích vět. Důležitý je zde pojem myšlenky (*Gedanke*). Myšlenku Frege považuje za „objektivní obsah myšlení“, což je opět antipsychologické stanovisko; nesmí být zaměňována se subjektivními představami, které se s myšlením myšlenky pojí. Frege ukazuje, proč myšlenka není referencí věty, ale jejím smyslem. „Jitřenka je sluncem ozářené zemské těleso“ a „Večernice je sluncem ozářené zemské těleso“ jsou podle něho dvě rozdílné myšlenky; může si je pomyslet například někdo, kdo neví, že Jitřenka je Večernice. Reference věty je těž, protože obě věty se liší pouze jedním slovem odlišného smyslu, avšak téže reference.

Odtud Frege vyvozuje, že – jde-li nám o poznání – nespokojíme se se smyslem věty, ale ptáme se i na referenci. Jedině na úrovni reference lze totiž dospět k novému poznání – například že Jitřenka je Večernice. Ptáme se na něj proto, že „nám záleží na pravdivostní hodnotě“. Proto Frege vyhláší za referenci věty právě *pravdivostní hodnotu* (*Wahrheitswert*) – tedy to, zda je pravdivá či nepravdivá; jiné možnosti není. Tento krok může vypadat překvapivě. Mluví však pro něj například to, že pravdivostní hodnota je tím, co se nezmění, nahradíme-li ve větě slovo jiným slovem téže reference, ale odlišného smyslu.¹⁴

¹¹ G. Frege, „Über Sinn und Bedeutung“, 30.

¹² Frege se nicméně nevěnoval vymezení toho, co je „vlastním jménem“, sestrojením nějakého „síta“, které by je rozlišilo od výrazů, jež jimi nejsou.

¹³ G. Frege, „Über Sinn und Bedeutung“, 31.

¹⁴ Srov. G. Evans, *Varieties of Reference*, s. 9.: „Pokud různé jednotlivé výrazy v jazyce mají určitou sémantickou mohutnost (*semantic power*), pak tato mohutnost ovlivňuje

To ovšem znamená, že všechny pravdivé věty mají tutéž referenci (týž význam), stejně jako všechny nepravdivé. Frege se tomu nebrání: přijímá důsledek, že „v referenci věty se smazává všechno jedinečné“. Nicméně závěr, že by pravdivostní hodnota byla pro větu tím, čím je konkrétní nebeské těleso pro slovo „Jitřenka“, vede k nejedné obtíži. Pokud se tvrdí, že to, „o čem“ chceme při užívání slov mluvit, je jejich reference, pak bychom při užívání vět mluvili jen „o“ pravdě, nepravdě, nebo mimo. Musíme přitom mít na zřeteli, že Frege toto pojetí zmírňuje: nejde nám pouze o referenci, nýbrž o myšlenku spojenou se svou referencí, tj. pravdivostní hodnotou (což je zopakováno i v samém závěru článku). Přesto takové pojetí vzbuzuje nejednu námitku. Necháme stranou další části textu, zejména obsáhlý rozbor vedlejších vět, a nastíníme alespoň problém prázdných výrazů.

Frege uznává, že věty, které obsahují slova/výrazy, jejichž reference je prázdná, mají přesto smysl, vyjadřují myšlenku. V tom tkví nesnáz, o které hovoří Gareth Evans. Pokud je ve smyslu obsažen způsob danosti reference, avšak tato reference je prázdná, pak „skutečně není jasné, jak může existovat způsob danosti přiřazený nějakému pojmu, pokud zde není předmět, který by byl dán.“¹⁵ Nebudeme námitku dále rozebírat; je však zřejmé, že bude palčivá v otázce umění, resp. fikce, kde jde právě o „předměty“, které „nejsou dány“. Toho si byl Frege patrně vědom, neboť se při stanovení pravdivostní hodnoty coby reference zmiňuje o umění, kde podle něho otázka po pravdivosti – tedy po *Bedeutung* – absentuje: „Otázkou po pravdivosti bychom ztratili požitek z umění a pustili bychom se do vědeckého pojednávání. Proto je nám také lhostejné, zda např. jméno Odysseus má nějakou referenci (nějaký význam)...“¹⁶

Na tomto místě je rozhodnuto mnohé. Můžeme proti tomu tvrdit, že otázky po pravdivosti uměleckých děl se neptají na ověřitelnou existenci mimojazykové entity. Ani Fregovi ovšem nejspíše nešlo o „ontologický status fikčních entit“, ale o vypuštění otázky po referenci jakožto pravdivosti v umění, aby mohl držet její silnou verzi v logice. V návaznosti na to by se dalo hovořit o básnickém jazyce jako o „jazyce čistého smyslu“, ovšem stále zde zůstává otázka: smyslu čeho, není-li nic dáno? A i kdyby „jazyk čistého smyslu“ mohl existovat, platilo by, že sebepilnější studium básnických a fikčních textů by nevedlo k žádnému poznání, nýbrž jen

pravdivostní hodnotu věty, v níž se výraz objeví. O sémantické mohutnosti pak rozhoduje to, zda je výraz asociován s nějakou mimojazykovou entitou (*Bedeutung*).“

¹⁵ G. Evans, *Varieties of Reference*, s. 22.

¹⁶ G. Frege, „Über Sinn und Bedeutung“, 33.

k požitku (*Kunstgenuß*); Homér coby učitel Řeků by byl tedy podle Frega stejně jako podle Platóna zcela nekvalifikovaný.

Pokusme se načrtnout ještě některé problémy fregovského pojetí. Pro sféru matematických důkazů, kterou měl Frege před očima, smazání jedinečného ničemu nepřekáží, protože matematika a logika se jedinečným vůbec nezabývají. Co se však stane, pokud se octneme mimo matematiku? Nechme stranou přírodovědu a uvažme kupříkladu historii. Fregův text obsahuje i příklady vedlejších vět týkajících se dějin: např. „Navrácení Alsaska-Lotrinska by mohlo zmírnit pomstychtivost Francie.“ Lze u takovéto věty mluvit o pravdivostní hodnotě ve stejném smyslu jako u věty, že součet úhlů v trojúhelníku se rovná dvěma pravým? Už „vlastní jména“, která zde vstupují do hry, jsou jiné povahy. Ale můžeme se také ptát, *kdy* má „navrácení Alsaska-Lotrinska“ proběhnout, aby byla pomstychtivost Francie zmírněna: když se bude s navrácením otálet, může být pozdě, Alsasko-Lotrinsko už bude vypadat jinak, zlostná Francie se stejně pomstí a pravdivostní hodnota věty bude jiná. Úmyslně tím míříme k problému času, který se matematických a logických vět netýká, neboť jejich předměty jsou abstraktní a nečasové. U historie (resp. „společenských věd“) je tomu ovšem naopak; a otázka času vyvstává s nemenší naléhavostí v narativních textech, které, pokud mají co vyprávět, musejí nějak zacházet s časem.

Ještě jedna poznámka: Gottlob Frege je logikem, filosofem matematiky. Psychologismus, proti němuž se stavěl, spojoval logické zákony se zákony myšlení, což by vedlo k důsledku, že by matematika a logika byly empirickými vědami. Pro Frega předměty matematiky náleží sféře objektivního. O tom, že jedna a jedna jsou dvě, se může v principu přesvědčit kterýkoli subjekt: identifikuje tento fakt jako týž. (Tím se ovšem nepřesvědčuje o nějaké „věci“, ale o pravdivé myšlence.) Chceme-li se něčeho podobného dovolávat na poli literatury, můžeme již tušit obtíže, které jsou s tím spojené, a nejspíše také nutnost Fregovu teorii značně pozměnit. Nechceme-li se vzdávat možnosti intersubjektivního nahlédnutí „pravdivosti uměleckého díla“, je zřejmé, že se nebude moci jednat o pravdivost jednotlivých vět, jako například „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz“. Můžeme namítnout, že o pravdivost takových vět čtenářům a kritikům nikdy nešlo; zůstává však otázka, co by mělo být onou referencí, kterou by bylo možné identifikovat.

2. Autonomie a odlidštění

U Gottloba Fregy jsme viděli, jak jedna z dosud vlivných teorií jazyka obětuje možnost, že by umělecké dílo mohlo mít pravdu. Na umění je – byť nepřímou – coby prvořadý vyzdvižen požitek (který o desetiletí později vyzdvihl Roland Barthes); to by ovšem nemuselo mít tak vážné důsledky, pokud by nebylo řečeno, že se tento požitek *ztratí*, pokud se začneme ptát po pravdě.

Teorie jazyka, jež se ustavovaly v rámci vznikající jazykové teorie, však nebyly jediné, které zůstavily 20. století problematizovanou otázkou „obsahů“ umění či jeho „reference“. Problematizace či odmítnutí vzešlo také ze samotného umění, a to dlouho předtím, než se věci chopila literární teorie. Mezi často protichůdnými proudy západního modernismu a avantgard se najdou směry, kterým je představa odkazování k nějaké skutečnosti cizí.

Touto cestou se můžeme k naší otázce přiblížit takřkajíc z druhé strany. Nosné úvahy nabízí José Ortega y Gasset, který se ve 20. letech 20. století pokusil odpovědět na otázku, proč je „moderní umění“ (od poesie přes divadlo a hudbu po výtvarné umění) u širokého publika tak neoblíbené, a na základě této úvahy došel k myšlence „odlidštění umění“. Poznamenejme, že Ortegův text není programovou statí; snaží se spíše „bez hněvu a bez nadšení“ zjistit a konstatovat, proč je tomu s uměním právě takto.

Nejde přitom o to, jak Ortega zdůrazňuje, že se masám nové umění *nelíbí*, ale o to, že mu *nerozumějí*. Abychom mohli o něčem tvrdit, že se nám to nelíbí, měli bychom chápat, o co jde – ve statí to sice není řečeno přímo, nacházíme zde však příklad: starosvětské publikum odmítalo Hugovu hru *Hernani* právě proto, že rozumělo, jaké nové hodnoty přináší, a tyto hodnoty se jim nelíbily. Situace nového umění, kterému publikum nerozumí, je však odlišná. Ortega se jí přitom v úvodní části snaží pochopit především historicko-sociologicky. Umění bylo podle madridského myslitele v průběhu dějin polarizováno mezi „čisté“ umění menšiny, která mu rozuměla esteticky, a mezi umění většiny, lidu, které bylo vždy realistické (což nechápejme pouze ve smyslu prosté nápodoby; například po staletí oblíbená alegorie či satira jsou „realistické“ tím, že nějak poukazují k „reálnému“).

19. století a zejména romantismus pak představuje výjimečné období jakési syntézy výlučného a lidového umění; Ortega připomíná, že to byla díla romantiků, která jako první dosáhla vysokého nákladu. Umělci v 19. století, během jara národů, „postupovali nečistě, protože zredukovali na minimum přísně estetické prvky a nechali dílo spočívat téměř výhradně na fikci lidských skutečností.“¹⁷ 19. století tedy vyčnívá dominancí realismu, oblibou románu a určitým zlidověním umění. V novém umění ovšem tyto lidské skutečnosti z uměleckých děl mizejí, a proto se jedná do určité míry o návrat k původnímu stavu. Do umění se vracejí čistě estetické prvky, čímž ovšem širokému publiku berou půdu zpod nohou: lidé už nemohou soucítit s „příběhem Jeníčka a Mařenky“, a dílo, které je k tomuto přístupu nezve, u nich nemůže dojít porozumění. Jenže těšit se z lidských osudů či s nimi soucítit, zkrátka obírat se tím, co je v díle lidské, je „neslučitelné s čistě estetickým požitekem“. Ortega podává příklad: díváme se skrze okenní sklo na zahradu; zahradu vidíme díky určitému zaostření oka, které se nezastavuje u skla, ale dívá se skrze něj; můžeme však zaostření změnit a soustředit se na samotné sklo; zahrada za oknem potom našemu zraku zmizí. Vidění zahrady a vidění skla se navzájem vylučují,¹⁸ tak jako sentimentální sdílení příběhu a estetický prožitek z příběhu.

To ovšem znamená, že umění v užším slova smyslu, jež si nárokuje být vnímáno čistě esteticky, nemůže odkazovat mimo sebe či zprostředkovávat nějakou zkušenost. Abychom se mohli esteticky těšit z portrétu Karla V., nesmíme na něm vidět Karla V., ale pouze portrét.; toho většina lidí není schopna, a tak se Angličané zamilovávají do *Giocondy*; tito lidé nemusí být proto méněcenní, neboť jejich perspektiva je stejně platná, avšak brána estetické zkušenosti je jim uzavřena.

V procesu, kdy umění přestává vybízet ke sdílení „obsahů“ a kdy začíná upozorňovat na svou vlastní uměleckost, kdy „boří mosty a pálí lodě, které nás mohly dovést a dovézt do našeho všedního světa“¹⁹ a staví před nás předměty, s nimiž nelze navazovat lidské vztahy, jsme svědky odlidštění umění (*deshumanización del arte*). Toto odlidštění je vlastně jeho návratem k „čistším“ formám a také návratem ke stylu: vytvářet styl znamená vzdalovat se od běžného života, „deformovat

¹⁷ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, s. 52. Všechny překlady citovaných cizojazyčných textů M. Š, není-li uvedeno jinak.

¹⁸ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, s. 50—51. Není zde však zvážena možnost střídání optiky jedním vnímatelem v průběhu času, které by mohlo vést k určité syntéze, komplexnějšímu pohledu.

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, s. 60.

skutečnost, odskutečňovat“. Dickens či Pérez Galdós, resp. většina umělců 19. století, tedy měla spíše „charakter“, nikoli styl.

Podle Ortegova poněkud příkrého soudu se v nové poesii stává metafora podstatou, nikoli ornamentem, který se k básnické promluvě přivěšoval; a metaforu pokládá za nejradikálnější nástroj odskutečnění a odlidštění, který se bouří proti věcem, tak jak jsou, a obrací je naruby. Proto může Ortega říci, že „básník začíná tam, kde člověk končí“ a že „poesie je dnes vyšší algebrou metafor“,²⁰ zatímco extrapoetická opora je eliminována (obdobná situace pak platí v dalších oborech umění). Pokud je ovšem poesie očišťována od lidského, pak je předpokládán jiný hlas básníka: ne někoho, kdo se svěřuje se svým prožíváním, ale někoho, kdo v poesii takřkajíc mizí, stává se neosobním. Při těchto úvahách několikrát padne jméno básníka, který později opakovaně posloužil teoriím o „autoreferenčnosti literatury“, o jejím obrácení do sebe: totiž jméno Stéphane Mallarmé. Jeho tvorba, v níž skutečně mizí lidský hlas, vyhovuje tezí o smrti autora; sám Mallarmé v jednom dopise píše, že „nyní už je neosobní, ne ten Stéphane, kterého jste znali“.

Stéphane Mallarmé zasvětil celý život práci na literárním projektu, který je i v rámci lyriky výjimečný; jeho verše se snaží fungovat jako symfonie, „soutěží s hudbou“,²¹ jak napsal Walter Benjamin, který zároveň jinde poznamenává, že grafické uspořádání a různost užitých písem v jeho *Vrhu kostek* poprvé uvedlo do literatury grafické napětí reklam a plakátů, a to u autora spíše tradicionalistického než avantgardního.²² „Věcná“ složka, „obsah“ sdělení je skutečně minimalizován, nebo, jak by řekl Roman Jakobson, poetická funkce zcela dominuje. Podle Michela Foucaulta stojí Mallarmé na konci procesu, kdy se literatura „uzavírá v radikální intranzitivitě“ a kdy se „mění v čistou a prostou manifestaci řeči [...] jako by její diskurs nemohl mít jiný obsah než její vlastní formu.“²³

²⁰ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, s. 67—68. Podle Scholese a Kelloga literatura takové čistoty jako abstraktní výtvarné umění nikdy nedosáhne, avšak jako blízký ekvivalent z dávnější historie jmenují „velmi ornamentální a téměř významu prosté konfigurace dobrodružné romance“. *Povaha vyprávění*, s. 87.

²¹ W. Benjamin, „Paul Valéry in der École Normale“. In: *Gesammelte Schriften* sv. IV/1, s. 479—480.

²² W. Benjamin, „Jednosměrná ulice“. In: *Agesilaus Santander*, s. 232.

²³ M. Foucault, *Slova a věci*, s. 232. P. Szondi již v roce 1968 dokonce mluví o určité „literární teorii, která se zřejmě odvíjí od Mallarméa a jejímž ústředním pojmem je *écriture*. Tuto literární teorii reprezentuje mimo jiné Roland Barthes a Gérard Genette, především však Jacques Derrida.“ *Úvod do literární hermeneutiky*, s. 136.

Mallarmé se coby emblematická postava tohoto přístupu stal desetiletí po své smrti jedním z nejdokazovanějších autorů v literárněteoretických diskusích, a to do té míry, že je mnohdy nesnadné najít delší text, který by se k němu nevyjadřoval. Často si tímto básníkem autoři vypomáhají k ilustraci svých závěrů, které se však týkají širších oblastí než lyriky; uvidíme, že Roland Barthes se ho dovolává i při analýze vyprávění, když proklamuje jeho nemimetickou povahu. A na druhou stranu je to (paradoxně) dekonstruktivista Paul de Man, který o básni na Verlainův hrob tvrdí, že ani Mallarmé se nezříká „reprezentační poetiky, která zůstává fundamentálně mimetická.“²⁴ To už bychom však předbíhali, neboť zastávka u *mimésis* nás ještě čeká.

Abychom se vrátili k Ortegovi, než jej opustíme: to, že nové umění odmítá „transcendovat“, usilovat o něco jiného než být uměním, je podle španělského filosofa naprosto v pořádku. Zároveň však neútočí na umění, které se tímto směrem neubírá. Omezíme-li se na sféru literatury, nemůžeme z ní vylučovat ani „odlidštěnou“ poesii, například Mallarméovu, ani „lidská, příliš lidská“ díla romanopisců. Chceme-li se pokusit uchopit „rozumění“ literatury, pak nám Ortegovy eseje ukazují, že perspektiv je více, že před jmenovanými díly moderního umění je na místě jiné zaostření než před „příběhy Jeníčka a Mařenky“. Poněkud přezíravý pohled na „příběhy“, který v tomto výrazu tušíme, je v souladu se skutečností, že Ortega předpokládal brzký zánik románu (a možná by se v tomto svém období shodl s Walterem Benjaminem na celkovém úpadku vyprávění); k tomu však zatím nedošlo. Na druhou stranu se mezi Ortegovými „odlidštěnými“ literárními díly ocitají i některá prozaická díla narativní, která nás v této práci zajímají, například Joyceova, Proustova či Ramóna Gomeze de la Serna. Jakkoli však může být u takového Joyceova *Odyssea* narativní složka coby „zápletka“ upozaděna, můžeme jej řadit mezi narativní díla, pro jaká se budeme snažit hledat určitý modus interpretace, který se nechce omezovat na „čistý estetický požitek“ – a který nakonec může mít i leccos společného s příběhy o Jeníčkovi a Mařence, s pohádkami.

* * *

Poslední úvahy nás dovedly k poesii, a nadto k poesii Mallarméově, o které jsme konstatovali, že tvoří v rámci literárních děl určitý pól „čisté manifestace řeči“. Tyto příklady snah o absolutní poesii mimochodem vznikaly v téže době jako slavné

²⁴ Cit. dle M. Riffaterre: „Prosopopeia“, s. 114.

realistické romány. To nás opět upomíná na předpoklad, který jsme vyjádřili v úvodu: totiž že to, co se nazývá referencí literárního díla, bude u různých typů textů nabývat škály různých podob, které by mohly být alespoň částečně tvořit určité typy dle žánru či druhu textu a jeho dalších atributů.

Ohniskem našeho zájmu jsou fikční narativní texty, které z velké většiny náležejí k prozaickému literárnímu druhu. Vymezení je ovšem složitější; fikční a narativní je i drama v tom smyslu, že představuje *zápletku*, a také v poesii najdeme nemálo fikčních textů s narativní složkou, vedle klasických eposů například *Pana Tadeáše*. Přesná klasifikace není v tuto chvíli tak důležitá. Můžeme prozatím mluvit o dílech, která předvádějí konstruovaný příběh. Nyní je na místě zmínka o názorech, podle nichž ani u takovýchto příběhů nejde o to, co si vnímatel „z“ těchto příběhů mohl „odnést“, ale o vnímání toho, jak jsou tyto příběhy sestaveny.

Ruští formalisté, jak bývá označováno výrazné, avšak nikoli homogenní hnutí těsně po první světové válce, byli jedni z prvních, kteří přišli s novou optikou a začali uvažovat o literatuře jakožto o specifické práci s jazykem. Jejich rozlišení fabule a syžetu, tedy, zjednodušeně řečeno, „materiálu“ a „uspořádání“ vyprávění, se od té doby v teorii vyprávění v různých obměnách vynořuje. Mezi texty Jurije Tyňanova, Borise Ejchenbauma, Vladimira Proppa a dalších autorů vyniká proslulá *Teorie prózy*, jejímž autorem je Viktor Šklovskij. V centru jeho pozornosti stojí způsob, jakým jsou literární díla udělána, konstruována, jak se liší od běžného zacházení s jazykem, potažmo to, co je činí literárními díly. Proto jej například u *Dona Quijota* nezajímá Don Quijote, ani donkichotství, ale způsob, jakým jej Cervantes *uvádí*. V zahajující studii „Umění jako metoda“ Šklovskij prosazuje jako metodu umění proslulý pojem „ozvláštnění“ (*ostraněnije*), které je metodou „znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání“. Zatímco běžné, sdělné, „praktické“ užívání jazyka podléhá ekonomii sil (nějaké informativní sdělení např. na úřadě nechceme vnímat déle, než je nezbytně nutné), v umění je vnímání cílem samo o sobě – a proto není důležité, co je vnímáno (čili: „o čem“ umělecké dílo mluví; a to, „co“ říká, je pouze předmětem estetického zájmu). Šklovskij to shrnuje do jedné ze svých pregnantních formulek: „Umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“²⁵

²⁵ V. Šklovskij, *Teorie prózy*, s. 15. „To, co je uděláno, není v umění důležité“ – znamená to ale, že to, co je v umění uděláno, může být důležité *mimo* umění? – Dodejme, že se pozdější Šklovskij od těchto pozic postupně odkláněl. V knize o Dostojevském [1957] píše: „Umění tím, že se vyvíjí, rozšiřuje hranice života a je s to jej vykládat a zkoumat předváděním jeho

Literární dílo se stává autonomním estetickým objektem, což oslabuje jeho svazky s tím, co jest vně: „Literární dílo jest čistá forma, není to věc, není to materiál, ale poměr materiálů,“ píše se zde. Díla žertovná, tragická, světová, pokojová, postavení světa proti světu, či kočky proti kameni jsou mezi sebou rovna. / Odtud neškodnost umění, jeho uzavřenost do sebe, jeho nevelitelský charakter.“²⁶

Proklamací autonomie uměleckého díla jsou tato díla vyvázána ze sociálních, politických a dalších vztahů a kontextů; to je na určité úrovni zkoumání jistě oprávněné, zvláště pokud se většina tehdejší ruské literárněkritické produkce spíše brodila v konextech. Nicméně prohlášení o „neškodnosti“ umění nás přece jen trochu překvapuje. Nejde jen o to, že stejně tak jako neškodné je umění v tomto pojetí neprospěšné. Náhled, že literární texty nejsou nějakým přímým návodem k jednání (a to ani tehdy, zaznívají-li v nich rozkazy), je zde doveden až k bodu, kdy čtení do sebe uzavřeného textu ztrácí charakter události. Pokud má umění a literatura nevelitelský charakter, pak přečtení textu vede pouze k potěše z vnímání, případně z odhalování výstavby, „syžetovosti“ díla, nestřetává se však s celkovou zkušeností vnímatele. Proto se zdá, že dojem z toho, co formalismus uviděl svým novým pohledem (a co Šklovskij vyjádřil obdivuhodně svěží dikcí), jej dovedl k tomu, aby se u tohoto objevu uzavřel a aby nedbal na to, co poutá dílo k čemukoli jinému než sobě. Námitka tohoto druhu byla často adresována strukturalismu; a mluví-li Šklovskij o literárním dílu jako o „poměru materiálů“, pak také míří ke strukturálnímu pojetí.

protimluvů a peripetií.“ Cit. dle D. Lichačov, *K pramenům ruského realismu*. Praha: Lidové nakladatelství 1975, s. 96.

²⁶ V. Šklovskij, *Teorie prózy*, s. 223.

3. Diference a reference

Ze tří stran jsme přihlíželi, jak se v pojmání literárního uměleckého díla prosazovalo oslabení jeho „referenční stránky“. V průběhu třiceti let na přelomu a počátku 20. století mířili tímto směrem tři myslitelé, o nichž jsme mluvili, autoři odlišného založení a na sobě zcela nezávislí: u Gottloba Fregeho bychom „otázkou po pravdivosti ztratili požitky z umění“; José Ortega y Gasset konstatoval pohyb směrem k „algebře metafor“; a Viktor Šklovskij proklamoval, že „to, co je uděláno, není v umění důležité“, neboť běží o vnímání samotné.

Po těchto obecnějších úvahách, při nichž jsme občas povšechně hovořili o poněkud nejasném celku umění jako takového, se náš přednostní zájem zúží na literární texty, a to v první řadě na texty fikční a narativní. Vymezení *fikčnosti*, *narativity* i samotného *textu* jsou pojmy, které dokázaly nadlouho zaměstnat teoretiky literatury, a i my se těchto problémů dotkneme; zároveň však existuje relativně solidní shoda, že právě text je tím, co se dá v literární vědě nejproduktivněji objektivizovat a čím by se tedy mělo myšlení či věda o literatuře přednostně zabývat.

Otázka, čím je vlastně tento předmět literární vědy, jaké je povahy, je ovšem obtížnější. „Máme historii literatury, ale nemáme vědu o literatuře, protože jsme stále ještě nedokázali plně rozpoznat povahu literárního *předmětu*, který je předmětem psaným,“²⁷ napsal Roland Barthes v *Kritice a pravdě* (1966). To, jak který přístup „rozpozná“ povahu textu, bude rozhodující pro povahu celé „vědy“, pro to, co chce nad textem vyvíjet. Mnohé z přístupu strukturalistů je vyjádřeno právě v této Barthesově pasáži, která důrazně říká, že nebude hledat smysl díla (Barthesovými slovy „vnucovat dílu jediný smysl“), že vůbec nepůjde o vědu o „obsazích“ literárních děl, ale o „*podmínkách* obsahu“ děl, ať existujících, či hypotetických: „Zkrátka jejím předmětem nebudou plné smysly díla, nýbrž naopak smysl prázdný, který je všechny unese.“²⁸

²⁷ R. Barthes, *Kritika a pravda*, s. 239.

²⁸ R. Barthes, *Kritika a pravda*, s. 239.

Jak chtějí strukturalisté tyto podmínky, které vůbec umožňují obsahy děl, hledat? Taková otázka nás svádí, abychom se pokusili vyložit, co je strukturalismus; to by ovšem bylo sotva možné, pokud bychom se pokoušeli pod jednotnou definici zahrnout vše, co bývá za strukturalismus či strukturální zkoumání považováno. Raději se tedy zastavíme u několika jednotlivých postojů, k nimž došli proponenti strukturální analýzy, a jen stručně připomeneme kořeny a kontext. To vše nikoli z nemírné ambice podávat průřezový přehled dějin literární teorie, nýbrž proto, že tímto územím musíme alespoň spěšně projít, abychom ho mohli svým způsobem překročit.

* * *

Ferdinand de Saussure v přednáškách, z nichž byl sestaven *Kurs obecné lingvistiky* (1916) přichází s pohledem na jazyk jako na systém znaků, které jsou arbitrární a nemotivované, čímž se míní, že složka znaku, kterou nazývá *označujícím* (*signifiant*) nemá ve vztahu k *označovanému* (*signifié*) „v realitě žádnou přirozenou vazbu“. Podle Saussura to lze dokázat existencí rozdílů mezi jazyky, kdy pro totéž označované existují na dvou březích Rýna označující *b-ö-f* a *o-k-s* (*boeuf* a *Ochs*, vůl).²⁹ Na hláskách, z nichž jsou slova sestavena, není, abychom tak řekli, nic „volského“.

Proti pojetí jazyka coby „nomenklatury“ – seznamu termínů pro věci, ideje, které existují před slovy – zde stojí teze, že předem dané ideje neexistují a že vznikají až s jazykem. Jazyk je sociálním faktem, v němž jsou hodnoty dány územ. Hodnoty jsou přitom utvářeny nikoli z věci samé, ale z nepodobného (s nímž je můžeme *zaměnit*) a z podobného (s nímž je můžeme *srovnávat*). Slova vyjadřující „sousedící ideje“ se proto vzájemně omezují; stejně je tomu s distinkcí časů a dalšími elementy jazyka. Pojmy nejsou tedy „vymezeny pozitivně svým obsahem, ale negativně vztahem k ostatním termínům systému“ – jsou tím, čím ostatní nejsou.³⁰ Proto de Saussure dochází k závěru, že *v jazyce existují pouze rozdíly, že je systémem diferencí*. Jazyk je přitom jenom jedním, byť prvořadým případem znakového systému, a proto je lingvistika také součástí obecnější vědy o znakových systémech; Saussure ji nazývá

²⁹ F. de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, s. 98—99.

³⁰ F. de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, s. 143—145.

*sémiologii*³¹ a ponechává ji prozatím budoucnosti; ujmou se jí pozdější strukturalisté a známá bude také jako *sémiotika*.

Z dalších saussureovských rozlišení se musíme zmínit ještě o jednom. Jazyk je totiž pouze jednou stránkou celku, kterému se dostalo označení *řeč (langage)*: *jazyk (langue)* je tou stránkou, o které jsme mluvili: diferenčním systémem znaků. Jeho druhou stránkou či rubem oproti líci je pak *mluva (parole)*, konkrétní aktualizace tohoto systému. Obě stránky jsou spolu dialekticky spjaty, jedna bez druhé nemůže existovat. Nicméně to, že jsme nejprve a především mluvili o *langue*, není dáno ani tak naší volbou, jako tím, že Saussure se po tomto rozlišení věnuje takřka výhradně lingvistice *langue*, zatímco zkoumání *parole* zůstalo (nejen u Saussura) stranou. Tento problém před námi ještě vyvstane.

Za zmínku přitom stojí skutečnost, na kterou upozorňuje např. V. Descombes: totiž že Saussure nepracuje s jazykem jako se strukturou, ale jako se systémem, což platí i pro jeho následovníky v mnoha oborech, od antropologie po literární teorii.³² Struktura je totiž abstraktnějším a formálnějším pojmem než systém: u jednotlivého předmětu, jakým je literární dílo, nelze mluvit o jeho struktuře, která je podkladem teprve při srovnání. Dalším úskalím jazyka coby diferenčního systému je podmínka, že musíme předem znát systém diferencí, abychom mohli poznat konkrétní prvek; odkud tedy analýzu začít? Nejedná se o obdobu hermeneutického kruhu? – Pro nás je ovšem nyní důležitější, jak tento způsob uvažování zhodnotili strukturalističtí teoretici, zejména v naratologii. V každém případě je strukturální analýza nová v tom, že nechce porovnávat jednotlivosti, ale systémy, což přineslo plody například v religionistice (komparace pantheonů, nikoli bohů) či v antropologii, například při Lévi-Straussově zkoumání systémů příbuzenských vztahů.

³¹ F. de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*, s. 52. Na toto místo navazuje např. Barthes v *Základech sémiologie*. Spřízněnost strukturalismu a sémiotiky někdy působí, že tyto pojmy takřka splývají. V této práci necháváme stranou celou jednu větev sémiotiky, která se odvíjí od Charlese Sanderse Peirce a kterou v evropské literární teorii ropracovává především Umberto Eco.

³² V. Descombes, *Stejně a jiné*, s. 87n. Za jediného francouzského filosofa, který je ve shodě s duchem strukturalismu, považuje Descombes (v roce 1979) Michela Serrese, a to zejména proto, že vychází z *matematické* struktury, jak ji formuluje Bourbaki. – Srov. P. Ricoeur, „Struktura, slovo, událost“, 1. část. In: *Život, pravda, symbol*, s. 204—207.

* * *

Jak pracuje strukturální analýza na půdě narativního literárního textu? Podle jednoho z určení, které jí dává Roland Barthes, strukturální analýza „vyzdvihuje a systematizuje podstatné mechanismy vyprávění.“³³ Jedním ze směrodatných textů je v tomto ohledu Barthesův „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ (byť jeho autor, jak známo, postupně tato stanoviska opouštěl), který jednak ukazuje možnosti této analýzy v narativu a jednak je jedním z dalších textů, který neuznává u narativních textů referenci. Musí se však strukturalistický diskurs zbavovat reference nutně, takřkajíc ze své povahy? Na definitivní soud si netroufáme; existují nicméně vlivné strukturalistické texty, které ji alespoň částečně podržují. Ještě než se obrátíme k Barthesovi, zastavme se u výše zmíněného Jakobsonova článku „Lingvistika a poetika“ (1960), na který se již o několik let později odvolávalo velmi mnoho teoretiků;³⁴ Roman Jakobson, který byl pionýrem strukturální lingvistiky, spojnicí mezi ruským formalismem, pražským strukturalismem a pozdějším strukturalismem (a který toto označení ostatně uvedl v užívání), v něm jednak opakuje požadavek zkoumání *literárnosti*, jednak proponuje model komunikačních činitelů a funkcí, který má být platný jak pro literární (básnické, poetické), tak neliterární užití jazyka. Poetika, která se zabývá problémy slovesné struktury uměleckých děl, je totiž včleněna do lingvistiky, zabývající se problémy slovesné struktury obecně. Lingvistika se tedy již nezastavuje u své zavedené hranice, totiž věty, stejně jako se nemá bránit zkoumání básnické povahy textů.

Jakobson chce jazyk „zkoumat ve veškeré různotvarosti svých funkcí“, tedy včetně funkce, kterou nazývá poetickou. Funkcí však nachází celkem šest, a tak nezbyvá, než zde znovu uvést schéma, které se objevilo již v mnoha příručkách:³⁵

³³ R. Barthes, „Efekt reálného“.

³⁴ Např. Tzvetan Todorov hned v první větě svého článku „Les catégories du récit littéraire“, in: *Communications*, 8 (1966), s. 125—151. Česky in: P. Kylaoušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění*. Podle A. Compagnona se tento Jakobsonův článek jakýmsi „desaterem teorie“, která se na něj odvolávala i se svými vyhroceněji „antireferenčními postoji.“ Tento článek, který není analýzou, ale spíše vyhlášením a zopakováním určitého programu, navíc podle Compagnona trpí určitou vágností. Viz *Démon teorie*, s. 103.

³⁵ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 78 a 82 (Jakobson prezentuje obě schémata odděleně).

	referenční			kontext
	poetická			sdělení
emotivní		konativní	mluvčí	adresát
	fatická			kontakt
	metajazyková			kód

Vlevo vidíme jednotlivé jazykové funkce, vpravo příslušné činitele obsažené ve slovní komunikaci. Pro nás jsou důležité dvě „horní“ dvojice. Pokud mluvčí adresátovi říká něco o něčem, je zde funkce referenční, jejíž odpovídající složku, kontext, můžeme označit i naším „o čem“, a funkce poetická odpovídající složce sdělení jako takového; sem spadá to, „co“ se říká, ovšem v tom smyslu, jaké prostředky se k tomu volí a jak se kombinují, čili ve spojení s „jak“ tohoto sdělování. Jednotlivé funkce a složky na jednotlivých komunikačních aktech nestejnou měrou participují; můžeme zde očekávat obdobu toho, co jsme viděli u ruských formalistů – tedy že v „běžné“, sdělné řeči půjde o funkci referenční, u básnické o funkci poetickou –, avšak zde je rozlišení poněkud jemnější: „Při dominanci poetické funkce předpokládá osobitost rozličných básnických druhů různě odstupňované účastenství ostatních jazykových funkcí. Epika, soustředěná k třetí osobě, do značné míry zahrnuje referenční funkci jazyka; lyrika, orientovaná na osobu prvou, je intimně spojena s funkcí emotivní [...]“³⁶

Vidíme, že referenční funkce zde není omezována na mimoliterární užití jazyka. Obdobně poetická funkce není omezena na doménu poesie či literatury, neboť je přítomna i v běžné řeči (aliterace v reklamách, politických heslech apod.); pouze v těchto případech je podřazena jiné, zpravidla referenční funkci. „Nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací [referenční] nelikviduje referenci, ale činí ji mnohoznačnou.“³⁷ Oproti jiným textům, které jsme citovali či budeme citovat, nás tedy Roman Jakobson nechce dostat před binární, vylučující volbu: buď sdělení o něčem (referenční), nebo sdělení samo (poetické). Důraz je zde ovšem kladen na funkci poetickou.

Jakobson a s ním strukturalismus chce provozovat objektivní vědeckou analýzu „slovesného umění“; šestero načrtnutých funkcí vzbuzuje naději, že taková analýza

³⁶ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 82.

³⁷ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 97.

vezme v úvahu nejen strukturu textu, který zkoumá, ale také text jakožto sdělení, jakožto diskurs, který o něčem vypovídá. Je však možné dostat se od toho, co a jak se v diskursu objevuje, k tomu, co dalo diskursu vzniknout a co diskurs způsobuje? Zde naděje poněkud uvádá:

„otázka vztahu mezi slovem a světem se týká nejen slovesného umění, ale vlastně všech druhů jazykového styku. Lingvistika je s to zkoumat všechny možné vztahy mezi promluvou (*discourse*) a širším univerzem, v němž se promluva uskutečňuje (*universe of discourse*): zkoumat, co z tohoto univerza je danou promluvou verbalizováno a jak je to verbalizováno. Avšak pravdivostní hodnoty, pokud jsou [...] ‚mimojazykovými entitami‘, samozřejmě překračují hranice lingvistiky a poetiky vůbec.“³⁸

Pokud má tedy například zmiňovaná epika 3. osoby referovat právě o „mimojazykových entitách“, respektive o něčem, co není součástí diskursu samotného (zoufalství Anny Kareninové kupříkladu – otázka fikčnosti zde není rozváděna – anebo zkušenost zoufalství vůbec), jak mohou být tyto jednotlivé „kontexty“ objektivizovány?³⁹ Může být vztah sdělení kde kontextům také „podebrán“ strukturami? Zdá se, že nutnost udržet se v mezích strukturální lingvistické vědy vede k nemožnosti vykročení „ven“ z diskursu (a pokud by diskurs neměl „vnějšek“, byl by diskurs vším, a lingvistika vpravdě univerzální vědou). Jakobson přiznává existenci čehosi jako „mimojazykových entit“, k nimž se sdělení vztahují, a zároveň to, že do nich jím načrtnutá věda nevidí; a zůstává tedy otázkou, kdo se tohoto vztahu ujme.

Abychom však nestavěli věci takto jednoznačně: to, že Jakobson vidí text jako diskurs a že referenční funkci nelikviduje, pouze upozaduje, dovedlo Paula Ricoeura k tomu, aby na toto schéma navázal v *Teorii interpretace*;⁴⁰ a na druhé straně bylo Jakobsonovo pojetí kritizováno i mezi strukturalisty: například Jonathan Culler upozorňuje, že prostředky lingvistické analýzy jsou zde automaticky pokládány za prostředky, které vedou k odhalení „poetických vzorců“ v básni.⁴¹

³⁸ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 75.

³⁹ Srov. P. A. Bílek, *Hledání jazyka interpretace*, s. 15–16.

⁴⁰ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 52n. Viz dále 6. kapitolu této práce.

⁴¹ J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 86.

* * *

Se strukturální analýzou vyprávění (v plurálu) je ustavena *naratologie*, která došla od 60. let obdivuhodného rozšíření opět zejména ve Francii (*ergo* v Paříži). Autoři jako Gérard Genette, Tzvetan Todorov či Algirdas J. Greimas vypracovali rozličné sítě pojmů, kterými se snaží postihnout vnitřní mechanismy narativních slovesných útvarů. Po své klasické fázi (do 80. let) se poněkud diverzifikovala a stala se spíše literárně-teoretickou disciplínou než teorií v rámci strukturalismu,⁴² nicméně její původ je jasně strukturalistický. Barthes (podobně jako jinde G. Genette či jiní naratologové) upozorňuje, že všudypřítomnost vyprávění (*récit*), jež se objevuje v hospodské historce stejně jako v hagiografii či reklamě („vyprávění je prostě zde jako sám život“) nemá vést k pouhému popisu nejrůznějších forem, ale ke „zvládnutí“ celé této mnohosti odrůd. K tomuto zvládnutí je zapotřebí určitého modelu, který bude společný všem těmto narativním formám. Na nalezení tohoto modelu závisí celé zkoumání:

„Vyprávění je buď prosté tlachání o událostech, v tom případě o něm můžeme mluvit pouze s odkazem na umění, nadání nebo génia vypravěčova (autorova) [...], nebo je v jeho základě podobně jako v případě jiných vyprávění nějaká struktura přístupná analýze, třebaže k jejímu popisu je zapotřebí nesmírné trpělivosti; je totiž celá propast mezi i tou nejsložitější nahodilostí a tou nejprostší kombinatorikou [...]“⁴³

Pokud by se badatel snažil hledat strukturu vyprávění induktivně, nikdy by se skrze masu existujících vyprávění neprokousal, a proto ji bude muset stanovit jako hypotézu a postupovat deduktivně. Za předpokladu homologie řeči a slovesného díla, jež přijalo množství námi citovaných autorů, se nabízí jako model analýzy právě lingvistika. Tím se vracíme k otázce, zda je věta mezi lingvistiky; pro lingvistu totiž výpověď není nic víc než série vět: „Když botanik popsal květinu, nemůže se zabývat popisem kytice.“ Zároveň však i strukturalista uznává, že vyprávění, respektive diskurs (*discours*), je nutně „nadvětným“ celkem, a pokud má být předmětem zkoumání, nelze jej rozštípat na jednotlivé věty a ty zkoumat zvlášť. Barthesovo řešení se opět obrací k homologii: vztah diskursu k větě je vztahem literatury k jazyku. Proto může vyslovit tezi, že „vyprávění je velká věta a každá

⁴² J. Ch. Meister: „Narratology“. In: *Living Handbook od Narratology*.

⁴³ R. Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, s. 10.

konstatující věta je naopak náčrtem malého vyprávění.“⁴⁴ To je teze, kterou bude rozvíjet i Ricoeur.

Strukturální analýza předpokládá u díla více významových úrovní uspořádaných na vertikální ose; na tuto osu je promítá během pozorného procházení „horizontálními vazbami“ textu, skrze které prochází význam „napříč“ celým vyprávěním. Text je kombinací jednotek, kterým se dostává označení funkce a indicie. U každého prvku ve vyprávění je předpokládána jeho funkčnost vzhledem k celku vyprávění: například papoušek z Flabeurtova *Prostého srdce* je na jednom místě uveden proto, že později sehraje významnou roli; jeho „objevení“ má korelát v epizodě, kdy bude vycpáván. (Tímto způsobem Barthes analyzuje příklady z raných příběhů agenta Jamese Bonda.)

Takovéto hledání funkcí, resp. vztahů a korelátů v rámci vyprávění, které představuje určitou časovost (a není narativity bez časovosti), znamená postavit v něm do popředí logické vztahy. To, co zde vidíme, je „dechronologizace narativního obsahu“, která ostatně odpovídá postupu jiných strukturalistických badatelů, vyjádřenému v Lévi-Straussově poznámce, že řád časové posloupnosti se rozplývá v mimočasové maticové struktuře, tedy k upřednostnění logiky vyprávění před jeho časovou stránkou. „Čas nepatří k vlastnímu diskursu, ale ke skutečnosti, ke které odkazuje. Vyprávění a jazyk znají čas pouze sémiotický; „skutečný“ čas je odkazová, „realistická“ iluze [...]“⁴⁵

Ovšem nejen čas je realistickou iluzí. Tak jako lingvista konstatuje v jazyce funkce částí vzhledem k celku, i ve vyprávění má vše svou funkci, žádný prvek nemá být zbloudilý. „Umění nezná šum“: pokud ovšem někde tato funkčnost chybí, jedná se podle Barthesa o rušivý prvek. Funkce papouška v *Prostém srdci* je známa; v „Efektu reálného“ považuje Barthes za oprávněnou i referenci piana („index měšťácké životní úrovně“) a navršených krabic („nepořádek a opuštěnost“), zato reference barometru je zde odrazovým můstkem k úvaze o referenční iluzi. Takovéto „konkrétní detaily“, například při popisu panorámatu Rouenu v *Paní Bovaryové*, se totiž vydávají za „referenční úplnost“, zatímco taková úplnost popisu je nedosažitelná: k popisu Rouenu by vždy bylo možno něco dodat. Proto tyto detaily

⁴⁴ R. Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, s. 12; citujeme zde poněkud odlišný překlad M. Petříčka dle: P. Ricoeur, *Čas a vyprávění II*, s. 52.

⁴⁵ R. Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, s. 24.

nakonec říkají pouze „my jsme reálno“ a tím stvrzují (mimetickou, referenční) estetiku reprezentace, kterou Barthes napadá.⁴⁶

Zdá se, že nemožnost referenční úplnosti je zde dostatečným důvodem k tomu, aby byla odmítnuta reference jako taková; nebo, přesněji řečeno, není odkaz ke skutečnosti zcela popřen, je však vyloučena jeho poznávací hodnota, neboť má co do činění spíše s realistickou konvencí než s reálnem, a jak čteme v závěru programového *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění*, je v každém vyprávění nápodoba vždy nahodilá; a o nahodilém, jež se vymyká zbadatelné struktuře, nemůže být věda. Proto Barthes tvrdí, že „funkcí vyprávění není „zobrazovat“, ale vytvořit podívanou, která je pro nás jistě záhadná, avšak která nemůže být povahy mimetické. Vyprávění nic nepředvádí, nic nenapodobuje [...] To, „co se děje“ ve vyprávění, není z hlediska referenčního (reálného) do slova a do písmene ‚nic‘; ‚to, co nastává‘, je sám jazyk, dobrodružství jazyka, jeho objevení se pokaždé oslavuje.“ – Tuto citaci je namístě uzavřít příslušnou poznámkou, kde si Barthes vypomáhá citátem z Mallarmého: „Dramatické dílo předvádí sled vnějších obrazů jednání a přitom ani v jediném okamžiku není zachycena realita a koneckonců nic se neděje.“⁴⁷

S jakým implicitním pojetím reference se to zde pracuje? Co znamená, že se ve vyprávění nic neděje? Má být reference „zachycováním reality“ ve smyslu jejího duplikování, aby se něco dělo? Místo odpovědi tyto otázky dále vyhroťme: ještě radikálněji totiž znějí Barthesovy formulace ve fascinující sérii teoretických skečů s názvem *S/Z*; v ní již pařížský myslitel opouštěl strukturalistické pozice, rozhodně však ne ve prospěch usmíření s referencí či *mimésis*. V XXXV. kapitole s nadpisem „Skutečnost a proveditelnost“ čteme:

„[...] diskurs nemá žádnou odpovědnost vůči skutečnosti: ani v tom nejrealističtějším románu referent nemá žádnou ‚skutečnost‘ – jen si představme zmatek, jaký by vyvolalo i to nejkrotší vyprávění, kdyby se v něm popisy vzaly doslova, byly přeměněny na program činnosti a docela jednoduše *provedeny*. To, co nazýváme „skutečnost“ (v teorii realistického textu) je celkově vzato [...] vždy jen určitý kód reprezentace (signifikace): nikdy to není kód provedení: *románová skutečnost není uskutečnitelná*. Ztotožnit – což by bylo konec konců dosti

⁴⁶ R. Barthes, „Efekt reálného“, s. 80—81. K *mimésis* a odkazu na Platónovu *Ústavu* viz dále 7. kapitolu této práce.

⁴⁷ R. Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, s. 43.

„realistické“ – skutečnost a proveditelnost by znamenalo rozvrátit román až k samým hranicím tohoto žánru.“⁴⁸

Zdá se, že Barthes bere v úvahu dvě možnosti: všechno, nebo nic. Buď by bylo možné text „realizovat“, tedy chtít po skutečnosti, aby v ní bylo to, co je v textu. Protože to však nelze, není v textu nic ze skutečnosti. Takzvané zobrazování je jen arbitrárním kódem, jež sdílí „realističtí“ autoři se čtenářstvem.

Poté co jsme prošli či spíše proběhli cestou strukturalistické kritiky reference – jejíž východisko lze stěží pokládat za neoprávněné – až k těmto smělym výrokům, vyvstává před námi jeden z problémů její „klasické“ podoby. Není totiž jasné, co je zde za skutečnost považováno. Jde o skutečnost jednotlivé či obecné lidské zkušenosti, materiálních jsoucen, množiny stavů věcí? Pokud prohlásíme za svůj objekt „uzavřený“ text a jeho případné odkazování tomu, co textem není, necháme bokem, pak je nám povaha tohoto vnějšku neboli „skutečnosti“ lhostejná; v takové situaci bychom se ovšem měli vzdát nároku rozhodovat o vztahu textu k něčemu, co ze svého bádání vylučujeme.

⁴⁸ R. Barthes, *S/Z*, s. 135.

4. Vyprávění a zkušenost

„V našich čítankách stála bajka o starém muži, který na smrtelné posteli namlouvá svým synům, že na jeho vinici je ukryt poklad. Stačí, když budou kopat. Kopali, ale po pokladu ani stopy. Když však přišel podzim, nesla vinice jako žádná jiná v celé zemi. Tu si uvědomili, že jim otec předal zkušenost: ne ve zlatě je požehnání, nýbrž v píli.“⁴⁹

S touto vzpomínkou Waltera Benjamin přistupujeme k vyprávění opět z další stránky – s nadějí, že tím postihneme něco, co v předchozích částech chybělo. Vidíme zde příklad narativního textu, bajky, která je ve své podstatě fikčním textem a o níž platí málo z toho, co jsme říkali v předchozích kapitolách. Bajka nestrhává pozornost na „samotné sdělení“, na svou poetickou funkci (což neznamená, že bychom ji bajky nemohli zkoumat); jejím určením je právě to, že poučuje, a to na základě krátkého fikčního příběhu, ve kterém ostatně nejčastěji vystupují zvířata. Podobně je tomu u pohádky:

„Pohádka, která dodnes uděluje rady dětem, tak jako kdysi je udělovala celému lidstvu, žije dále uvnitř pohádek. [...] Kde byla dobrá rada drahá, přispěchala s ní pohádka. Pohádka nás poučuje o nejčasnějších opatřeních, které činilo lidstvo, aby ze své hrudi setřáslu mýru, již mu tam nasadil mýtus,“ říká Benjamin (zde je třeba mít na paměti Benjaminovo ambivalentní pojetí mýtu jako čehosi zpravidla násilného, co je třeba překonávat); s jednotlivými postavami, jako je hlupák, Nebojsa, zvířata přicházející na pomoc člověku se ukazují způsoby, jakými se lidé „brání mýtu“, nebo, můžeme snad říci, jak zvládají svůj život. „Osvobozující kouzlo, jímž pohádka disponuje, vtahuje na rozdíl od mýtu přírodu do hry výslovně u vědomí toho, že ona je pomocníkem osvobozeného člověka.“⁵⁰

⁴⁹ W. Benjamin, „Zkušenost a chudoba“, in: *Agesilaus Santander*, s. 143.

⁵⁰ W. Benjamin, „Vyprávěč“, in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 229. Waltera Benjamin zde však necitujeme jako nějakého generálního „obhájce reference v literatuře“; jeho filosofie jazyka míří jiným směrem a odlišné je také jeho pojetí jiných literárních forem či žánrů. „Was „sagt“ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung [...]“ čtete v *Úkolu překladatele* (in: *Gesammelte Werke*, sv. 4) Zde se tedy Benjamin přibližuje například Valérymu.

Pohádka, která je ve své podstatě fikčním vyprávěním, dokáže osvobozovat – přinejmenším dítě. Příběhy Jeníčka a Mařenky, jak o nich mluvil Ortega y Gasset, tedy nejsou tak „neškodné“. Předpokládá to o všem, že k nim nebudeme přistupovat pouze jako k estetickému objektu; že se oproti Fregovi nebudeme zajímat pouze o „požitek z umění“, že nás oproti formalistům bude zajímat i „to, co bylo uděláno.“ Znamená to tedy předpokládat něco, co předchozí analýzy vyloučily a pro co zatím nemáme lepší slovo než reference.

Stojíme zde pochopitelně před námitkou, že pohádka, případně bajka, kterou jsme si zde vzali na pomoc, je jednak specifickým příkladem narace, jednak její fixace do psané podoby je poněkud druhotná a k tomu pozdního data; pohádky se zkrátka nevymýšlejí a nepíší tak, jako se vymýšlejí a píší například romány, a proto se na ni v naší práci nemůžeme jen tak beze všeho odvolávat. Tuto námitku nezbyvá než přijmout; i Benjamin, jak uvidíme, nachází mezi tradovaným vyprávěním typu pohádky či bajky a mezi románem podstatnou trhlinu. Přesto zde zůstává cosi, co pohádku a moderní narativní text spojuje: přinejmenším je to zápleтка,⁵¹ jakkoli může být (u bajky nebo třeba u Joyceova *Odyssea*) minimální.

Pokud jsme pohádku uvedli současně s Walterem Benjaminem, bylo by nepoctivé ji ze stati o *Vyprávěči* vytrhnout. Benjamin totiž považuje ty formy vyprávění či vypravěčství, které předávaly zkušenost uloženou v pohádkách z pokolení na pokolení, za něco, co již vymizelo, za něco, od čeho se dále vzdalujeme a co zažíváme již jen takříkajíc zbytkově. Vyprávěč je pro něj tím, kdo dokáže předávat zkušenost; avšak jedním z hlavních motivů nejen *Vyprávěče*, ale mnoha Benjaminových děl je ztráta takové zkušenosti, která by se dala předávat. První světová válka je pro něj momentem, kdy se tato zkušenost trhá: „Nepozoroval nikdo, že se lidé vraceli z pole oněmělí? Nebyli bohatší, byli chudší o sdělovanou zkušenost.“⁵² U pozdního Benjaminu nacházíme rozlišení dvou fundamentálně odlišných druhů zkušenosti: *Erlebnis* coby zkušenost „bezprostřední“, též *prožitek* nebo *zážitek*, a *Erfahrung*, zkušenost kumulativní, integrující. Takováto kumulativní zkušenost ovšem provádí pouze „archaické“ formy vyprávění, vázané na předindustriální, řemeslnický svět, a je tedy něčím, od čeho se nevratně vzdalujeme. Sám vypravěč je zde přirovnáván k řemeslníkovi, který dovedně zpracovává látku. Moderní život, jehož první plně rozvinutou formu Benjamin nachází v baudelairovské Paříži, poskytuje zkušenost roztržštěnou, fragmentární, zakrnělou: a toto „zakrňování zkušenosti tedy může být

⁵¹ Ricoeur takto překládá Aristotelův výraz *mythos*. Viz dále 7. kapitolu této práce.

⁵² W. Benjamin, „Vyprávěč“, in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 215.

charakterizováno jako posun od *Erfahrung* k *Erlebnis*“,⁵³ jak píše jeden současný komentátor. Román oproti vyprávění pochází takříkajíc „z jiného světa“, ze světa sérií *Erlebnis*, kterému však chybí jednotící zkušenost; román je konstruovaný, což lze chápat jako nedostatek ústní tradice. Román již dle Benjaminu radu neudílí, neboť je sám projevem *Ratlosigkeit*, bezradnosti.

Přesto se domníváme, že „archaické“ vyprávění, jehož typickým projevem je pohádka, a moderní, konstruované vyprávění, například román, nejsou odlišně diametrálně, a že i moderní narativní text si určité atributy benjaminovského vyprávění drží. Ostatně: „Sotva se formy lidského obcování rodily rychleji, než jak pomalu se vytrácejí.“⁵⁴ Už nečteme příběhy Jeníčka a Mařenky, ale dosud čteme příběhy, a jakkoli jejich podání může strhávat pozornost na svoje vlastní rozrušování, stále se jedná o zápletky, které nějakým způsobem sjednocují heterogenní prvky. I když moderní doba žije v „chudobě zkušenosti“, stále ještě můžeme předpokládat, že v narativních textech, které produkuje, je zprostředkovávána určitá časová zkušenost. V tomto ohledu se nemusíme zdráhat hovořit o didaktickém aspektu narativních literárních děl; pokud tímto nepřliší populárním slovem nemíníme „pouhou“ didaxi, poučku zaobalenou do literárního hávu, nýbrž poučný potenciál vyprávění, jak říká Robert Scholes, který mezi didaktická díla řadí například *Hledání ztraceného času*.⁵⁵

Uvažování, které se ubírá tímto směrem, ovšem vyžaduje širší hlediska, než jsou ta, o nichž jsme mluvili zejména v souvislosti se strukturalismem. Zmínili jsme se o pohádkách: pochopitelně i pohádku lze plodně zkoumat také prostřednictvím strukturální analýzy. Práce *Morfologie pohádky*, kterou již v roce 1928 zveřejnil Vladimír Propp, blízký okruhu ruských formalistů, je i dnes udivujícím počinem svého druhu; omezuje se nicméně pouze na ruskou pohádku. Tu Propp rozkládá na jednotlivé funkce. V těchto funkcích se ovšem „rozpouštějí“ i postavy coby funkce jednajících osob. Například Mrazík i baba Jaga: oba podrobují zkoušce a odměňují nevlastní dceru, ale přitom „Mrazík jedná jinak než baba Jaga. Funkce jako taková je však veličina stálá.“⁵⁶ Postupnou abstrakcí pak leningradský badatel dochází k modelu sekvence jednatřiceti invariantních funkcí (např. „Hrdina dostává

⁵³ J. McCole, *Antinomies of Tradition*, s. 272n.

⁵⁴ W. Benjamin, „Vyprávěč“, s. 218.

⁵⁵ R. Scholes a R. Kellogg, *Povaha vyprávění*, s. 107—109.

⁵⁶ V. J. Propp, *Morfologie pohádky*, s. 26.

k dispozici kouzelný prostředek“, „Hrdina je poznán“, „Škůdce je potrestán“ apod.), z nichž nemusí být všechny přítomny, vždy však vystupují v tomto pořadí. Opět zde tedy máme co do činění s dechronologizací a logizací vyprávěného.

Všechny fantastické pohádky jsou tedy jedním a tímtéž vyprávěním, jakousi archetypální pohádkou, která je tvořena pevnou posloupností vykázaných funkcí. Avšak „tento archetyp, jak jej konstituuje Propp, není ještě pohádka,“ píše Ricoeur; „nikdo jej nevypráví nikomu. Je to výtvar analytické racionality.“⁵⁷ A tato racionalita, jakkoli jistě přispívá k poznání slovesných forem, k logice vyprávění, nemůže substituovat to, čemu Ricoeur říká narativní.

Jako příbuzná Proppovu zkoumání se zdá být populárněji zpracovaná kniha *Tisíc tváří hrdiny* Josepha Campbella. I jeho zajímá morfologie mýtů v širokém slova smyslu: od pohádek přes náboženské texty, eposy či vyprávění „přírodních národů“. Ve všech těchto mytických vyprávění nalézá obdobný vzorec, který se po postupné abstrakci vejde do stručné formulky: „*Hrdina se vydává z každodenního světa do říše nadpřirozených divů, setkává se tam s úžasnými silami a dosahuje přesvědčivých vítězství. Ze svých tajuplných a dobrodružných cest se vrací se schopností prokazovat dobrodiní svým bližním.*“⁵⁸ Tyto cesty a vítězství mohou pochopitelně nabývat rozmanitých podob, proto Campbellovi do tohoto vzorce spadá jak příběh Iásonův či Aeneův, tak například Siddhárthův či Mojžíšův. I zde jsme tedy svědky redukce obsáhlého korpusu vyprávění na „archetyp“ – Campbell jej označuje jako „monomýtus“ –, ovšem se základní odlišností vůči Proppovi: při rozkládání mýtů na jednotlivé složky („Nevyslyšené volání“, „Setkání s bohyní“) Campbellův zájem směřuje k poselství, které tyto složky mýtů ustavují. Hledisko, z něž tato poselství posuzuje, je zaměřeno především psychoanalyticky, a je tedy veskrze interpretativní. Tím, že se snaží ukázat, jak bylo těmto mýtům a vyprávěním rozuměno a jak jim lze rozumět dnes, provozuje Campbell nad textem či vyprávěním určitou činnost, bez níž se strukturálně zaměření badatelé zpravidla obešli.

* * *

Lévi-Straussovy antropologické analýzy, Proppova *Morfologie pohádky* odvolávající se na goethovskou přírodovědu, Barthesova strukturální analýza vyprávění, pozdější naratologie a sémiotika – všechna tato vynaložená úsilí chápala sebe sama

⁵⁷ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění II*, s. 64.

⁵⁸ J. Campbell, *Tisíc tváří hrdiny*, s. 41 (kurziva původní).

jako vědu, jako snahu provozovat systematické racionální zkoumání ve sféře věd o člověku. Nejednou bylo takové úsilí korunováno úspěchem, za nějž ostatně můžeme pokládat i enormní nárůst zájmu o literární teorii ve Francii strukturalistického *boomu*. Je však „struktura přístupná analýze“ v těchto předmětech tím, na co by se mělo myšlení o nich omezit? Zopakujme, co říkal Roland Barthes: „Když botanik popsal květinu, nemůže se zabývat popisem kytice.“⁵⁹ S tím je nutno souhlasit; jsou to však kytice, nikoli květiny uchopené v kategoriích botaniky, co vzbuzuje (nejen) u žen dojetí. Chceme-li vést smysluplný diskurs také o kytici, nejspíše se neudržíme uvnitř vědy, a je otázkou, na jaké pole se vydáváme.

⁵⁹ R. Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, s. 12.

5. Vysvětlení a rozumění

Při rozšiřování hledisek, z nichž nahlížíme na narativní literární texty, se obracíme především k myšlení Paula Ricoeura. Nejprve nás bude zajímat několik textů, v nichž se vyrovnává se strukturalismem. Nejde přitom o polemiky v tom smyslu, že by napadaly samotný strukturalistický přístup; pro něj naopak nešetří slovy uznání, zato se však stavějí proti jeho univerzálnímu nároku. „Uvidíme, že tato perspektiva vede k tomu, abychom uznali současně *dobré právo* strukturalismu a *meze jeho platnosti*“.⁶⁰ To píše Ricoeur v roce 1963, tedy ještě před velkým rozpučením pařížského literárně-teoretického strukturalismu; tím, ke komu se zde především obrací, je Claude Lévi-Strauss a jeho *Myšlení přírodních národů* (*La pensée sauvage*, 1962). I zde však nacházíme některé Ricoeurovy postoje, které následně mnohokrát opakuje v nespočetných článcích; částečně tyto myšlenkové motivy korespondují s tím, co jsme dosud o mezích strukturalismu naznačili.

Ricoeur sleduje Lévi-Straussovou badatelskou cestu jako proces postupné generalizace; ta začíná s aplikací fonologického modelu podvědomých struktur (jak jej rozpracoval N. S. Trubeckoj), pokračuje přes analogon fonologického modelu v *Systémech příbuzenství*, a vrcholí právě v *La pensée sauvage*, kde je zkoumána „celá jedna úroveň myšlení“ (tedy myšlení totemistických kmenů, považované ovšem za homologické s myšlením logickým, „civilizovaným“). Zkoumání zde míří k univerzálnímu kódu myšlení, ovšem za „upřednostňující volby“: preferuje syntax (uspořádání) před sémantikou (obsahy). Cenou, kterou za své výsledky platí, je „bezvýznamnost obsahů“ — i když nejspíše není tak vysokou cenou u totemistů, kde je význam uspořádání a klasifikace vysoký. („Myšlení totemistů, jak se mi zdá, je přesně tím myšlením, jež je nejvíce spřízněno se strukturalismem,“ poznamenává k tomu Ricoeur).⁶¹ Jak ovšem zkoumat kultury, které spíše než na klasifikaci stavějí na zakladatelských událostech? Tedy například Izrael *Starého zákona*? Jejich historický (a tedy současně narativní) ráz se vzpírá promítnutí do systému, respektive dechronologizaci a logizaci. Na takovém místě je potřeba změnit hledisko

⁶⁰ P. Ricoeur, „Struktura a hermeneutika“, s. 272.

⁶¹ P. Ricoeur, „Struktura a hermeneutika“, s. 283—284.

a přestoupit do jiného řádu chápání; tímto řádem má být chápání hermeneutické. Je přitom možné, že by semitské zakladatelské mýty tvořily pól vstřícný hermeneutice, tak jako se jejich totemistický protipól lépe poddává strukturální analýze.

Ne vždy je však Ricoeur při stanovování mezi strukturalismu spravedlivý; jeho o několik let pozdější tvrzení, že strukturální analýza založená na fonologii – která pracuje s uzavřeným korpusem, v němž indikuje možné kombinace prvků – dochází pouze k taxonomiím (a proto má být překonána Chomského generativní gramatikou),⁶² kritizoval Jonathan Culler; například taxonomie živočichů se netýká žádných funkcí uvnitř živočišné říše, a neexistuje tedy správná nebo chybná taxonomie, kdežto fonologie, hájí Culler Trubeckého, hledá diferenční vztahy, které jsou v jazyce skutečně funkční.⁶³

Platí-li však, že strukturální analýza je vědeckou metodou pracující na úrovni rozumového poznání uzavřeného korpusu vnějších jevů, hermeneutika jí není; ta je podle Ricoeura „prací na přivlastnění si smyslu“, součástí pochopení sebe sama a pochopení bytí. V textech týkajících se symboliky a sakrálna píše, že to, čím je symbolismus konstituován, vyžaduje strukturální analýzu, která jej odtajní, ba „demytologizuje“;⁶⁴ avšak „co symbolika vyjadřuje, o tom už nás strukturální analýza poučit nemůže; v pohybu od analýzy k syntéze a zpět nerovná se cesta zpět už cestě tam.“⁶⁵ Z uvedeného vysvítá, že Ricoeurovou dlouholetou snahou bude oba mody propojit.

To, že již po prvních několika větách exponujících Ricoeurovo myšlení stojíme před úkolem propojení strukturalismu a hermeneutiky, je příznačné. Zdaleka to přitom není poslední propojení, o kterém v souvislosti s tímto autorem bude řeč. Ricoeurova teoretická práce spočívá zejména v „rekoniliaci“, syntetizaci, v ekumenickém propojování přístupů. Přestože se i v citovaném článku hodlá výslovně vyhnout eklekticismu, je to právě námitka eklekticismu, jíž poměrně záhy čelil. Na tu opakovaně odpovídal, že je nutné být dialektikem, nikoli eklektikem.⁶⁶

⁶² P. Ricoeur, „Struktura, slovo, událost“. In: *Život, pravda, symbol*, s. 203.

⁶³ J. Culler, *Structuralist poetics*, s. 26–27.

⁶⁴ K demytologizaci: v eseji „Symbol a mýtus“ Ricoeur proklamuje přednost symbolu před mýtem v náboženství; kérygma křesťanství je nutno vždy znovu odkryt zpod „mytologizací“ a „mystifikací“, píše Ricoeur (sám ostatně křesťan a současně socialista): „Nikdy nejsme u konce s božením model, aby symboly mohly promluvit.“ In: *Život, pravda, symbol*, s. 167.

⁶⁵ P. Ricoeur, „Problém dvojího smyslu jako problém hermeneutický a jako problém sémantický“. In: *Život, pravda, symbol*, s. 202.

⁶⁶ Např. „Hermenéutika y semiótica“, s. 99; „Struktura a hermeneutika“, s. 299.

Je však nutno postoupit dále a přibližovat se naší věci, totiž vyprávěním, příběhům. – V citovaném textu, který byl zahrnut do svazku *Le conflit des interprétations*, se Ricoeur totiž ještě výslovně nevyjadřuje k literární problematice; jeho postoj ke strukturální analýze ovšem pochopitelně určuje i postoj k literárněvědným směrům, které na ní stavějí. V některých pozdějších článcích či v *Teorii interpretace* je tímto způsobem tematizován vztah hermeneutiky a sémiotiky; předmět zájmu je zde o něco úžeji specifikovaný, neboť již nejde ani tak o celé kultury, jako o texty, případně o jazykovou činnost (přestože sémiotika/sémiologie měla být u Saussura vědou obecnější než lingvistika). Sémiotika je zde chápána jako oprávněný metodický přístup k jazykovým útvarům, proti kterému nemá být postaven přístup jiný; záměrem je zahrnout metodologickou diskuzi širším tázáním. V tomto širším tázání je kladena otázka rozumění jazykové aktivitě ve způsobech bytí-ve-světě. (Tímto výrazem se Ricoeur staví na půdu hermeneutiky navazující na Heideggera).

„Hermeneutika se vzpírá každé hypostazi jakéhokoli systému znaků, která by vyústila v eliminaci funkce jazyka, spočívající ve vyslovování našeho bytí-ve-světě, v jeho jazykovém vypracování jakožto nového způsobu bytí-ve-světě. [...] *Ano* sémiotice coby metodě a technice analýzy, která vyžaduje abstrakci textu – a to abstrakci plně odůvodněnou, jak se budu snažit ukázat. *Ne* sémiotice, pokud se z ní stává ideologie textu o sobě. Tedy: *ano* abstrakci textu, *ne* hypostazi textu.“⁶⁷

Abstrakce textu – tedy jeho odtržení od všech „vnějších“ entit, od autora, intence, čtenáře – sociálních a historických okolností – je plodné a oprávněné; zejména proto, že text je vůči intenci autora sémanticky autonomní, neboť autor, člověk z masa a kostí, zkrátka absentuje, nemůže mluvit: text je němý. Stejně tak je plodné a oprávněné čtení textu nikoli jako sdělení, nýbrž jako kódu; tak jako při studiu gramatiky neběží o jednotlivé věty, ale o gramatické nároky na stavbu vět, existují také nároky, které ustavují narativitu textu.⁶⁸ Co ovšem zůstává odmítnuto, je přesvědčení, že sémiotika si takřikajíc vystačí sama; sémiotika, která coby explikativní věda odmítá uznat legitimitu způsobů poznání textů či lingvistických jevů, které vědecké nejsou, případně je považuje za iluzi, redukuje funkci jazyka. Sémiotika pochopitelně nemůže brát v úvahu to, čemu hermeneutika říká „přisvojení smyslu“, které ovšem neprobíhá ve znakovém systému, ale realizuje jej čtenář nad skutečným textem (resp. při diskursu coby *parole*, viz následující

⁶⁷ P. Ricoeur, „Hermenéutica y semiótica“, s. 92.

⁶⁸ P. Ricoeur, „Hermenéutica y semiótica“, s. 98–99.

kapitola). Francouzští strukturalisté rozvíjeli především teorii psaní (*écriture*),⁶⁹ méně však teorii čtení, v níž se Ricoeur odvolává na recepční estetiku Hanse Roberta Jauße a Wolfganga Isera, když říká, že také četbou je text strukturován a že v četbě probíhá kontinuální směna mezi kódem a sdělením. Protože otázka interpretace je především otázkou rozumění a tedy četby, snaží se Ricoeur sklenout do jednoho „hermeneutického oblouku“ jak (čtenářovo) předporozumění světu lidského jednání, tak jeho symbolickou (sémiotickou) restrukturalizaci v textu a jeho zpětnou symbolizaci ve světě.⁷⁰

Mnohé vše z tohoto hermeneutického oblouku bude ještě nutné upřesnit, uvést ve vztah k narativním textům a k jejich referenci. Získali jsme zatím nepříliš opracovanou představu o Ricoeurově koncepci, které nechce jmenované přístupy stavět proti sobě, ale syntetizovat. Opačný přístup by vedl do slepé uličky, a to do téže slepé uličky, v níž se octla opozice metody rozumění a metody vysvětlení (explikace).⁷¹ Zde je pochopitelně řeč o uvíznutí hermeneutiky u Wilhelma Diltheye na úsvitě 20. století. Protože mnohá dialektických propojení, o která Ricoeur usiluje, můžeme chápat jako obměny určité bazální dialektiky, totiž vztahu vysvětlení a rozumění, je na místě zmínka o těchto dvou pojmech.

Historie hermeneutiky sice nezačíná Friedrichem Schleiermacherem,⁷² byl to ovšem on, kdo uchopil rozumění jako samostatný problém nezávislý na obsazích toho, čemu má být rozuměno (tradičně Bibli či právnickým textům); rozumění, *Verstehen*, se u něj ovšem neomezuje na texty ani na mluvená slova, ale vztahuje se i na individualitu mluvčího či spisovatele.⁷³ Na tento psychologizující směr navázal Schleiermacherův životopisec Wilhelm Dilthey, jehož velkou snahou bylo epistemologické založení humanitních věd (Dilthey mluví o duchovědách, *Geisteswissenschaften*) ve filosofii života. Zřejmě pod „metodologickým tlakem“ přírodních věd (*Naturwissenschaften*), zažívajících významné úspěchy, se snažil o ustanovení rovnocenné metody duchověd, kterou ovšem vymezoval v *protikladu* k přírodovědě; odtud pojmová dvojice *erklären* (vysvětlení) a *verstehen* (rozumění),

⁶⁹ *Écriture* je pro překlad do češtiny svízelným pojmem; překladatelé zpravidla volí „psaní“ či „rukopis“. Srov. např. R. Barthes, „Nulový stupeň rukopisu“. In: *Kritika a pravda*, s. 7–78.

⁷⁰ P. Ricoeur, „Hermenéutica y semiótica“, s. 102–104; srov. *Čas a vyprávění I*, s. 88n.

⁷¹ P. Ricoeur, „Hermenéutica y semiótica“, s. 92.

⁷² Za úsvit hermeneutiky bývá považována pozdně antická alegorická interpretace mýtů či Písma v alexandrijské škole. K novodobé hermeneutice před Schleiermacherem viz P. Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*.

⁷³ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 171.

stojící proti sobě stejně jako dva metodologické přístupy. Zatímco přírodovědy pracují na principu pozorování, takřkajíc „ve třetí osobě“, a jednotlivé pozorované případy podřizují abstraktním zákonům, duchovědec má pracovat s porozuměním projevům ducha (kterými sám sebe vyjadřuje; zde Dilthey navazuje na Hegela), respektive vciťováním se do jiného konkrétního ducha (určité kultury, spisovatele apod.), který je vždy dějinný, a tím zároveň se sebeporozuměním. Vysvětlení a rozumění se tedy vzájemně vylučují a jejich dichotomie je naprostá.⁷⁴

Dilthey měl významné následovníky mezi historiky, ovšem později téměř všichni hermeneutičtí filosofové či hermeneuticky orientované literární teorie jeho psychologismus a vyhraněný historismus zavrhlly (což neznamená, že pojetí podobné „vciťování se do spisovatelovy situace“ v literární vědě nepřetržává). Stejně tak byl zproblematizován původní kontext těchto debat, jímž byla epistemologie; byl to zejména Martin Heidegger v *Bytí a čase*, kdo přenesl problém rozumění z epistemologie do ontologie; u něj se již rozumění „netýká uchopení faktu, ale možnosti, jak být“.⁷⁵

Ricoeurova hermeneutika zprvu následuje toto vynětí rozumění z epistemologického kontextu. Pouze explikace zůstává v metodologickém rámci; rozumění je naproti tomu nemetodický moment, který se v procesu interpretace s metodickým momentem explikace, vysvětlení, kombinuje.⁷⁶ To vyžaduje dialektický vztah obojího; co by znamenalo trvání na jejich vzájemné exkluzi?

„V takovém případě by na jedné straně explikace ve jménu objektivitě textu vylučovala jakýkoli subjektivní nebo intersubjektivní vztah; a na druhé straně by ve jménu subjektivitě přisvojení si sdělení jakákoli zpředměťující analýza byla prohlášena za cizí vůči rozumění.“⁷⁷

Tento vztah můžeme u Ricoeura označit jako určitou bazální dialektiku, a to nejen proto, že o něm tak často mluví; také další dialektické dvojice, s nimiž přichází, se na ni často nějakým způsobem odvolávají. Vztah mezi strukturální analýzou

⁷⁴ Ricoeur se k problematice Diltheyovy a Schleiermacherovy hermeneutiky vrací v tolika textech, že by bylo kontraproduktivní je zde vyjmenovávat. Např. B. Pettersson však namítá, že jak Ricoeur, tak Gadamer jsou k těmto dvěma autorům nespravedliví a že jejich interpretace jsou rozvoji hermeneutiky spíše na škodu. „Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link“, s. 17.

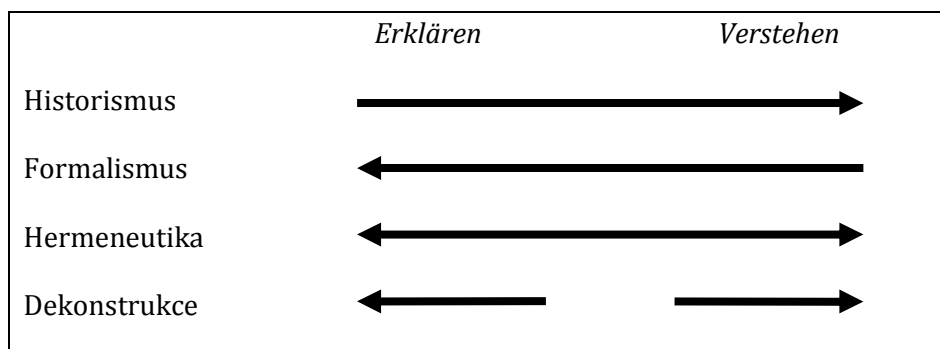
⁷⁵ P. Ricoeur, *Úkol hermeneutiky*, s. 18.

⁷⁶ P. Ricoeur, „Explanation and Understanding“. In: *From Text to Action*, s. 142.

⁷⁷ P. Ricoeur, „Explanation and Understanding“, s. 129. Obdobné závěry jako pro teorii textu přináší článek pro teorii jednání a teorii dějin.

a přisvojením smyslu, o němž jsme psali výše, lze chápat jako vztah mezi *erklären* a *verstehen*, a uvidíme, že homologicky bude Ricoeur chápat i další vztahy.

Než přistoupíme k některým z těchto vztahů, můžeme zde pro ilustraci uvést schéma, do něhož se pokusil uspořádat některé jmenované interpretační přístupy v jejich poměru k vysvětlení a rozumění hispanista Mario J. Valdés:⁷⁸



Také anglicky psaná *Teorie interpretace* začíná tvrzením dialektického vztahu mezi vysvětlením a rozuměním, a to už v předmluvě. Zde se ovšem dostáváme o něco dále. Předmětem zájmu je tu výslovně rozumění jazyku na úrovni literárního díla. I zde je východiskem problém rozšíření strukturálního modelu lingvistiky na lingvistické entity delší než věta. Nebudeme zde opakovat, co již bylo o strukturální analýze řečeno; v souvislosti s předchozími odstavci však ještě stojí za připomenutí skutečnost, že po rozdělení na synchronní a diachronní dimenzi se analýza týká synchronních systémů; dějiny změn tedy mohou nastoupit až po teorii, což staví strukturalistickou interpretaci do přímého protikladu k historismu konce 19. století. Jazyk si tak vytváří svůj vlastní svět, uzavírá Ricoeur, a v něm „každý prvek pouze odkazuje na jiné prvky téhož systému. Už není považován za ‚životní formu‘, jak by ho nazval Wittgenstein, ale za soběstačný systém vnitřních vztahů.“⁷⁹ Tehdy se

⁷⁸ Mario J. Valdés, *La interpretación abierta*, s. 63. Ve schématu pouze zjednodušíme názvy přístupů. Je otázkou, zda by u hermeneutiky neměl být spíš kruh a zda by společně s formalismem neměl být uveden strukturalismus. Zároveň mějme na paměti, že M. Valdés navazuje mimo jiné na Ricoeura a považuje fenomenologickou hermeneutiku za nejvhodnější přístup.

⁷⁹ P. Ricoeur, *Teoría interpretácie*, s. 19.

ovšem ztrácí jazyk coby *parole* (mluva), pro nějž zde Ricoeur (v návaznosti na strukturálního lingvistu Émila Benvenista) používá pojem diskurs. „Vysvobodit diskurs z exilu“ bude dalším úkolem; a protože diskursem v tomto smyslu je i literární dílo coby komunikační akt, půjde také o jiné pochopení literárního díla včetně jeho „reference“.

6. „Co“ a „o čem“

V této kapitole jsme nejbližší tomu, co jsme slibovali názvem naší práce: pokusu najít u literárního díla rozlišení toho, „co“ říká a „o čem“ mluví, a tedy o teoretické podlození určitých způsobů četby, která se nezastavuje uvnitř textu.

V *Teorii interpretace* je opakovaně připomínán dluh strukturálně orientovaných směrů vůči jazyku jakožto *parole/discourse*, na což navazuje snaha zkoumat projevy jazyka včetně literárních textů právě jakožto diskurs. Diskurs má totiž podle Ricoeura „ontologickou prioritu“ – sdělení si lidé skutečně předávají, zatímco jazyk jako systém, *langue*, existuje jen virtuálně. Událost diskursu nastává, sděluje-li někdo někomu něco o něčem. Akt diskursu, promluva, je tedy událostí; neznamená to však, že by byl něčím naprosto prchavým a nepolapitelným; lze jej znovu identifikovat, přetlumočit jinými slovy či přeložit z jednoho jazyka do druhého. Z toho je odvozen další dialektický vztah: Diskurs se „uskutečňuje jako událost, ale je chápán jako význam“.⁸⁰

Co je zde ovšem myšleno významem? Nesmíme jej zde zaměňovat s referencí, k níž se teprve dostaneme. Vyjdeme-li z mluveného jazyka a vezmeme-li coby jeho jednotku větu, pak můžeme opět rozlišovat: na jedné straně můžeme říci, že její mluvčí cosi míní; a na druhé straně cosi míní či znamená také vyřčená věta. Tyto dvě stránky mohou být označeny také jako subjektivní a objektivní stránka diskursu. Míříme-li k textově fixovaným diskursům, bude pro nás rozhodující otázka objektivního významu, tedy toho, co znamená věta. Dostáváme se tak opět k dalšímu rozlišení, pro nás klíčovému:

„Co‘ diskursu je jeho smysl, ‚o čem‘ je jeho reference“.⁸¹

Zde jsme zpátky u Gottloba Fregeho (viz výše kap. 1), k jehož slavnému článku zde Ricoeurův výklad odkazuje; zmínky o Fregeovi jsou však velmi stručné a autor až na výjimky neupřesňuje, jakým způsobem chce na článek navázat. Nechává pouze zaznívat určitou fregovskou ozvěnu: To, co se říká, a to, o čem se mluví, lze odlišit

⁸⁰ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 26. Srov. „Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics“, s. 97.

⁸¹ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 35.

teprve na úrovni věty; smysl je diskursu imanentní, zatímco reference jej transcenduje, vztahuje jazyk ke světu a uvádí do diskursu nárok na pravdu. Tato fregovská pojmová dvojice je později vztažena k předchozí dialekticky překonané polaritě *erklären – verstehen*: Ricoeur nyní hodlá „propojit problémy vysvětlování s dimenzí „smyslu“, tj. s imanentní stavbou diskursu – a problémy interpretace [resp. rozumění] s dimenzí „reference“, chápanou jako síla diskursu vztahovat se k mimojazykové skutečnosti, o níž říká to, co říká.“⁸²

Důležité je, že tato referenční schopnost jazyka není fixní: „Jazyk má referenční funkci pouze tehdy, je-li použit.“ To znamená, že věta, která má určitý smysl, může tuto referenční schopnost nabývat a ztrácet v závislosti na situaci diskursu. Tím se vracíme k „ontologické prioritě“ diskursu: Bytí-ve-světě je ontologickou podmínkou jazyka. Nejprve musíme mít „o čem“ mluvit, mít zkušenost přenositelnou do jazyka. Teprve praxe toto sdělování ustavuje jazyk jakožto *langue*. Z řečeného také plyne důležitý důsledek pro pojetí lingvistiky: totiž že sémiotika (vázaná na *langue*) je abstrakcí sémantiky, která se těší ontologické přednosti významuplného či významotvorného diskursu.⁸³ V *Živé metafoře* (1975) Ricoeur na podporu této teze opět cituje Émila Benvenista: „Mohli bychom parafrázovat klasické rčení a říci: *nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione*.“⁸⁴

(Předpokládáme, že zde Ricoeur nechce tvrdit ontologickou prioritu zkušenosti před řečí jako takovou; tuto představu, jak známo, kritizoval Gadamer, který mluvil o „vrůstání člověka do řeči“, o tom, že řeč „vždycky už je před námi“.⁸⁵)

Tyto stručné poznámky se však týkaly spíše diskursu coby mluvené řeči. Abychom tedy mohli uvážít rozlišení „co“ a „o čem“ v literárních dílech, musíme učinit další krok: postoupit od mluveného slova k textu.

Stejně jako Platón ve *Faidrovi* i mnoho moderních autorů uvažovalo o textu (respektive o písmu, kterým je text umožněn) jako o projevu absence a odcizení. Je to pochopitelné: porovnáváme-li povahu mluvených a písemných jazykových projevů, snadno dojdeme k náhledu, že text na rozdíl od rozhovoru vzniká

⁸² P. Ricoeur, „Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics“, s. 98. Tímto směrem míří i závěrečná esej *Teorie interpretace*.

⁸³ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 36—38. Obdobně *La métaphore vive*, s. 274.

⁸⁴ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard 1966. Cit. dle: P. Ricoeur, *La métaphore vive*, s. 91.

⁸⁵ H.-G. Gadamer, „Člověk a řeč“, s. 25—26.

osamoceně (aby mohl člověk něco napsat, musí se řeči přechodně vzdát) a že při jeho čtení absentuje autorův hlas. „I tyto stránky, všechny stránky jsou prezencí absence,“ píše baskický filosof Patxi Lanceros, a dodává, že nejlépe tento vztah pochopíme z nápisů na hřbitovech: *Co jsme my, budete i vy*.⁸⁶

Tato vysoká cena byla zaplácena za nemalý výtěžek převedení bezprostředních lokálních výrazů do systému značek. Text dokáže diskurs fixovat. (A to, co chceme na prchající řečové události zachytit, je právě diskurs, ne jazyk jako *langue*.) Text tedy Ricoeur vymezuje jako diskurs fixovaný psaním, ovšem „skutečný text“ není přepisem pronesené řeči, ale přímým vepsáním toho, co diskurs znamená. Textová fixace diskursu však není jen záchranou před zánikem nebo pouhou změnou média, protože, jak jsme naznačili, zasahuje i do toho, co Ricoeur v návaznosti na shora citovaný článek Romana Jakobsona (srov. kap. 3) nazývá komunikační funkcí: čtenář chybí u aktu psaní a autor chybí u aktu čtení.⁸⁷ Tím je ovšem text takřkajíc emancipován z orální situace, což má za následek signifikantní zvrát ve vztazích diskursu a světa stejně jako diskursu a „zainteresovaných“ subjektivit, kterými jsou nyní autor a čtenář.

Jak proměňuje přechod od mluvení k psaní „vztah ke světu“, tedy referenční funkci? „V mluveném diskursu je posledním kritériem referenčního rozsahu mluveného možnost ukázat danou věc jako složku situace,“ píše Ricoeur.⁸⁸ To pochopitelně neznámá, že nelze referovat i o nepřítomných entitách; lze je však vztáhnout diskursu prostřednictvím zájmen, příslovcí apod. a takzvaně se shodnout, o čem je řeč. V textu, který není zakotven v dialogické situaci, tato „ostenzivní (tedy ukazující) reference“ mizí. Text je otevřen neomezenému počtu čtenářů v neurčeném čase, a proto se nelze shodnout na referenci ostenzivním způsobem. Lze se však vůbec nějaké reference dobrat? Opět je zde připomenuta poetická funkce z Jakobsonovy „Lingvistiky a poetiky“, o níž jsme řekli, že klade důraz na sdělení na úkor reference; Jakobson se ovšem zdráhal referenční funkci zlikvidovat – a Ricoeur vyslovuje poněkud odvážné přesvědčení, že „diskurs nemůže přestat být o něčem“ a že „ideálu textu bez reference odpovídá jen několik náročných textů v duchu Mallarmého [opět!] poesie“, kde jde o mezní případ a výjimku. Podle Ricoeura je oslabena pouze ostenzivní či deskriptivní reference, což právě „osvobozuje schopnost referovat

⁸⁶ Baskicky ovšem „Gaur ni, bihar zu“: „Dnes já, zítra ty“. P. Lanceros, „Escritura“. In: *Diccionario de hermenéutica*, s. 116—118.

⁸⁷ P. Ricoeur, „What Is a Text“. In: *From Text to Action*, s. 106—107; *Téoria interpretácie*, s. 45.

⁸⁸ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 53.

o takových aspektech našeho bytí ve světě, o nichž nelze mluvit přímým deskriptivním způsobem, je na ně však možno poukázat, a to díky referenčním hodnotám metaforických a celkově symbolických vyjádření.“ Pojem světa jakožto toho, k čemu lze odkazovat, by tedy měl být rozšířen, aby umožnil i reference tohoto druhu; tedy reference nejen ostenzivní, nejen deskriptivní-neostenzivní, ale i nedeskriptivní. Takové pojetí světa by podle Ricoeura navazovalo na pojetí světa v heideggerovské fenomenologii.⁸⁹

Němota textu, vzájemná nedosažitelnost autora a čtenáře a z něho vyplývající nemožnost ostenzivní reference nás před textem staví před nutnost volby. Na jedné straně se potlačení ostenzivní reference a tím i společného předmětu, „o čem“ diskursu, nabízí přístup, který zkoumá text jakožto objekt beze světa a bez autora v jeho vnitřních vztazích, tedy jeho logickou stavbu, „strukturu“. Anebo jej můžeme „navracet živoucí komunikaci; v takovém případě text interpretujeme.“ Obě tyto možnosti ke čtení patří, spolupůsobí v něm dialekticky.⁹⁰ Čtení však vede od prvního momentu k druhému, od sémiotického smyslu k sémantickému významu/referenci.

Způsob, jakým zde Ricoeur navazuje na Frega, ponechává mnohé nejasnosti. Částečnou odpovědí na ně může být spis *Živá metafora* [1975], respektive její sedmá studie o metafoře a referenci. Teorie metafor je v rámci Ricoeurova myšlení jedním z ústředních bodů, a kdyby nebylo naším hlavním zájmem vyprávění, rádi bychom jí věnovali více prostoru. Zdeněk Neubauer dokonce říká, že metafora je u Ricoeura tím, čím je u Thaléta voda, u Hérakleita oheň, pro Pýthagoru číslo či pro Galileiho mechanismus: totiž ontologickým symbolem, skrze nějž je zakoušena povaha bytí.⁹¹ Odbočka k metafoře je nicméně na místě i proto, že i v *Teorii interpretace*, která je zde naším hlavním vodítkem, je k závěrečným bodům přikročeno teprve po rozšiřujících úvahách o metafoře a symbolu.

Východiskem je (vedle Benvenista) opět Frege: „Nespokojíme se se smyslem věty, ale předpokládáme i referenci“ (*dénotation* ve francouzském překladu). Zároveň jsme řekli, že tento postulát je omezen na sféru vědeckých výroků v opozici k uměleckým, u nichž bychom otázkou po pravdivosti „ztratili požitek z umění a pustili bychom se do vědeckého pojednávání“. Vztah mezi smyslem a referencí je tedy v umění suspendován. Ricoeurovou výslovnou snahou je odstranit toto

⁸⁹ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 55n.

⁹⁰ P. Ricoeur, „What Is a Text“, s. 113.

⁹¹ Z. Neubauer, „Metafora jako ontologický symbol“. In: *O Sněhurce aneb Cesta za smyslem bytí a poznání*, s. 150.

omezení reference na třídu vědeckých výroků a ukázat, že prochází každým diskursem. Nejprve zkusmo přeloží Fregovu větu do „svých“ termínů: „nespokojíme se se strukturou díla, ale předpokládáme také svět díla,“⁹² přičemž hermeneutika by byla teorií přechodu od struktury díla k jeho světu.

Takové vymezení však nestačí. Po obsáhlé diskusi různých teorií metafory a souvisejících „antireferenčních“ postojů přichází ke slovu opět Jakobson, jehož mnohokrát citovaný článek vyzdvihuje slova, jimiž začínají své pohádky vyprávěči z Mallorky: *Aixo era y no era*.⁹³ Odpovídající formule jsou k nalezení v mnoha jazycích, včetně českého *bylo – nebylo*. Ty jsou východiskem k uvažování zdvojené reference, která takřikajíc vezme v úvahu jak „je“, tak „není“. Mohli bychom říci, že ono „nebylo“ či „není“, které se vypovídá současně s „bylo“ či „je“, předesílá nemožnost doslovného (*littéral*) smyslu a že „doslovnou interpretací smysl sám sebe destruuje“.

Tato autodestrukce smyslu pak uvolňuje referenci; pakliže se však u takto uvolněné reference nezastavíme a přijmeme, že se reference uvolnila nejen od něčeho, ale i pro něco, můžeme v celém procesu sledovat i druhou stránku. Pokud chceme „zachránit větu“ i přes predikaci, která je v doslovném významu sebe-popírající (např. „alkohol je metla lidstva“), pak musíme přepnout do metaforického modu predikace (resp. atribuce).⁹⁴ „Metaforickému smyslu odpovídá metaforická reference, tak jako nemožnému doslovnému smyslu odpovídá nemožná doslovná reference.“⁹⁵ To mimo jiné znamená, že poetickému diskursu už není přisouzena pouze konotační funkce (omezovaná na subjektivní asociace), ale týká se ho i denotace či reference, a to neméně než diskursu deskriptivního. Metafora je takovou strategií diskursu, jejíž pomocí se jazyk uvolňuje z přímé deskriptivní funkce, za níž výměnou dostává příležitost objevovat či produkovat nové významy. To, co je zde řečeno o metafoře, pak platí v širším měřítku o poesii: poesie je osvobozená od světa, ale zároveň spoutaná. Osvobozuje se pro nové bytí, které musí přenést do jazyka.⁹⁶ Poetický jazyk přitom neříká, jak věci „skutečně jsou“, ale jak vypadají, nebo, lépe řečeno, jak se jeví; rozhodně však proto není „pouhou“ poesií, neboť dává věcem vyvstat. Věci se jeví *jako* něco jiného, a ukázat metaforou něco jakožto něco jiného, například alkohol *jako* metlu lidstva, nebo přírodu *jako* „chrám

⁹² P. Ricoeur, *La métaphore vive*, s. 277—278.

⁹³ R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, s. 96.

⁹⁴ P. Ricoeur, „Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics“, s. 102.

⁹⁵ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, s. 289—290.

⁹⁶ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 84—85.

s živými pilíři“ (Baudelaire), znamená také poukazovat na povahu samotného bytí, které tuto „metaforickou referenci“ umožňuje; Ricoeur to zdůrazňuje spojovníkem ve výrazu „l'être-comme“.⁹⁷

Vrátíme-li se nyní k problematice interpretace textu, můžeme rozšířit to, k čemu jsme došli při krátké úvaze nad metaforickou referencí. Tak jako živá metafora dokáže „na ruinách doslovného významu“, jak říká Ricoeur, odkazovat k určitému rysu bytí, tak také text coby delší případ diskursu skrze svou neostenzivní referenci poukazuje na něco, co bychom jinak neviděli:

„To, co je třeba si přisvojit, je samotný význam textu, chápáný dynamicky jako směr myšlení zpřístupněný textem. Jinými slovy, je třeba si přisvojit schopnost odkrývat svět, jež konstituuje reference textu.“⁹⁸

Proces interpretace, v němž toto přisvojení probíhá, je členitou řadou aktů, které se Ricoeur pokouší sklenout do jednoho hermeneutického oblouku. Řekli jsme, že v interpretaci působí dialektika mezi vysvětlením, směřující k analýze textu, a rozuměním, směřující k intencionální jednotě diskursu. Interpretace začíná chápáním, „naivním uchopením významu textu jako celku“, které význam odhaduje. Vysvětlením je pak chápání přivedeno k porozumění. Odhadování (*guessing*) při hledání rysů světa zprostředkovaného textem je nutné proto, že intence původce textu je mimo náš dosah, a interpretovi nezbyvá než se snažit o jeho validaci skrze vysvětlení. Jde o proces, který má do jisté míry kruhovou povahu, ovšem tento hermeneutický kruh není (v návaznosti na *Bytí a čas*) považován za bludný. Případné kruhové vzájemné sebezpotvrzování mezi odhadem a validací může být napadeno „zvenku“ jinou interpretací. Interpretace tedy musí usilovat o to, aby byla pravděpodobnější než jiné interpretace.⁹⁹

Shrnutí svého pojetí interpretace podává Ricoeur v následujících větách:

„Smysl textu není za textem, ale před ním. Není něčím skrytým, nýbrž čímsi odkrytým. To, čemu máme porozumět, není původní situace diskursu, ale to, co poukazuje na možný svět díky neostenzivní referenci textu. Chápání nemá nic společného s autorem a jeho situací. Snaží se zmocnit tvrzení o světě, které otevírá reference textu. Pochopit text znamená sledovat jeho pohyb od smyslu k referenci: od toho, co říká, k tomu, o čem mluví. Strukturální analýza hraje

⁹⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, s. 321.

⁹⁸ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 123.

⁹⁹ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 102—107.

v tomto procesu zprostředkující úlohu, jejímž cílem je ospravedlnit objektivní a usměrnit subjektivní přístup k textu.“¹⁰⁰

Dodejme, že přisvojení není chápáno jako způsob vlastnění; Ricoeurova návaznost na Heideggera jej vede k pojetí rozumění jako rozvrhování svých nejvlastnějších možností. Proto platí, že „pokud je referencí textu projekt světa, pak je to v první řadě čtenář, který se projektuje.“¹⁰¹

Přesto nyní neskončíme tímto sugestivním nárysem textové interpretace, nýbrž kritickou poznámkou. Jakkoli jsou výše uvedené úvahy produktivní a hodláme na ně ještě navázat, jejich opora v Gottlobu Fregovi ve spojení se syntézou hermeneutiky se strukturalismem poněkud podryvá jejich koherenci (a je možné, že i proto se Ricoeur později od Fregy od pojmu reference vzdálil, jak ještě připomeneme).

Když Frege rozlišuje smysl a referenci, říká, že je ve smyslu obsažen způsob danosti referentu a přirovnává jej k obrazu vesmírného tělesa v dalekohledu. Hvězdář se však nespokojí s obrazem Jitřenky či Večernice v dalekohledu, ale zajímá ho jejich reference, tedy „skutečná“ hvězda, která je jedna a táž; a teprve tato hvězda může být předmětem vědy, nikoli mnohost obrazů, různých způsobů danosti. Zde začíná ono „vědecké pojednávání“, do kterého se pouštíme, pokud nám jde o pravdu.

V Ricoeurově dialektice vysvětlení a rozumění, resp. strukturální analýzy a hermeneutiky, je to vysvětlující složka, která náleží do sféry vědy; „Strukturalismus patří vědě,“ píše Ricoeur, zatímco hermeneutika, která se zaměřuje na přisvojení, vědou není. Coby objektivní pól zde stojí explikace, rozumění coby pól subjektivní; vysvětlení ovšem není cílem interpretace: je to právě analýza, od níž je nutno postupovat dále. Fregovský pohyb od smyslu k referentu lze sice možná držet jako směřování k pravdě jakožto pravdě „metaforické“; míří se tím však od struktury textu, která je objektivizovaná a vědecky pojednatelná, k pravdám, které se na rozdíl od vesmírných těles zpředmětnit nedají. Zdá se tedy, že zde máme případ, kdy si Ricoeurova *réconciliation* vzala pod křídla příliš mnoho doktrín a že je při sobě těžko přidrží.

¹⁰⁰ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 118.

¹⁰¹ P. Ricoeur, *Teória interpretácie*, s. 125.

7. Mímésis a refigurace

Otázku *mímésis* nepovažujeme za překonanou či marginální; i kdyby nakonec tázání po vztahu literárních děl ke „světu“ či „skutečnosti“ vedlo pouze k aporiím, jeho promýšlení nemusí být neplodné. V rámci našeho výkladu se k ní obracíme zejména jakožto k centrálnímu bodu Ricoeurovy pozdní naratologicko-hermeneutické syntézy, jejímž stručným nástinem bychom chtěli ukončit naše teoretické hledání východiska k interpretaci narativních, zejména fikčních literárních textů.

Antický původ mimetické teorie je obecně znám. V *Ústavě* Platón nechává Sókrata mluvit o malíři, který napodobuje lehátko, které již předtím bylo podle ideje vytvořeno řemeslníkem, a je tedy teprve „třetí od krále a pravdy“;¹⁰² totéž ovšem platí pro básníka, jehož obžalobou je, že na rozdíl od řemeslníka napodobuje věci, o kterých nic neví, a proto jeho výtvořiny svádějí svým kouzlem, klamou a rozvracejí ideální obec. Napodobování však zanedlouho rehabilitoval Aristotelés v *Poetice* coby ústřední princip slovesné tvorby. Od středověku do 19. století pak aristotelská doktrína dominovala západní tradici a i přes mnohé otřesy se k ní různí autoři vracejí i nadále. Příkladem je známá kniha romanisty Ericha Auerbacha: *Mímésis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* [1946]. Knihu můžeme charakterizovat jako sbírku interpretací textů od Homéra po úsvit 20. století, která neobsahuje žádné teoretické kapitoly; mimetické pojetí, jež zde není explicitně reflektováno, jí umožňuje pronášet o literárních dílech mnohé soudy včetně hodnotících: například v Schillerově dramatu *Úklady a láska* vidí věrně zobrazenou „měšťanskou stísněnost“, zároveň však „spíš politické, ba demagogické drama než realistické“, a proto je „bouřlivé, strhující [...] avšak špatné“.¹⁰³

Tento typ uvažování se stal v literární teorii 20. století častým terčem útoků. V prvních kapitolách naší práce jsme psali o odbourávání reference, která je *ipso facto* odmítnutím mimetické teorie, a máme na paměti, z jakých pozic toto odmítnutí přišlo. Roland Barthes pak přidává ještě jedno radikální stanovisko: *mímésis*, princip realismu, pomocí iluze stvrzuje daný společenský řád a je tedy represivní. Tím docházíme ke spleťtí situaci, kterou zjednodušeně, avšak pregnantně vyjádřil

¹⁰² Platón, *Ústava*, 597e.

¹⁰³ E. Auerbach, *Mímésis*, s. 370—372.

Compagnon: „Je tedy *mimésis* subverzivní, nebo represivní? Je zřejmé, že aby jí mohly být přisouzeny dvě tak zcela protichůdné vlastnosti, nemůže jít o totožný pojem: v Platónově a Barthesově pojetí se *mimésis* obrátila vzhůru nohama, avšak mezitím – od Aristotela k Auerbachovi – se za problematickou nepovažovala.“¹⁰⁴

Mimésis tedy fungovala spíše jako označení trsu teorií i praxí, v nichž literární texty nějak „odkazovaly ke světu“. Je pravda, že ne vždy v útocích proti doktríně *mimésis* (a proti „referenci“ fikčních literárních textů) přišel ke slovu sám Aristotelés. Literární teoretici a kritici tak často bojovali proti nepříteli sice mnohdy strašidelnému, nikoliv však proti aristotelské poetice; zdá se, že většinou měli na mysli existující interpretační praxe, které se zkrátka příliš nezatažovaly reflexí ať již fikčnosti, nebo specifické povahy literárního jazyka a díla. Lubomír Doležel, jenž patří mezi skupinu teoretiků, kteří na otázku po referenci odpovídají teorií fikčních světů, například vystupuje proti *mimésis* následujícím výpadem:

„Mimetická doktrína je základem populárního způsobu čtení, jenž přeměňuje fikční osoby v živé lidi, imaginární prostředí ve skutečná místa, vymyšlené příběhy v události skutečného života. Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna: obrovský, otevřený a zvoucí fikční vesmír se scvrká na model jednoho světa, na skutečnou lidskou zkušenost. Sémantika fikčnosti založená na možných světech si zaslouží pozornost již jen proto, že nabízí alternativu k doktríně mimize.“¹⁰⁵

Nechceme tvrdit, že se teorie fikčních světů zrodila z rozčarování nad praxí naivních čtenářů a žurnalistických kritiků; je však příznačné, že se Doležel vymezuje proti konkrétním kritikům z posledních desetiletí (včetně Ericha Auerbacha), zatímco Aristotelova *Poetika* v bibliografii *Heterocosmik* chybí. Neznamená to, že by její četba nemohla k takové praxi vést. Na druhou stranu jsou zde však mimetické teorie, vůči nimž by Doležel mohl stěží postupovat takto. Pojetí *mimésis*, s nímž přijde Ricoeur, by sice Doležel nejspíš nepřijal, vymezoval by se však patrně jinými slovy a jiným směrem.

Proč by se teoretici fikčních světů neshodli s Ricoeurem, přestože ten také hovoří o světě čtenáře a světě díla? Nespádala by nakonec i tato teorie do Ricoeurova ekumenického projektu? Domníváme se, že ne. Důvod tkví právě v pojmu světa: což

¹⁰⁴ A. Compagnon, *Démon teorie*, s. 102. R. Barthes se přitom na X. knihu *Ústavy* odvolává v „Efektu reálného“.

¹⁰⁵ L. Doležel, *Heterocosmica*, s. 10.

je jeden z pojmů, který zde opakovaně používáme a jehož hlubší rozbor bohužel zůstaneme čtenáři dlužni. Pokud jsme však mluvili o světě s Ricoeuem, snažili jsme se upozornit, že o něm zároveň do velké míry mluvíme s Heideggerem a že tedy máme na mysli svět lidské zkušenosti, lidského bytí-ve-světě, ve kterém vždy již jsme jakožto rozumějící a rozvrhující.

Teorie fikčních světů ovšem jako hlavní otázku staví problém ontologického statutu fikčních jednotlivin; fikční světy literárních děl jsou pak popisovány jako více či méně obsáhlé katalogy osob, věcí, stavů. Tím se ovšem ukazuje, že teorie fikčních světů přijímá určité ontologické předpoklady, které si zpravidla sama nepřiznává: svět totiž chápe jako konečnou množinu entit a stavů. Jak píše Tomáš Koblížek: „Přistoupit na teorii fikčních světů tedy znamená připustit, že skutečnost je utvářena množinou určitým způsobem kombinovaných jednotek.“¹⁰⁶ Proto se teorii fikčních světů, jedné ze systematických a propracovaných odpovědí na otázku, „o čem“ fikční díla hovoří, v této práci nadále nevěnujeme. Domníváme se však, že k podobným závěrům, které neberou v úvahu svět jakožto svět časové lidské zkušenosti, mohou vést také jiná pojetí, která jsou fundována výdobytky formální logiky (v teorii fikčních světů jde zejména o Saula Kripkeho), avšak při jejich aplikaci přehlížejí to, od čeho logika odhlíží, aby mohla být logikou.

Už v předchozí kapitole jsme se snažili ukázat, že kudrzení možnosti mluvit o pravdě literárního díla je nezbytné přijetí jiného způsobu reference než ostenzivního a deskriptivního. Jinak řečeno, pokud může mít dílo pravdu, pak má pravdu jinak, než že deskriptivním způsobem reprezentuje, kopíruje kontingentní stavy věcí, což je jeden z extrémních výkladů *mimésis*. Toto pojetí mimetické funkce jako zdvojování je však třeba odmítnout nejen s ohledem na Aristotelův text, ale i s ohledem na to, co jsme v předchozí kapitole řekli o díle jako diskursu. Nejen o literárním díle platí, co říká Pavel Kouba: „Kdybychom něčí výpověď chápali jako „popisné ‚zdvojení‘ vyskytujícího se stavu, pak bychom jí právě nerozuměli, tzn. nepochopili bychom, proč nám ji někdo říká;“ výpověď musíme uchopit v souvislostech svého rozvrhování.¹⁰⁷

* * *

¹⁰⁶ T. Koblížek, *Fenomén fikce*, s. 59.

¹⁰⁷ P. Kouba, „Kritérium interpretace“. In: *Smysl konečnosti*, s. 77.

Dvoutisíciletá tradice interpretací *Poetiky* přichází často s protichůdnými odpověďmi na dílčí otázky, například je-li dílem deskriptivním či preskriptivním, tedy zda je těžištěm popis soudobé divadelní a básnické praxe, či zda spočívá ve snaze o normativní vymezení estetiky a žánrových zákonů. V *Poetice* jsou ovšem přítomny obě polohy a otázka, která z nich má přednost, je stěžejí rozhodnutelná. Nechceme zde podobné otázky zodpovídat ani tvrdit, že Ricoeur svou interpretací v *Čase a vyprávění* postihl jádro *Poetiky*. Úvahy nad tímto textem nemají komentovat Aristotela, ale tvořit součást koncepce narativity.

Důležitá je zde následující otázka: co je napodobováno? Odpovědi se nabízejí dvě: buď nějaká věc, nebo určité jednání. *Poetika* mluví o obojím, postupně ale klade důraz spíše na lidské jednání. Tak se například praví, že „umělci zobrazují činné (*prattontas*) lidi, a ti jsou nutně buď dobří, nebo špatní“ (1448a1) nebo že tragédie je „zobrazením vážného a uceleného jednání¹⁰⁸ s určitým rozsahem“ (1449b24). *Mimésis* je tedy *mimésis praxeós*: zobrazením/nápodobou jednání, praxe, něčeho, co se děje. To je prvním krokem k tomu, abychom *mimésis* nechápali odděleně (a neopakovali poučku „literatura je založena na *mimésis*“); zobrazování musí být zobrazováním něčeho, a protože je činností, něco by mělo být jeho výsledkem.

Co tedy vzniká zobrazením jednání? Následující odpověď je klíčová: „Zobrazením jednání je zápleтка (*mythos*).“ (1450a3) Tedy *mythos* je *mimésis praxeós*. K tomu, aby *mythos* přeložil jako „zápletku“ (*intrigue*, angl. *plot*), nachází Ricoeur oporu v Aristotelových obratech jako „*mythos* je skladba činů“ (*tón pragmatón syntaxis*). „Zápleтка je tedy základem a jakoby duší tragédie; povahy jsou tu až na druhém místě.“ (1450a39)

Jako jádro *Poetiky* je tedy sledována dvojice *mimésis-mythos*, která nás má přimět k tomu, abychom zobrazování nějakého jednání a uspořádání činů v zápletkce mysleli současně a abychom je vzájemně definovali. Zároveň je třeba mít na paměti aktivní ráz *mimésis*, jež čerpá ze svého určení jako *poiésis* (tvorby).¹⁰⁹ Zobrazování je tedy vymýšlením a komponováním zápletky, nikoli kopírováním skutečných lidí či míst.

¹⁰⁸ *Mimésis praxeós* na tomto místě M. Mráz překládá jako „zobrazení děje“. Mrázův překlad zde tedy přizpůsobujeme Ricoeurovu výkladu. Podobně je jako děj na některých místech přeloženo slovo *mythos*, které Ricoeur překládá jako „zápleтка“ (*intrigue*, angl. *plot*). Jako „zápleтка“ překládá Mráz naopak výraz *desis*: „V každé tragédii je jednak zápleтка (*desis*), jednak rozuzlení (*lysis*)“ (1455b25).

¹⁰⁹ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 61.

To ostatně vedlo Gérarda Genetta a další k návrhu překládat výraz *mimésis* jako *fikce*.¹¹⁰

Protože jednání, *praxis*, patří jak do sféry skutečného coby předmět etiky, tak do sféry imaginárního coby předmět poetiky, hledí Ricoeur rozšířit pojem *mimésis* také na toto „pouto“, které umožňuje transpozici praktického do zápletky, *mythos* a které je podmínkou, aby básnická kompozice vůbec mohla započít. V tomto místě se mu *mimésis* štěpí na tři složky, které, jak tvrdí, „hravě i vážně“ nazval *mimésis I*, *mimésis II* a *mimésis III*. Moment, na nějž jsme právě upozornili, je tedy počáteční *mimésis I*; další moment, *mimésis II*, je samotnou básnickou kompozicí, která zakládá „literárnost“ literárního díla; a nakonec *mimésis III*, které, předběžně řečeno, odpovídá pól recepcce.¹¹¹ Všechny tyto momenty se Ricoeur snaží dohledat v samotné *Poetice*, byť se často jedná spíše o roztroušené náznaky.

Proč tyto úvahy? Celé zkoumání aristotelského modelu založeného na tragédii je v *Čase a vyprávění* prováděno proto, že v něm můžeme nalézt odpověď na *aporie času*. Úvaha nad *Poetikou* ostatně následuje po pasážích věnovaných slavné XI. knize Augustinových *Vyznání*, která je usilovným tázáním po bytnosti času („Co jest tedy čas? ...“), končícím ovšem v řadě aporií. Jak to, že měříme čas, mluvíme o krátkém a dlouhém čase, když tento čas vlastně není: když minulost již není a budoucnost dosud není? Čas bez vlastní extense je nakonec pro Augustina možný jen jako *distentio animi*, rozpětí ducha mezi vzpomínkou a očekáváním. Podle Ricoeura je možné přes opačnou chronologii a kulturní propast mezi oběma texty vnímat aristotelskou koncepci *mythos* jako repliku na augustinské aporie. „Augustin trpí pod existenciálním břemenem nesouladu. Aristotelés spatřuje v básnickém výkonu *par excellence* – tedy v kompozici tragické básně – triumf souladu nad nesouladem.“¹¹²

Na základě tohoto spojení je pak zformulována a prověřována hypotéza, „*podle níž se čas stává časem lidským, jen pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění nabývá svého plného významu tehdy, když se stává podmínkou časové existence.*“¹¹³

¹¹⁰ G. Genette, *Fikce a vyprávění*, s. 9. Není to ovšem jediný bod, kde mohl strukturalismus na Aristotela navázat. Například podřízení postav zápletky upomene na zkoumání *funkcí* vycházející od Proppa. A konečně ve spise *O vyjadřování* mohl nalézt oporu pro arbitrárnost jazykového znaku: „Jméno je hlas mající význam podle dohody“ (*kata synthékén* či *nomon*, *nikoli fysei*; *De interpretatione*, 16a).

¹¹¹ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 79 a 88n.

¹¹² P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 56.

¹¹³ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 88.

Z rozsáhlých a členitých analýz třísvazkového *Času a vyprávění* zde může přijít ke slovu pouze nepatrný zlomek. Ostatně problém reference literárního díla, jeho „o čem“, je zde jenom jedním z mnoha aspektů celkového jednotícího tématu, jímž je prokázání strukturní identity historiografie a vyprávěné fikce a „hluboké spřízněnosti mezi požadavkem pravdy těchto dvou způsobů narativity“, a to vzhledem k nezbytně časovému rázu lidské zkušenosti.¹¹⁴ Přestože je zde oproti *Živé metafoře* proveden ústup od slovníku reference, obě zkoumání jsou navzájem spjatá. Jak v případě metafor, tak v případě vyprávění totiž běží o sémantickou inovaci prostřednictvím *syntézy nestejnorodého*, která u metafor spočívá v „utváření nové sémantické patřičnosti pomocí nepatřičné atribuce“, zatímco u vyprávění záleží inovace v invenci zápletky.¹¹⁵

Oproti předchozím pracím je však zkoumání vztahu časovosti a narativity rámováno také snahou o to, co se nepodařilo Husserlově a Heideggerově fenomenologii, totiž o rekonsiliaci fenomenologického a kosmologického času. Jak ve fenomenologii vnitřního časového vědomí, tak v hermeneutické fenomenologii vždy zůstává propast mezi zakoušeným, žitým časem a mezi časem fyzikálním, univerzálním či kosmologickým nebo, jinak řečeno, časem duše a časem světa;¹¹⁶ a v aporiích končí také Heideggerovy analýzy „vulgárního“ pojmu času jako sledu jednotlivých bodových „ted“ ve vztahu k časovosti starosti.¹¹⁷

Ricoeur se nesnaží tyto aporie vyřešit; neexistuje podle něj fenomenologie časovosti, jež by byla prosta jakékoli aporie výše uvedeného druhu. Lze se dobrat pouze prostředkování obou perspektiv času, kterým má být předkládaná koncepce narativity. Vraťme se nejprve k roztrojené *mimésis*. Jejím středem je *mimésis II* jakožto textová konfigurace: v ní se hermeneutika setkává s „vědou o textu“, resp. se sémiotikou, která odhlíží od „předního a zadního okraje textu“. *Mimésis II* má však také prostředkující funkci, neboť „textová konfigurace prostředkuje mezi prefigurací praktické oblasti a její refigurací v recepci díla.“¹¹⁸ Zápletka, zkoumaná na úrovni *mimésis II*, prostředkuje hned v trojím smyslu: za prvé mezi individuálními *událostmi* či příhodami a *příběhem* jako celkem; za druhé *skládá dohromady* tak *heterogenní faktory* jako postavy, cíle, prostředky, okolnosti atd.; a za třetí prostředkuje vlastní časové momenty. „O konstrukci zápletky tedy můžeme říci, že

¹¹⁴ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 17.

¹¹⁵ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 9.

¹¹⁶ Tomuto zkoumání se věnuje více než sto stran prvního oddílu *Času a vyprávění III*.

¹¹⁷ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění III*, s. 93—139.

¹¹⁸ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 89.

zrcadlí augustinský paradox času, a současně jej řeší, byť nikoli spekulativním, nýbrž poetickým způsobem.“¹¹⁹

Z řečeného je patrné, že v tomto rozsáhlém zkoumání hraje hlavní roli časovost, zatímco téma reference (rozpuštěné v tématu refigurace) se spíše jen střídavě vynořuje a ztrácí. Druhý svazek se zaměřuje převážně na fiktivní vyprávění a věnuje se i třem konkrétním fikčním textům (*Paní Dallowayová*, *Kouzelný vrch* a *Hledání ztraceného času*); ne však z přímo z hlediska, které sledujeme. Třetí svazek se nejprve vrací k aporetice časovosti a poté tematizuje historii a fikci ve vztahu k času. *Čas a vyprávění*, které se výslovně zabývá společnou stavbou vyprávění fikčního a historického, tedy čteme spíše jako důkladné docenění narativity jako takové. Právě vnesení narativních struktur do universa dokáže mezi žitým a univerzálním časem prostředkovat. Dochází tak k „vynalezení třetího času“, času historického, jehož prototypem je v Ricoeurově zkoumání čas kalendářový. Kalendář, do jehož neúprosných kolonek se vepisují žité události, je sám vnější jak k fyzickým dějům, tak k žitým událostem; „kosmologizuje žitý čas, humanizuje čas kosmický“.¹²⁰ Na tento historický čas je vázáno jak historické vyprávění, tak vyprávění fikční, ovšem – pokud velmi zjednodušíme – historické vyprávění vepisuje historický čas do času kosmického, zatímco fikční vyprávění z půdy tohoto historického času dokáže provádět zkoumání pramenů času fenomenologického.¹²¹ Právě k tomuto zkoumání pramenů času míří „druhé kolo“ úvah nad jmenovanými třemi fikčními narativy.

Pokud jde o problém reference, v *Čase a vyprávění* je příslušná problematika vztažena k *mimésis III* a přináleží spíše k teorii čtení než k teorii psaní. V úvodním svazku je nejprve víceméně shrnuto to, co jsme četli v *Teorii interpretace* a *Živé metafoře*: text, stejně jako metafora, je případ diskursu, který říká něco o něčem a je událostí a zároveň významem:

„Úplnou událostí není pouze to, že se někdo ujímá slova a oslovuje partnera, nýbrž i jeho snaha přivést k řeči novou *zkušenost* a sdílet ji s druhým. Horizontem této zkušenosti je svět. [...] Řeč není nikdy svět sám pro sebe. Dokonce to vůbec není svět. [...] Řeč je pro sebe samu z řádu Stejného; svět je její Jiné.“¹²²

S tímto „ontologickým dosvědčením“ je spojena teze, že „schopnost komunikovat a schopnost reference jsou simultánní“. Zde se ještě jednou ozve fregovské rozlišení:

¹¹⁹ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 107.

¹²⁰ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění III*, s. 149—155.

¹²¹ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění III*, s. 181.

¹²² P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 122.

čtenář nerecipuje pouze smysl („co“) díla, ale jeho prostřednictvím také referenci („o čem“), tedy „zkušenost, kterou přivádí k řeči“. Odmítat tuto druhou stránku znamená zanedbávat fenomén interakce horizontu literárního díla a světa lidského jednání, který se pohybuje ve škále od ideologického schvalování vládnoucího řádu po radikální kritiku či zesměšňování, díky němuž dokáže být fikce nebezpečná.¹²³ (Zde se nabízí otázka po druhé škále, totiž škále samotné možnosti či přítomnosti této interakce, která bude mít patrně u různých textů různou sílu). Tato interakce ovšem vyžaduje takové pojetí reference, které se nebude vyčerpávat popisným diskursem, čemuž odpovídá metaforická reference z *Živé metafor*: ta

„záleží v tom, že zastření deskriptivní reference – zastření, které na první pohled obrací řeč k ní samé – se ukazuje, díváme-li se pozorněji, jako negativní podmínka toho, aby mohla být uvolněna mnohem radikálnější schopnost textu odkazovat k oněm aspektům našeho bytí na světě, které nelze vyslovit přímým způsobem.“¹²⁴

Současně však analýzy dvou tříd narativního diskursu, fiktivního vyprávění a historiografie, vedou k problémům, jež ústí v opuštění pojmu reference (ohlášenému ostatně již v úvodu spisu). Oba mody se sice prostupují – minulost může být rekonstruována pouze obrazností a fikce finguje historii –, avšak zároveň jsou asymetrické. Proto ve chvíli, kdy po úvahách o „křížné referenci“ historiografie a fikce přichází otázka, „co lze na straně fikce považovat za protějšek toho, co se na straně historie vydává za ‚reálnou‘ minulost“, Ricoeur tvrdí, že „problém by byl nejen neřešitelný, ale dokonce nesmyslný, kdybychom jej kladli v tradičním rámci reference“,¹²⁵ který vytyčila analytická filosofie.

Zatímco v *Živé metafoře* tedy Ricoeur pojem reference držel, v *Čase a vyprávění*, které bere v úvahu širší celek diskursu, tedy text oproti metafoře, je reference opuštěna: vynáší-li fikce na světlo „skryté rysy, jež jsou však vryty již do samého jádra naší skutečnosti“ (refigurace, *mimésis I*) a skrze toto odhalování zároveň přeměňující, pak refigurace již nemůže pracovat s prostou referencí, „chce-li pojmenovat cosi takového, jako je produktivní reference v tom smyslu, v němž se spolu s Kantem mluví o produktivní obrazotvornosti.“ Přenést paradigma *Živé metafor* do roviny narativity a její refigurace času tedy uspělo nanejvýš zčásti.

¹²³ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 123–124. Ricoeur se zde mj. letmo zmiňuje o Walteru Benjaminovi; viz výše 4. kapitolu této práce.

¹²⁴ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění I*, s. 125.

¹²⁵ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění III*, s. 224.

„Přesnější úvaha o pojmu světa textu a přesnější charakterizace jeho statutu jakožto transcendence v imanenci mne přesvědčily o tom, že přechod od konfigurace k refiguraci vyžaduje střetnutí dvou světů – fiktivního světa textu a reálného světa čtenáře.“¹²⁶

Dalším sledováním závěrečných úvah *Času a vyprávění* až k závěrečným novým aporiím bychom se již tématu interpretace textů spíše vzdalovali. „Úkol“ interpretace fikčního narativu se pro nás nijak zásadně nemění: interpretujeme rozvrh světa, do něhož můžeme projektovat své možnosti, „rozumíme sami sobě před textem“. Poslední úvahy ovšem zdůraznily časový charakter těchto činností a upozornily na prostředkující povahu vyprávění.

¹²⁶ P. Ricoeur, *Čas a vyprávění III*, s. 225—227.

8. Ohlédnutí

Na tomto místě náš výklad o problematice „reference“ ve fikčním narativu uzavíráme. Sledovali jsme nejprve několik autorů různého zaměření, kteří každý ze své perspektivy hovořili buď o druhotnosti reference literárních děl (či uměleckých děl vůbec), nebo o její nemožnosti či iluzivní povaze. U strukturalismu jsme poukázali na jeho „uzavřenost“ v textu, která umožnila rozvoj naratologie, současně však tím, že odbourala tradiční pojmy „autora“, „čtenáře“ či „světa“, znamenala značná omezení pole literárněteoretického tázání.

To, co jsme následně sledovali u Paula Ricoeura, lze označit jako program sblížení naratologie a hermeneutiky. Tyto dva obory spolu přes některé společné postuláty téměř nekomunikovaly a Ricoeurovy snahy jsou v tomto ohledu dosud spíše ojedinělé.¹²⁷ (Tím je vymezena také jedna z odlišností od jinak blízkých stanovisek Hanse-Georga Gadamera, jehož primárním projektem byla filosofická hermeneutika a jenž byl oproti Ricoeurovi zdrženlivější v „odbočování“ k humanitním vědám včetně literární teorie; také proto zde téměř nepřišel ke slovu). „Věda o textu“, pro niž je strukturální přístup plodný, zde má být integrována do „hermeneutického oblouku“. Literární dílo je chápáno jako diskurs, který, jak Ricoeur opakuje, říká něco o něčem. Lze tedy hovořit o referenci, tato však není ostenzivní ani deskriptivní. Pojem reference je však v *Čase a vyprávění* opuštěn ve prospěch „refigurace“: Ricoeurovo pojetí trojí *mimésis* člení celou problematiku na moment prefigurace, konfigurace a refigurace, přičemž předmětem strukturálního zkoumání je abstrakce *mimésis II*, konfigurace. Viděli jsme zde sepětí otázky narativity s otázkou temporality, časovosti, k níž Ricoeur přistupuje z fenomenologických pozic (byť s uznáním jejich mezí).

Všechny předestřené Ricoeurovy úvahy jsou součástí širokého hermeneutického projektu, který jsme nemohli pojednat v celém jeho rozsahu. Je zde namísto na tento širší horizont alespoň upozornit. Hermeneutická filosofie se staví proti karteziánskému přesvědčení – které bylo určující po celý novověk – o možnosti bezprostředního sebe-uchopení, o „samo-zřejmosti subjektu“. Ricoeur se tedy snaží

¹²⁷ B. Pettersson, „Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link“, s. 12 a 16.

vypracovat koncepci subjektu, který sám sebe chápe zprostředkovaně, a to „skrze jazyk, skrze symboly a skrze dílo“, jak řekl v pražské přednášce.¹²⁸ To je také bodem, v němž se návaznost na Heideggera posouvá směrem, který u něho zůstal spíše nerozvinut. Již ve starší esejí „Existence a hermeneutika“ (1965) Ricoeur hovoří o Heideggerově ontologii rozumění jakožto o tzv. *hermeneutickém roubu na fenomenologii*; Heidegger šel podle něho „krátkou cestou“, která odmítá spory o metodě a k porozumění nepřistupuje jako k modu poznání, nýbrž bytí: Heidegger „chtěl převychovat naše oko a přeorientovat náš pohled“, ale nedává nám k tomu žádný nástroj.¹²⁹

Dává nám takový nástroj Ricoeur? Je otázka, co se zde nástrojem myslí: patrně nemá jít o soubor pravidel, ale spíše o koncepci zprostředkovaného sebepoznání skrze jazyk a dílo. Pokud k tomuto „nástroji“ náleží předložené koncepce metafory, narativu, interpretace, pak je na místě otázka, kterou jsme naznačili v úvodu: totiž zde potom můžeme hovořit o existenci *literární hermeneutiky*. Moderní hermeneutika, jak známo, vzešla ze zobecnění „regionálních“ hermeneutik, právnické a teologické; s tímto zobecněním a Heideggerovým posunem od poznání k bytí ovšem hermeneutika částečně ztratila kontakt s konkrétními literárními díly – přestala být „materiálovou“ disciplínou, jak ji chtěl vidět Szondi.¹³⁰ Pohyb k literární hermeneutice by tedy byl zpětným pohybem k hermeneutice regionální. Zdá se, že Ricoeurův zájem se pohybuje na obecnější úrovni, než je ustavování literární hermeneutiky; v *Čase a vyprávění* nicméně cituje H.-R. Jauße, podle něhož je literární hermeneutika stále chudým příbuzným. Pokud jí být nemá, bude muset umět odpovídat na tři otázky: „V jakém smyslu je primární výkon porozumění schopen kvalifikovat předmět literární hermeneutiky jako estetický? Co přidává reflektující exegeze k porozumění?“ A konečně: „Jaký ekvivalent kázání z biblické exegeze a soudního výroku z exegeze právní poskytuje literární hermeneutika na rovině aplikace?“

Nabízí se odpověď, že takovýmto výstupem budou alespoň fundované interpretace či literární kritiky; takové, které budou schopny „reflektující exegezí“ cosi hodnotného přidat ke čtenářovu porozumění. Anebo, zastáváme-li angažovanější

¹²⁸ P. Ricoeur, „Krise subjektu v západní filosofii“. In: Z. Neubauer, *O Sněhurce*, s. 115. Srov. též Neubauerovy stati k příslušné problematice v tomto svazku (kritizované P. Rezkem, „Ricoeur u nás“, in: *Filosofie a politika kýče*, Praha: Ztichlá klika 2007, s. 50–63).

¹²⁹ P. Ricoeur, „Existence a hermeneutika“. In: *Život, pravda, symbol*, s. 180.

¹³⁰ P. Szondi, *Úvod do literární hermeneutiky*, 1. kap.

pojetí literatury, můžeme si vzpomenout na Benjaminovo „Kritik je strateg v literárním boji“¹³¹ a považovat literární hermeneutiku za cvičiště nebo za zbroj.

Nyní však zanecháme těchto úvah, které by našly lepší místo v samostatných esejích. Než se pokusíme o vlastní interpretaci konkrétního fikčního narativního díla, která chce brát v úvahu to, co jsme dosud řekli, je na místě otázka, zda se ricoeurovského nástroje za desetiletí jeho existence skutečně kritika chopila. Chtěli bychom dát nejprve zaznít hlasu, který považuje toto pojetí za plodné, avšak málo rozpracované vzhledem k diverzitě narativů, a poté se zmínit o dvojí „ricoeurovské“ interpretaci téhož konkrétního textu.

Podle Jonase Grethleina je Ricoeurův důraz na spojení narativity s temporálním charakterem lidské zkušenosti spolu s myšlenkou rekondicace fenomenologického a kosmologického času přínosný, avšak v následujících úvahách není s to zkoumat narativ jakožto narativ. „Primárním Ricoeurovým zájmem v *Čase a vyprávění* je čas, nikoli vyprávění,“ píše mladý bavorský klasický filolog.¹³² Ricoeur se sice zabývá například pojmy protence a retence u Husserla, podle Grethleina je však vztahuje k zakoušení času, nikoli však přímo k recepci narativu.

Grethlein se proto pokouší ukázat, nakolik různé mohou být způsoby narativní refigurace vzhledem k zakoušenému času čtenáře a času vyprávění. Na základě Bachtinovy komparace eposu a románu proti sobě staví pasáže z Homérovy *Iliady* a z Tolstého *Vojny a míru*. Homérské podání ohraničeného výseku trojské války vykazuje hustou síť „prolepsí“ (anticipací), v nichž mytické podání připravuje čtenáře či posluchače na to, jak se vyvine zápletky; pro hrdinu, který ovšem připraven není, představuje tento vývoj zpravidla hořkou zkušenost. Recipient je tak připraven například na to, že Patroklos padne. Naproti tomu pro mnohé moderní romány je charakteristické, že nechávají své čtenáře vstupovat do svých (fikčních) světů prostřednictvím postav, případně jejich myslí (typicky Woolfova, Joyce); distance mezi časovou zkušeností hrdiny a recipienta zde padá, recipient je vystaven též kontingenci jako postavy a o tom, co bude, neví. Časová tenze, nebo, chceme-li, řetěz retencí a protencí tak nabývá výrazně odlišné povahy. „Vyprávění (*narrative*) nám umožňuje zároveň být uvedeni do časové struktury našich životů a zároveň k ní mít odstup,“ píše Grethlein.¹³³

¹³¹ W. Benjamin, „Jednosměrná ulice“. In: *Agesilaus Santander*, s. 235.

¹³² J. Grethlein, „The Narrative Reconfiguration of Time Beyond Ricoeur“, s. 315. Autor používá výraz „reconfiguration“, nikoli „refiguration“.

¹³³ J. Grethlein, „The Narrative Reconfiguration of Time Beyond Ricoeur“, s. 326—327.

Vedle tohoto korektivu Ricoeurovy teorie však chceme krátce exponovat také příklad, kdy se naznačené pojetí interpretace stalo základem konkrétní interpretační práce. K dispozici máme hned dvě interpretace novely *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník* od španělského spisovatele a filosofa Miguela de Unamuno, která, smíme-li to tak říci, vykazuje jistou afinitu vůči ricoeurovské interpretaci.

Dílo není mimo hispánské prostředí obecně známo, proto krátké resumé: novela se vydává za „nalezený rukopis“: stárnoucí Ángela Carballino se v něm rozhodla podat své svědectví o faráři z rodné obce Valverde, který se u vesničanů těšil obrovské úctě. Postupně se dovídáme, že Don Manuel, pastýř duší, vedl život světce, avšak nevěřil v Boha; nedokázal věřit, i kdyby chtěl. Vidí však útěchu, kterou víra skýtá vesničanům, a je tedy příkladným farářem. Po své smrti je blahořečen. Zanedlouho umírá také Ángelin bratr Lázaro, původně pokrokář, kterého Manuel dokázal „obrátit“ na svou „ne-víru“ a svěřil mu, že světci a možná ani sám Kristus „nevěřili“. Mnohé z toho, jak je pro Unamuna typické, se čtenář dovídá z dialogů mezi postavami.

Dvojice španělských autorů, J. Trebolle a F. Maceiras, navazují na Ricoeura, když hovoří o „redeskripci žité zkušenosti“, která je ve *Svatém Manuelovi* v první řadě redeskripcí zkušenosti víry. Proto jádrem (referencí?) textu není historka o tom, že kterýsi kněz nevěřil v to, co kázal svým farníkům, která pak může být chápána i jako kritika poměrů španělské vesnice. Autoři chápou text *Svatého Manuela* jako podobenství (*parábola*), které však není redeskripcí na úrovni věty nebo jednoho motivu, nýbrž celého textu. V něm pak (na úrovni „konfigurace“) nalézají symbolické vztahy: skutečná vesnice Valverde na úpatí hory má dle legendy svůj protějšek na dně jezera; Don Manuel upomíná svou tělesnou stavbou na horu a hloubkou pohledu na jezero. Napětí mezi těmito dvěma protějšky – výškou a hloubkou – v samotném Manuelovi a v celém textu novely, vztažené k centrálnímu problému víry, podle autorů umožňuje mluvit o samotné skutečnosti víry jako o referenci textu; text představuje víru jako fenomén, který není rozumově uchopitelný, neboť takový není ani její předmět: víra „předpokládá odcizení rozumu ve prospěch předmětu víry, který svou povahou přesahuje veškerý lidský rozum.“¹³⁴ Napětí Dona Manuela mezi vírou a rozumem, horou a jezerem, skutečným a legendárním Valverde, je pak podle nich schopno prostředkovat blízkost poutivé víry a ateismu.

Hispanista Mario J. Valdés, kterého jsme citovali v souvislosti s dialektikou vysvětlení — rozumění, se ve své interpretaci více zaměřuje na temporální aspekty

¹³⁴ J. Trebolle a F. Maceiras, „La identidad narrativa“, s. 199.

rozumění dílu, o nichž mluví *Čas a vyprávění*. Unamunova novela je pro něj výtečným příkladem, na němž lze ukázat refiguraci času: upozorňuje, že Ángela začíná své vyprávění při vědomí temporality psaní, bytí v čase:¹³⁵ „Nyní, když se mi doneslo, že biskup renadské diecéze [...] připravuje blahořečení našeho Dona Manuela, [...] který zde býval farářem, rozhodla jsem se, že já, Ángela Carballinová, sepíši jako svou zpověď [...] vše, na co se pamatuji a co vím o tom muži, který naplnil celý můj život.“¹³⁶ Vedle toho upomíná na problém paměti (která je tématem zejména pozdního Ricoeura): když umírá Ángelin „obrácený“ bratr Lázaro, říká, že s ním „umírá i kus duše Dona Manuela“, neboť měl k Manuelovi nejbližší, nic z toho však na rozdíl od své sestry nezaznamenal: „Ale to ostatní z něho bude žít s tebou. Dokud jednoho dne nezemřeme úplně.“¹³⁷ To je ostatně v souladu s odmítáním možnosti definitivního či absolutního poznání dějin, jak o něm mluví i *Čas a vyprávění* v kapitole „Odmítnutí Hegela“. To, co Lázaro mohl zaznamenat, ale nezaznamenal, je provždy ztraceno.

Tyto interpretace, které zde ovšem nebudeme dále reprodukovat, by mohly být příkladem, kdy „reflektující exegeze“ cosi přidává k porozumění. Oba autoři nicméně přiznávají, že Unamunovo dílo a zvláště novela o Donu Manuelovi se k interpretaci navazující na Ricoeurovo myšlení velmi dobře hodí. My se však na samý závěr pokusíme o krátkou interpretaci díla, u něhož toto doporučení nemáme a které zároveň není zatíženo interpretační tradicí, neboť vzniklo teprve v roce 2003. Obrátíme se k *Budapešti*.

¹³⁵ J. Valdés, „Introducción“, in: M. de Unamuno, *San Manuel el Bueno, Mártir*, s. 19.

¹³⁶ M. de Unamuno, *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník*, s. 17.

¹³⁷ M. de Unamuno, *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník*, s. 72.

Místo závěru: *Budapešť*

Namísto dalších rekapitulací jsme pojali úmysl uzavřít práci skrovnou „praktickou částí“:¹³⁸ chceme se pokusit o interpretaci jednoho soudobého fikčního narativu, a to za snahy držet se perspektivy, kterou jsme načrtli v druhé polovině této práce.

Zvolili jsme útlý román *Budapešť*, který vydal Chico Buarque v Brazílii roce 2003.¹³⁹ Chico Buarque de Hollanda (* 1944) je jedním z nejznámějších brazilských zpěváků a skladatelů, který se v šedesátých letech minulého století podílel na zrodu moderní brazilské populární hudby. Je však také autorem několika divadelních her a románů; jeho literární tvorba se nicméně zdaleka netěší takovému zájmu.

Román *Budapešť* je autobiografií brazilského *ghostwritera*, která, jak uvidíme, zároveň žánr autobiografie podvrací. José Costa, muž středního věku, o jehož minulosti čtenář nedostane žádné zprávy, píše v „kulturní kanceláři Cunha & Costa“ na objednávku politické projevy, akademické práce a nakonec – což předznamená jeho další osud – také milostnou autobiografii – ne však svoji, nýbrž pro německého zákazníka. Cestou z istanbulského sjezdu anonymních spisovatelů (*ghostwriterů*) se Costa vinou nečekaného mezipřistání ocitne na jednu noc v Budapešti. V letištním hotelu bezděky sleduje maďarské televizní zprávy, a zatímco dříve by ho ani ve snu nenapadlo, že by se mohl naučit mluvit zrovna maďarsky, „jediným jazykem na světě, před kterým má ďábel respekt“ (s. 6), po chvíli se pokouší zachytit tok maďarských slov, aby si je mohl odvézt domů do Ria de Janeiro jako „suvenýr“ vedle několika slov tureckých.

Takto nevinně ovšem začíná pološílené těkání mezi Budapeští a domovským Riem de Janeiro, které je doprovázeno rozpadem Costových vztahů v Riu. Jednotlivé události jsou v textu podávány ve velmi rychlém sledu, často takřka o překot, což společně s různými polokriminálními epizodami (o sexu, o ruské ruletě v budapešťském hotelu, o skinheadech na ulici v Riu) přibližuje povahu textu tzv. brakové literatuře. Na několika desítkách stran tak čtenáři takříkajíc mezi prsty

¹³⁸ Tato kapitola vznikla přepracování naší recenze *Budapešti*: M. Špína, „Brazilcova maďarština: dvojitá interpretace Budapešti“. In: *A2* 14/2010, s. 6.

¹³⁹ Ch. Buarque: *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras 2003.

proklouznou celá léta Costova rozdvojeného života, jehož relativně nejspolehlivější vnější časomírou je porod, růst (nebo spíše tloustnutí) a degenerace jeho syna.

Během pobytů v Budapešti se z Josého Costy stává Zsoze Kósta (oboje [žoze košta]) a ze jména příjmení. Kósta postupně proniká do maďarského jazyka, nejprve při doučování u Maďarky Krisky, které se záhy mění v milostný poměr, poté při práci pro Svaz maďarských spisovatelů, kde nad přepisy nahrávek z besed přivede svoji maďarštinu takřka k dokonalosti. Osud ho však záhy dostihne a Kósta se stane ghostwriterem i v maďarštině: vyhasínajícím básníku Koscisi Ferencovi podstrčí *Tajná trojverší*, která se stanou jeho velkým comebackem. Vrcholem je pak Kóstův poslední příjezd do Budapešti: je zde vítán jako autor strhující autobiografie, kterou ovšem nenapsal, neboť mu byla podstrčena maďarským ghostwriterem: „Nechápal jsem, proč se to jmenuje Budapešť, nechápal jsem, proč tam stojí jméno Zsoze Kósta, žádnou takovou knihu jsem nenapsal.“(144) Když je potom Kriskou přemlouván, aby jí z knihy četl, je zřejmé, že čte tutéž knihu jako my.

V textu je velmi dobře patrná symetrie Ria de Janeiro a Budapešti. Pokud se zaměříme na vyprávění nikoli jako na proces, nýbrž na soubor prvků, pak před námi vyvstanou tato dvě města jako dva zrcadlíci se obrazy; velká část epizod, postav nebo, chceme-li, funkčních jednotek se v nějaké formě opakují jak v Riu, tak v Budapešti. Manželce Vandě takto odpovídá milenka Kriska; obě z nich mají obtlouklého syna; v obou domácnostech často běží televize. Atlantik v Riu je protějškem Dunaje v Budapešti, a jak na pláži Ipanema, tak na Markétském ostrově je zdůrazňována přítomnost in-line bruslařek. V obou městech Costa píše jako ghostwriter, ale v obou případech je jeho styl napodobován jinými ghostwritery. A takto bychom mohli pokračovat.

Pokud zdůrazníme tento zrcadlový vztah obou měst a funkcí, které ve vyprávění mají, a k tomu připočteme textové strategie spojené s ghostwriterstvím, které znejasňují vypravěčovu identitu, pak míváme k takovému rozumění textu, které „rozvrh světa textu“ interpretuje jako nehostinné místo, kde je řeč ve stálém podezření ze lži, neboť není zřejmé, kdo mluví a píše; jako místo, které brání sebeporozumění a v němž se osobní identita rozpadá mezi dvěma zrcadlovými kvazi-světy. Zrcadlové prvky v Riu a Budapešti také přivádějí k myšlence, že jakkoli je po tomto světě možno cestovat, všude najdeme stejné „prvky“: tytéž letištní haly, tytéž reklamy a pobočky mezinárodních korporací, blondýny hlasitě promlouvající

z televizí; všude stejné hotelové pokoje, ve kterých hrdina nepozná, zda spal hodinu nebo dva dny. A všude stejné literární večírky, paparazziové a ghostwriteři.

Takové čtení textu otevírá myšlení, které krouží okolo pojmů, jako je autorství, fikce a metafikce, *écirture*, fragment a identita, a v případě politicky zaměřené kritiky by jistě bylo na místě uvažování o postmoderně a globalizaci. Tímto směrem míří také mnohé recenze *Budapešti*.¹⁴⁰

Takto zaměřené uvažování určitě nepovažujeme za neoprávněné a nechceme ani tvrdit, že s přístupem vyzdvihujícím logiku vyprávění nelze dojít dále. To, co jsme řekli v minulých kapitolách, nám zamezuje klást metody proti sobě a domnívat se, že lze postupovat „čistě“ v rámci jedné. Zatím však zůstáváme na rovině, kdy se nám jako to, „o čem“ text mluví – přijímáme-li, že o něčem mluvit může –, ukazují především jako problémy samotné literatury, chápané jako autoreferenční. Pokud však chceme pokročit v hledání tohoto „o čem“ *Budapešti*, musíme postoupit dále za ono „co“ symetrických prvků a historek ze dvou velkoměst. Také časové stavba díla částečným odbouráním chronologie posiluje dojem fragmentarizace; pokud ovšem čtenář rekonstruuje jednotící *mythos* jako „skladbu činů“, zápletku, která tuto heterogenitu integruje, otevírá se cesta k interpretaci, jež se jeví jako útěšnější a k níž nás podnítl článek „A escrita de uma vida“ Marthy La-Folette Miller.

Budapešť je v textu zpřítomňována tím, jak do ní protagonista vstupuje a přes různé svízele si ji osvojuje; jde o opačný pohyb vůči pohybu, v němž se ztrácí a odcizuje Riu de Janeiro. Osvojování si Budapešti probíhá současně s osvojováním maďarštiny, a neustálý důraz, který je v textu kladen na jazyk a řeč, nás vede k tomu, abychom se zamýšleli v první řadě nad maďarštinou. Ta zde není přítomna staticky, nýbrž právě především v procesu osvojování. Začneme-li od začátku, který ovšem není začátkem chronologickým, vidíme, že drobná chyba v maďarské větě je obsahem prvního odstavce. Záhy se dostáváme k prvnímu určení maďarštiny: „Jediný jazyk na světě, před kterým má ďábel respekt.“ Toto silné vyjádření považujeme za klíčové. Jednak zakládá jedinečnost maďarštiny (o portugalštině se nic podobného nedovídáme), jednak míří, k tomu, čím maďarština je. Považujeme za nosné interpretovat maďarštinu jako jazyk lásky. Jestliže ďábla přemáhá láska, pak jazyk, před kterým

¹⁴⁰ O několika brazilských recenzích a kritikách tohoto směru se ve svém článku zmiňuje M. LaFolette-Miller. Jedna z nich například vztahuje na protagonistu Benjaminovo pojetí *flâneura* a hovoří o krizi předávání zkušenosti.

má ďábel respekt, bude jazykem lásky. Ostatně v Mannově *Doktoru Faustovi* zakazuje ďábel „lásku, pokud hřeje“.

Martha La Folette-Miller považuje příběh Josého Costy za obdobu mytického putování,¹⁴¹ o jakém jsme mluvili v souvislosti s Campbellovým monomytem (viz kap. 4). Takový přístup se ukazuje jako plodný: protagonistovy cesty nejsou pouhým těkáním nebo chozením v kruhu, neboť při bližším pohledu zjistíme, že jde o postupný a velmi komplikovaný přesun z Ria do Budapešti, který je navázán na proces učení se maďarštině. Připojíme-li naši tezi o maďarštině coby jazyku lásky, pak před námi vyvstane „svět textu“ zcela jinak než při prvním přiblížení.

Nechceme nyní převádět celý příběh na campbellovské schéma; je však zřejmé, že jazykové peripetie zde odpovídají obtížím, které musí hrdina překonat, aby uspěl ve své zkoušce – například aby dostal královskou dceru. Kriska, která učí Kóstu maďarsky, není jen nějakým zrcadlovým obrazem brazilské Vandy, ale kněžkou lásky: to ona Kóstu „rozmluví“, dovede k řeči v jazyce lásky. Proto mu při prvním setkání v knihkupectví říká, že „magyarskému jazyku se člověk nenaučí z knih“. (52) Učení se jazyku je zde pevně svázáno s milostnou sférou. První milostný kontakt s Kriskou je poznamenán jazykovými nedostatky:

„Kriska [...] měla tělo tak jednoduše bílé, že jsem nevěděl, jak ji uchopit a kam dát ruce. Bílá, bílá, bílá, říkal jsem, krásná, krásná, krásná, moje slovní zásoba za moc nestála.“ (39)

Maďarštinu je nutno pochytit jako *parole*. (Zkusme parafrázovat Benvenistovu parafrázi: *nihil est in lingua amoris quod non prius fuerit in amoris oratione*.) Při tomto pohledu, kdy v románu zdůrazníme časový proces učení se maďarštině jako jazyku lásky, vyvstane nový význam nejedné části textu. Vezměme příklad epizody s ruskou ruletou, jejíž protějšek lze nalézt v epizodě s chuligány v Riu. Kósta se k přidá k jakémusi páru a myslí si, že jsou to Maďaři; sám ovšem zatím maďarsky neumí. Když potom v hotelovém pokoji koluje revolver a čeká se, kdo zaplatí životem, je to jazyk, který mění situaci:

„Chtěl jsem protestovat, jenže jsem maďarsky neuměl říct ani ne. Zachránila mne blondýnka, která revolver popadla a pokusila se ho nacpat zpět do ruky milému, ten jí ale řekl, že je kráva. Řekl na plnou hubu *vaca*, nachlup tak, jak říkáme v románských zemích krávě od časů starého Říma, z čehož jsem usoudil, že

¹⁴¹ M. LaFolette-Miller, „A escrita de uma vida“, s. 132.

maďarsky nemluví ani on. Byl to Rumun [...], byl to rumunský cikán a blondýnka měla naprostou pravdu, když mu řekla: je mi z té tvé komedie nanic, tak jsem to aspoň slyšel.“ (46)

Skrze rumunštinu je tedy dvojice jazykově spřízněna s Kóstovou portugalsky mluvící vlastí, a proto je jazyk sdělení, případně i jeho obsah, z jazyka lásky vylučuje. Tak jako mytický hrdina musí odumřít světu, z něhož odchází, a „znovu se narodit“ iniciací, i Kósta musí odumřít Brazílii a skrze iniciaci maďarštinou se zrodit v Budapešti.

Sub specie amoris potom pochopíme nejeden další detail: například přísloví, že „mimo Maďarsko není život“. Za pozornost stojí i to, že Kriska se jmenuje příjmením *Fülemüle*, tedy „slavík“; etymologie dokonce spojuje maďarské *fülemüle* s mytickou řeckou princeznou Filomélou, která se ve slavíka proměnila (a Kriska tedy je „královskou dcerou“). Celá věc vynikne o to lépe, že maďarština klade příjmení před jméno, a slavík je tedy jakýmsi jejím titulem. Maďarské příjmení před jménem už zde není proto, aby zrcadlilo banální portugalské jméno podobně banálním jménem maďarským; nyní ukazuje, že k osvojení jazyka lásky je zapotřebí zásadního obratu, chápání sebe sama z druhé strany. Proto tedy maďarština a Budapešť.

Při bližším pohledu musíme také poopravit to, co jsme řekli o vnější podobnosti Budapešti a Ria de Janeiro. Zásadním rozdílem je, že v Riu byl Costa nahraditelný, a také byl postupně nahrazován: v zaměstnání sedmi mladými „redaktůrky“, kteří se naučili psát jako on; v milostném životě Vandiným milencem; a v rodině chůvou. Oproti tomu v Budapešti nepřítomný Kósta spíše chybí. Podstrčení Kóstovy „autobiografie“ je altruistickým činem, jehož cílem je, aby se strádající Brazilec vrátil za strádající Kriskou. Epizoda z Ria, symetrická vůči té s ruskou ruletou (v níž se protagonistovi dostalo cenného „negativního“ poznání maďarštiny) naopak stupňuje odcizení vůči původnímu domovu: jedním z pronásledujících chuligánů je Costův syn Joaquímek, který se ho chystá udeřit do jater. (136)

Proces, kterým hrdina prochází, je strastiplnou zkušeností rozpjatou přes několik let. Je zkušeností světa, který dokáže přivádět na kraj šílenství, ale kde lze být milován – byť za příběh, který jsme nenapsali. Pro Kóstu je pochopitelně mučivé, má-li svůdně naléhající Krisce číst ze své autobiografie, kterou nenapsal. Nakonec to však dokáže: „Když jsem si od hrdiny té knihy dokázal vytvořit odstup, četl jsem plynule.“

Svět, který vidíme před textem *Budapešti*, je světem, v němž je „rozvrhování možností“ problematizované, oslabené, ale nikoli znemožněné. Frenetické série

prožitků, *Erlebnis*, stále ještě lze nějak vztahovat k celku zkušenosti, *Erfahrung*; dosažitelnost integrální zkušenosti sebe sama je tu pochopitelně komplikována tím, že Kósta svůj příběh nenapsal sám, nýbrž je dílem ghostwritera. Ale i v tomto světě, kde již nejsou možné přímočaré hrdinské cesty za královskou dcerou, je osvojování si řeči smysluplným procesem, který dokáže proměnit život. I v tomto světě je možné hledat lásku: jen je třeba vytrvat a naučit se maďarsky.

Literatura

- ARISTOTELÉS: *Poetika* (řecko-česky). Přel. a komentoval MRÁZ, Milan. Praha: OIKOYMENH 2008.
- AUERBACH, Erich: *Miméisis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Přel. M. Žilina, R. Preisner a V. Kafka. Praha: Mladá fronta 1998.
- BARTHES, Roland: „Smrt autora“; „Efekt reálného“. Přel. T. Jirsa. In: *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75—77 a 78—81.
- BARTHES, Roland: *Kritika a pravda*. Přel. J. Čermák, J. Dubský a J. Štěpánková. Praha – Liberec: Dauphin 2007.
- BARTHES, Roland: *S/Z*. Přel. J. Fulka. Praha: Garamond 2007.
- BARTHES, Roland: „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host 2002, s. 9—43.
- BENJAMIN, Walter: *Agesialus Santander*. Vybral a přel. J. Brynda. Praha: Hermann & synové 1998.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Praha: Odeon 1979.
- BENJAMIN, Walter: *Literárněvědné studie*. Přel. M. Ritter. Praha: OIKOYMENH 2009.
- BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host 2003.
- BUARQUE, Chico: *Budapešť*. Přel. Š. Grauová. Praha: Torst 2009.
- CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Přel. H. Loupová. Praha: Portál 2000.
- COMPAGNON, Antione: *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Přel. E. Sládková. Brno: Host 2009.
- CULLER, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. J. Bareš. Brno: Host 2002.

- CULLER, Jonathan: *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press 1975.
- DESCOMBES, Vincent: *Stejné a jiné: Čtyřicetpět let francouzské filosofie (1933—1978)*. Přel. M. Petříček. Praha: ISE 1995.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Z angl. přel. autor. Praha: Karolinum 2003.
- EVANS, Gareth: *Varieties of Reference*. Oxford University Press, 1982.
- FOUCAULT, Michel: *Slova a věci*. Přel. J. Rubáš. Brno: Computer Press 2007.
- FREGE, Gottlob: „Über Sinn und Bedeutung“. In: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 1892, s. 25—50. Český překlad: „O smyslu a významu“. In: FIALA, Jiří (ed.), *Scientia et philosophia*, 1992, č. 4, s. 33—75.
- GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*. Přel. D. Mik. Praha: Triáda 2010.
- GADAMER, Hans-Georg: „Člověk a řeč“. In: *Člověk a řeč*. Vybral a přel. J. Sokol. a J. Čapek. Praha: OIKOYMENH 1999, s. 22—29.
- GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Přel. E. Brechtová. Brno – Praha: ÚČL AV ČR 2007.
- GRETHLEIN, Jonas: „The Narrative Reconfiguration of Time Beyond Ricoeur“. In: *Poetics Today* 31:2 (Summer 2010), s. 313—329.
- GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Přel. B. Horyna a P. Kouba. Praha: OIKOYMENH 1997.
- JAKOBSON, Roman: „Lingvistika a poetika“. In: *Poetická funkce*. Vybral a přel. M. Červenka. Jinočany: H&H 1995, s. 74—105.
- KOBLÍŽEK, Tomáš: *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*. Praha: Togga 2010.
- KOLMAN, Vojtěch: *Logika Gottloba Frega*. Praha: Filosofia 2005.
- KOUBA, Pavel: „Kritérium interpretace“. In: *Smysl konečnosti*. Praha: OIKOYMENH 2001, s. 75—80.
- LaFOLETTE-MILLER, Martha: „A Escrita de Uma Vida: Budapeste, de Chico Buarque“. In: *Revista Eutomia* Ano II – N^o 01, s. 130—142.

- McCOLE, John: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Cornell University 1993.
- NEUBAUER Zdeněk, *O Sněhurce aneb Cesta za smyslem bytí a poznání*. Praha: Malvern 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral 1999.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés a LANCEROS, Patxi (eds.): *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Deusto 2006.
- PETTERSSON, Bo: „Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link.“ In: HEINEN, S. a SOMMER, R. (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin: Walter de Gruyter 2009.
- PLATÓN: *Ústava*. Přel. Fr. Novotný. Praha: OIKOYMENH 2005.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová. Jinočany: H&H 2008.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I—III*. Přel. M. Petříček (I. díl s V. Dvořákovou), OIKOYMENH 2000 (I), 2002 (II) a 2007 (III).
- RICOEUR, Paul: *From Text to Action: Essays in a Hermeneutics, II*. Z fr. orig. přel. K. Blamey a J. B. Thompson. Evanston: Northwestern University Press 2007.
- RICOEUR, Paul: „Hermenéutica y semiótica“. Přel. Gabriel Aranzueque. In: Cuaderno Gris. Época III, 2, 1997, s. 91—103.
- RICOEUR, Paul: *La métaphore vive*. Paris: Seuil 1975.
- RICOEUR, Paul: „Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics“. In: *New Literary History*, Vol. 6, No. 1 (Autumn), 1974, s. 95—110.
- RICOEUR, Paul: „Struktura a hermeneutika“. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host 2002, s. 272—304.
- RICOEUR, Paul: *Teória interpretácie. Diskurz a prebytok významu*. Z angl. orig. přel. Z. Kalnická. Bratislava: Archa 1997.
- RICOEUR, Paul: *Úkol hermeneutiky*. Přel. A. Kliková. Praha: Filosofia 2004.
- RICOEUR, Paul: *Život, pravda, symbol*. Vybral a přel. J. Sokol. Praha: ISE 1993.
- RIFFATERRE, Michel: „Prosopopeia“. In: *Yale French Studies*, 69 (1985), s. 107—123.

- SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. Fr. Čermák. Praha: Academia 2007.
- SCHOLES, Robert a KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Přel. M. Sečkař. Brno: Host 2002.
- SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Přel. Z. Adamová. Brno: Host 2003.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. Přel. B. Mathesius. Praha: Melantrich 1933.
- TREBOLLE BARRERA, Julio a MACEIRAS, Fabián: „La identidad narrativa“. In: *La Hermenéutica contemporánea*. Madrid: Ediciones pedagógicas, 2004, s. 182—205.
- UNAMUNO, Miguel de: *San Manuel Bueno, mártir*. Komentář VALDÉS, Mario J. Madrid: Catédra 1999.
- UNAMUNO, Miguel de: *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník*. Přel. M. Slavinská. Brno: L. Marek 1999.
- VALDÉS, Mario J.: *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi 1995.

Internetové prameny

The Living Handbook of Narratology. <<http://sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php>>

(cit. 30. 7. 2011)