



VEDA

vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied

Publikácia je výstupom z projektov Poetika slovenskej literatúry po r. 1945 (VEGA 2/0074/16) a Modernizmus v slovenskej literatúre II (VEGA 2/0066/20).

Vedeckí recenzenti:

Dr Anna Kobylińska
Mgr. Jiří Koten, Ph.D.

INTERPRETÁCIA, NARATÍV, REPREZENTÁCIA

Tomáš Horváth



VEDA

vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied
Bratislava 2021

Jazyková redaktorka: Mgr. Jana Piroščáková, PhD.
Návrh a spracovanie obálky: Mgr. Marek Petržalka
Graficky návrh a zalomenie: Jana Janíková

Vydala a vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava,
v roku 2021 ako svoju 4 591. publikáciu.
Vydanie prvé.

www.veda.sav.sk

Všetky práva vyhradené.

© Mgr. Tomáš Horváth, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV, 2021
© VEDA, vydavateľstvo SAV, 2021

ISBN 978-80-224-1909-3

Obsah

Na úvod	7
Interpretácia ako diferencia	9
Naratív, jeho funkcie, kritika naratívu a protipríbehy	65
Naratívny obrat	65
Definície naratívu a jeho modely	67
Naratívna udalosť	77
Štruktúra naratívu	82
Hrdinovia a zloduchovia, postavy a aktanti	89
Transformácie naratológie	91
Kritika naratívneho rozumu	100
Naratívna identita a jej kritika	114
„Zmysel koncov“ a hra s koncami u Dušana Mitanu	119
Protipríbehy, podivné naratívy. Novorománové texty Petra Jaroša ...	129
Záverečná poznámka: Antinaratív a populárna literatúra?	166
Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu	167
Oskár Čepan a metóda literárnovedného štrukturalizmu	190
Ontológia textu	190
Typológia literárnych smerov a vzorce literárneho vývinu	193
Montáž a štrukturalizmus	197
Významotvorný princíp a gramatika narácie	199
Pátrania vo fantomatickom meste: Breslau retrodetektívok	
Mareka Krajewského	204
Úvod: text mesta	204
Topografické ukotvenie reprezentácie mesta: geopoetika	206
Reprezentácia všednosti v retromode	215
Naratívna reprezentácia mesta: mesto ako príbeh	220
Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu	227

Bibliografická poznámka	247
Literatúra	248
Resumé	262
Menný register	264

Na úvod

Tri slová v názve knihy *Interpretácia, naratív, reprezentácia* v zásade vymedzujú prepojené témy jej jednotlivých kapitol. Problém interpretácie je vstupnou bránou, umožňujúcou prístup k textu, aby ho vôbec bolo možné prečítať. Vychádzame z paradoxného základného vzťahu diferencie interpretácie od textu, ktorý interpretuje, a sledujeme, ako jednotlivé koncepcie interpretácie implicitne pracujú s touto nezrušiteľnou diferenciou, ktorá je pre interpretáciu zakladajúca. Samozrejme, do hry tu vstupujú otázky možnosti rekonštrukcie historického významu textu, nevyhnutnej aktualizácie významu pri interpretácii, otázka interpretačných kódov, kontextu, z ktorého pri interpretácii textu vychádzame, programovej mnohovýznamovosti umeleckých textov a pod.

Následná kapitola o naratíve sa v najširšom zmysle zaoberá tým, akú úlohu hrá rozprávanie príbehov v našich životoch a našej kultúre. Po definíciách naratívu a analýzach jeho štruktúry, ako ich vypracovala klasická naratológia, sa zmiňujeme o transformáciách uvažovania o naratíve v postklasickej naratológii. Naratívny obrat v humanitných vedách v osemdesiatych rokoch 20. storočia poukázal na všadeprítomnosť naratívu v rôznych oblastiach kultúry a na mnohorakosť jeho funkcií (napr. pri samotnej konštrukcii skutočnosti, pri písaní histórie, pri konštituovaní naratívnej identity). Výskum myslenia však ukázal, že táto ľudská schopnosť a tendencia narativizovať, vytvárať príbehy, môže byť pri jej „aplikácii“ na uvažovanie o reálnych javoch nášho života pre nás značne zavádzajúca. V bežnom fungovaní v rámci sveta nášho života tak použitie naratívu v nevhodnom prípade môže viesť k chybám v úsudkoch, ku kognitívnym skresleniam a tiež k tomu, čo Nassim Taleb nazýva *klam naratívnosti* pri pokusoch o predikcie budúcnosti. Kritika narativity (konštruovania chronologicko-kauzálnych vysvetľujúcich príbehov) sa však už predtým usídlila aj v teritóriu literatúry: napr. Jean-Paul Sartre, Albert Camus a oveľa radikálnejšie predstavitelia nového románu, predovšetkým Alain Robbe-Grillet. Náš (nevyhnutne útržkovitý) prehľadový príbeh o peripetiách naratívu v literárnej teórii a psychológii je úvodom k následným analýzám problematizácie naratívu v literatúre 20. storočia: ide napr. o problematickosť konštruovania naratívnej identity v Mňačkovom románe *Ako chutí moc*, o hru s koncami príbehu v prózach Dušana Mitanu či o „novorománové“ narúšanie chronologicko-kauzálneho príbehu a hru s nemožnou rozprávačskou perspektívou v „novorománových“ protipríbehoch Petra Jaroša zo šesťdesiatych rokov 20. storočia. Všetky tieto prózy inscenujú problematickosť naratívnej reprezentácie.

Práve problém reprezentácie v jej mnohorakých podobách prepája kapitoly v tejto práci. V kapitole o realistickej reprezentácii z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu ukazujeme radikálne prevrátenie perspektívy, ktoré tieto metodológie umožnili: reprezentácia nie je to, čo je reprezentované (objekt, ktorý je reprezentovaný), ale samotný *spôsob reprezentovania* – štruktúrovanie textu, jeho rétorické operácie. Až tie vytvárajú reprezentovaný objekt, ktorý jestvuje v rámci reprezentácie ako jej súčasť. Reprezentovaný objekt nie je voči reprezentácii vonkajší a nepredchádza ju.

Nasledujúca kapitola o štrukturalistických metodologických východiskách literárnovedných prác Oskára Čepana sa zaoberá okrem iného aj Čepanovým riešením problému realistickej reprezentácie, sprostredkovania medzi neliterárnymi radmi a literárnym radom a Čepanovým modelovaním gramatiky narácie textov autorov slovenského realizmu. Čepanove štrukturalistické východiská napr. pri riešení problému ontológie textu a pri modelovaní gramatiky narácie sú však zasunuté pod príkrovom maskujúcej synonymnej terminológie (ide o texty z osemdesiatych rokov 20. storočia, keď Čepan nemohol byť z ideologických dôvodov otvorene „štrukturalistický“). Je potrebné ich spod tohto maskovacieho jazyka „vydolovať“.

Ďalšie dve kapitoly, ktoré prepája téma súčasnej poľskej detektívnej literatúry, sa tiež zaoberajú reprezentáciou – jej dvoma dimenziami. V prvej z kapitol analyzujeme stratégie reprezentácie mesta v breslauskom cykle Mareka Krajewského. Tieto jednotlivé stratégie sa spájajú vždy s určitou vrstvou textovej štruktúry a na ich analýzu je vhodná vždy istá oblasť literárnej vedy. Topografická reprezentácia mesta prostredníctvom vrstvy minulých toponým a ich reťazenia do trás vykračuje za striktnú internú štruktúru textu a na ich analýzu je vhodná geopoetika. Stratégia reprezentácie všednosti prostredníctvom dobových reálií dennej potreby vytvára vrstvu žánru retro. Naratívna reprezentácia mesta – príbehy (a ich matrice), ktoré vytvárajú Krajewského literárne Breslau – konštituuje predovšetkým vrstvu žánru detektívneho trileru. Prepojenie týchto stratégií reprezentácie mesta vytvára Krajewského osobitú žánrovú reprezentáciu mesta.

Posledná kapitola sa zaoberá transformáciou detektívneho žánru, keď sa detektívka stáva naratívom o spoločnosti, o lokálnom vedení, ba niekedy až spoločenskou diagnózou. Nejde tu však o akési priame, neproblematické „zobrazovanie sveta“ literárnym textom. Metodologické východisko kultúrnej antropológie Mariusza Czubaja chápe detektívny román ako kultúrnu praktiku, ktorá opisuje iné kultúrne praktiky – ako diskurz, opisujúci iné diskurzy. Následne s touto inštrukciou interpretujeme reflexiu aktuálnych problémov v detektívnom románe Zygmunta Miłoszewského *Zrnko pravdy* – román analyzuje mechanizmus antisemitizmu v konkrétnom kultúrnom prostredí. Túto analýzu však zručne integruje do detektívnej zápletky klasického typu.

Interpretácia ako diferencia

Reflektovanie problému interpretácie pokladám v rámci teritória poetiky za istú preliminárnu fázu, ktorá je však zároveň nevyhnutnou *podmienkou možnosti* poetiky. Vychádzam tu z veľmi triviálnej skúsenosti, že na to, aby poetika mohla modelovať „všeobecné pravidlá organizácie literárnej výpovede, jej všeobecné vlastnosti“,¹ musí texty, literárne texty (resp. texty za také pokladané alebo inštitucionálne určené) s porozumením prečítať a analyzovať ich. Čítanie, porozumenie a analýza – to všetko sú interpretačné výkony. Tiché rozumenie a artikulovaná interpretácia sú tým *filtrom*, cez ktorý sú nám literárne texty prístupné, ktorý nám ich sprístupňuje: buď filtrom jediným, alebo hlavným, i keď azda nie výlučným – za predpokladu, že by sme prijali Gumbrechtovu tézu, že literárne texty produkujú nielen efekty významu, ale aj efekty prezencie. No aj prezencia sa zjavuje vždy zároveň spolu s významom² – aspoň teda pre literárny text to platí celkom určite.

Ukázalo sa však, že tomuto filtru nášho rozumejúceho čítania predchádza ešte jeden. Novšie výskumy mediality totiž od nás významy v texte trochu posunuli o krok dozadu a ukázali *mediálne predpoklady* nášho rozumejúceho čítania a interpretácie, ich *mediálne a priori*: priniesli upozornenie, že ani text nečítame „bezprostredne“ (hoci historicky situovaní), ale v istej historickej mediálnej situovanosti – napr. písmo už nie je po nástupe zvukových záznamov a filmu rovnaké ako pred nimi. Praotec mediálnych štúdií, teoretik médií Marshall McLuhan, svojou okrídlenou tézou „the medium is the message“ – „médiu je poselstvom“³ – ukázal, že „poselstvom“ každého média alebo technológie je zmena miera, tempa alebo modelu, ktoré zavádza do ľudských záležitostí“.⁴ Médiu samotné je posolstvom tým, ako mení našu životnú prax (samotný svet nášho života) i naše myslenie a emocionalitu: „každá technológia pro človeka postupně vytváří zcela nové prostředí.“⁵ Zároveň má médium tú vlastnosť, že sa ako sprostredkovateľ vytráca z nášho pohľadu, samo sa stáva neviditeľným, pretože sa zameriavame na obsahy, ktoré sprostredkúva: „Obsah“ jakéhokoli média nám zakrýva jeho charakter.“⁶ McLuhan to

¹ GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1988, s. 367.

² GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcja obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 120.

³ McLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, s. 19.

⁴ Tamže, s. 20.

⁵ Tamže, s. 8.

⁶ Tamže, s. 20.

ukazuje na príklade elektrického svetla: „Jakožto komunikační médium uniká elektrické světlo pozornosti právě proto, že nemá žádný ‚obsah‘.“⁷

Obráťme sa opäť k písaným textom a ich medialite. Friedrich Kittler ukazoval, že pred vstupom optických a akustických dát do mediálnej pamäti sa čítanie približovalo halucinovaniu – „veškerá vášeň spočívala v tom, nalézt mezi písmeny či řádky pomocí halucinace význam: viditelný či slyšitelný svět romantické poetiky. (...) A tomu učinil konec (...) nástup elektřiny. Jakmile začnou být vzpomínky a sny, smrt a přízraky technicky reprodukovatelnými, stane se schopnost halucinace při psaní a čtení přebytkem.“⁸ Vilém Flusser zasa ukázal, že písmo v ére obrazu je už niečím iným než pred ňou – písmo (lineárny kód) tejto éry „prekladá“ obrazy: „Všetky texty mienia obrazy, a bez obrazov nieto textov; alebo: Texty sú opisy, vysvetlenia, rozkladanie obrazov.“⁹ Reflexia mediality písma vychádza aj z Nietzscheho tézy, že *písací nástroj* sa podieľa na tom, čo píšeme: „naše psací náčiní spolupracuje na našich myšlenkách.“¹⁰ Písací stroj odtrháva text od reálna a presadzuje ho do symbolického poriadku: „Ve standardizovaném textu se oddělují tělo od papíru a písmo od duše. Psací stroje nezachycují žádné individuum. (...) V protikladu k plynulému rukopisu se zde vedle sebe řadí diskrétní, mezerami oddělené prvky. Symbolično tak získává status hůlkového písma.“¹¹ Takáto mediálna situácia sa podľa Kittlera stáva *historickým a priori* teórie štrukturalizmu – pripomeňme, že aj s jeho možným odtrhnutím jazykového systému od hovoriaceho individua, subjektu. Všetky tieto motívy budú mať dopad na to, ako literárna teória konceptualizuje interpretáciu, napr. aj odtrhnutie významu textu od autorskej intencie.

Samotné „čítanie významov“ písaného textu má teda isté svoje historické mediálne predpoklady a sú tu inštancie, určujúce čítanie: „Jelikož každá kultura vymezuje podmínky přístupu a správy dat a jejich užívání a šíření, můžeme konkrétní jedince pojímat jako nositele funkce.“¹² Tieto funkcie Kittler vymedzuje v súlade s Foucaultovou archeológiou vedenia ako „*pozice* napríklad literárneho autora, jeho čtenářů a interpretů“, ¹³ ktoré je možné popísať „pre určitý časopriestor“.¹⁴

Tak ako sa pre dekonštrukciu, ako to formuloval Richard Rorty, stala filozofia istým druhom písania, „spisovateľstva“, pretože akékoľvek, aj filozofic-

⁷ Tamže.

⁸ KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, 2018, s. 23.

⁹ FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava: Mediálny inštitút, 2002, s. 89.

¹⁰ VICHNAR, David: Všechny přístroje zapnout. In KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, 2018, s. 360.

¹¹ KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, 2018, s. 28.

¹² KITTLER, Friedrich: Předmluva (Zapisovací systémy 1800/1900). In KRTOLOVÁ, Kateřina – SVA-TOŇOVÁ, Kateřina, ed.: *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, 2016, s. 189.

¹³ Tamže, s. 189, zvrý. T. H.

¹⁴ Tamže.

ké myslenie je istým spôsobom determinované jazykom, rétorickými stratégiami, ktoré musí využívať a ktorými je nesené – „myslenie je striktné späté s písaním“ (Derrida)¹⁵ –, tak aj samotné písanie je – podľa teórie mediality – zasa striktné späté s médiom, v ktorom prebieha, s „písacím náčiním“, ktoré píše. Čiže ak je filozofia istým druhom písania, písanie je zasa istým druhom mediality.

Takže pokračujúc v započatej metafore: ak je interpretácia tým filtrom, prostredníctvom ktorého sú nám texty vôbec prístupné, aj tento filter je prístupný a umožnený „predchádzajúcim“ filtrom – charakterom a historickým situovaním média, ktoré ovplyvňuje naše interpretujúce čítanie.

Samozrejme, problém interpretácie je v prvom rade problémom epistemologickým, na tej najvšeobecnejšej úrovni sa týka nášho vzťahu k svetu. Interpretacionistické filozofie ukazujú interpretáciu vôbec ako podmienku možnosti nášho „prístupu“ k svetu. Podľa Güntera Abela je svet skonštituovaný „kantovsky“ ako naša interpretácia (sieť kategórií a pojmov), intersubjektívne záväzná, na rozdiel od koncepcie Nietzscheho, ktorý ukazoval ľubovoľnosť a tropologický, metaforický charakter nášho skonštituovaného sveta – a to už pri samotnom jeho pomenovaní: pomenovanie vecí je jej „prenesením“ do jazyka, čiže metaforou, pričom sa z vecí vyberá jej ľubovoľný príznak: „Všetky slová sú však osebe a od začiatku, vzhľadom na svoj význam, trópmi. Namiesto skutočného procesu podsúvajú zvukový obraz zaznievajúci v čase; jazyk nikdy nič nevyjadruje úplne, ale vyberá si len príznak, ktorý sa mu zdá dominantný.“¹⁶ Podľa Abela zasa „každá koncepcia skutočnosti závisí od gramatiky a pravidiel použitého a chápaného (jazykového a mimojazykového) systému symbolických interpretačných znakov“.¹⁷ „Od aplikácie kategorizujúcich pojmov, ako sú ‚bytie, existencia‘ a ‚predmet‘ vnútri daného referenčného systému závisí, čo sa vôbec v ňom môže pokladať za jestvujúce a za predmet.“¹⁸ Čiže nielen čas a priestor ako u Kanta, ale aj jazyk je – podľa Abela – apriórny formálny princíp.

* * *

Obráťme sa teraz priamo k interpretácii textu – k poľu predbežne vymedzenému otázkami: Čo tento konkrétny text znamená? Čo tento konkrétny text (určite) neznamená? A ako znamená? Naša základná téza znie: Interpretácia musí byť *iná* ako interpretovaný text, musí sa od neho diferencovať: nikdy nemôže text *zopakovať* – ak by ho aj (v extrémnom prípade) prepísala

¹⁵ Cit. podľa MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini, 1997, s. 134.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich: Przedstawienie retoryki starożytnej. In PRZYBYŚLAWSKI, Artur, red.: *Nietzsche 1900 – 2000*. Kraków: Aureus, 1997, s. 25.

¹⁷ ABEL, Günter: *Świat jako znak i interpretacja*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014, s. 24.

¹⁸ Tamže, s. 25.

od slova do slova, vždy už by to urobila v *inom* (historickom či kultúrnom) kontexte. Interpretácia, ako na to poukazuje už aj etymológia tohto slova, píše Michał Paweł Markowski, znamená „prenesenie zmyslu nejakej výpovede do iného kontextu (*inter-*) a zároveň sprístupnenie ho (*praestare*, z ktorého pochádza francúzske *préter*) ďalším užívateľom. Interpretácia nie je možná bez aspoň minimálnej *dekontextualizácie*, prenesenia, ktoré síce umožňuje prístup k textu, ale zároveň tento text premiestňuje, pretvára, prenáša do iného komunikačného priestoru“.¹⁹ Interpretovať teda znamená *vyňať* text z nejakého kontextu a *preniesť* ho do iného kontextu – a tento posun sa deje už na tej najelementárnejšej úrovni rozumejúceho čítania: čítajúc vynímam text/výpoveď z kontextu toho, kto ho napísal, a umiestňujem text v kontexte svojho (isteže, historicky situovaného) čítania. Až po takomto *primárnom*, zakladajúcom *premiestnení* je možný napr. pokus o *rekonštrukciu* pôvodného významu, horizontu očakávaní prvotného publika alebo hoci aj o rekonštrukciu autorskej intencie, po ktorých volala klasická rekonštrukčná hermeneutika. Diferencia od textu, premiestnenie, presun, dekontextualizácia sú teda pre akúkoľvek interpretáciu *podmienkou jej možnosti*. Aforisticky to formuluje Harold Bloom: „Není snad každé čtení nutně vychýlkou, clinamen?“²⁰

Inštruktívne to ukazuje Borgesova poviedka *Autor Quijota Pierre Menard* (1939). Borgesov Menard píše v tridsiatych rokoch 20. storočia na dikčnej úrovni rovnaký text dona Quijota ako Cervantes – no práve zato, že píše *tie isté* vety, no v *inom* historickom a jazykovom kontexte, je jeho Quijote iný než Cervantesov: „*pravda, jejíž matkou je historie, sokyně času, uchovatelka činů, svědkyně minulosti, nabádavý příklad pro přítomnost, varování budoucnosti*“.²¹ Rozprávač túto sekvenciu znakov Cervantesovho textu interpretuje takto: „*Tento sled pojmenování, napsaný v sedmáctém století, nevzdělaným géníem Cervantesem, je pouhou rétorickou chválou historie*“.²² V Menardovom texte však ten istý „sled pomenování“ už znamená niečo iné: „*Jaká ohromující myšlenka: historie, matka pravdy! Menard, současník Williama Jamese, definuje historii jako zdroj skutečnosti, ne jako zkoumání. Pro něho není historická pravda to, co se stalo, ale co si myslíme, že se stalo. Dvě závažné pojmenování – nabádavý příklad pro přítomnost, varování budoucnosti – jsou zcela nepokrytě pragmatická*“.²³ Čo sa tu stalo, ako došlo k takejto *zмене významu* tej istej znakovkej sekvencie? Nezmenila sa veta (znaková sekvencia), zmenila sa však – foucaultovsky povedané – *výpoveď*, keď je veta *situovaná* v inom kontexte, v inom diskurze, v inom archíve (systéme pravidiel toho, čo môže byť v danom diskurze vypovedané). To, čo píše Borges

¹⁹ MARKOWSKI, Michał Paweł: Interpretacja i literatura. In *Teksty drugie*, roč. 70, 2001, č. 5, s. 55.

²⁰ BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění*. Praha: Argo, 2015, s. 49.

²¹ BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 43.

²² Tamže.

²³ Tamže.

o význame oboch výpovedí z hľadiska ich odosielateľov a ich odlišných historických horizontov (Cervantesa a fikčného Menarda), platí aj pre adresáta týchto výpovedí, ich interpretátora. Ak ide o dve čítania Cervantesovho textu, prvá interpretácia je historicky rekonštrukčná, druhá zasa anachronická, aktualizácia. Borges však upozorňuje (azda aj s byľkou irónie) práve na obohacujúci charakter takéhoto anachronického čítania, takejto reinterpreácie – ako to neskôr sformuluje Jonathan Culler vo svojej stati *Na obranu nadinterpretácie* – „interpretácia je zaujímavá iba vtedy, ak je extrémna“.²⁴ Menard obohatil „*umění četby pomocí nové techniky úmyslného anachronismu a chybného přisuzování autorství. Tato technika (...) nás vede k tomu, abychom pročetli Odysseu, jako by vznikla později než Aeneida (...) Tato technika naplní dobrodružstvím i zcela poklidné knihy*“.²⁵ Ako píše František Vrhel, „*četba je ekvivalentní přepisu*“, odtud: Menardova originalita netkví ve vytváření nového textu, nýbrž v „*sugesci*“, že starý text môže sdělovat nové významy“.²⁶ Borges tu tiež implicitne upozorňuje, že práve autorská funkcia a historická rekonštrukcia (ktorých negáciou sú chybné prisudzovanie autorstva a anachronizmus) texty interpretačne „*usadzujú*“ v upokojujúcom prostredí („*materskom*“ dobovom literárnohistorickom kontexte), interpretačne ich *normalizujú* a takýmto spôsobom z neho robia „*zcela poklidné knihy*“.

Či, inak vzaté, interpretácia je síce opakovaním (interpretovaného textu), ako to nastoľuje John D. Caputo²⁷ – ale „opakovať“ znamená produkovať, meniť, neustále vytvárať nanovo. Opakovanie sa javí ako kreatívne a inovatívne. *Nemožno opakovať bez diferencovania*, bez zmeny toho, čo sa má zopakovať. Lebo ak dokonca aj opakujeme „to isté“, vždy to robíme už v inom kontexte“.²⁸

Ďalšou diferenčnou podmienkou možnosti interpretácie je aj tá, na ktorú upozornila teória informácie: rečový režim, v ktorom interpretácia vypovedá, je *iný* než rečový režim interpretovaného textu: „Systém interpretace, který k určitému textu přiřazuje jiný vysvětlující text, používá ho jako metajazyka.“²⁹ Interpretácia sa usiluje transferovať významy východiskového textu do metajazyka, čiže nanovo ich zakódovať. „(...) vlastní interpretace je v zásadě vždy systémem metajazykových kódovacích funkcí, který se vztahuje na sémantickou informaci. Interpretace probíhá sémanticky, to znamená, že buduje metajazykový kód.“³⁰ Tento jazyk interpretácie, z hľadiska teórie informácie metajazyk (jazyk o jazyku), má potom na svedomí diferenciu od interpreto-

²⁴ ECO, Umberto a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 109.

²⁵ BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 44.

²⁶ VRHEL, František: Borgesův Pierre Menard: kontexty a interpretace. In CÍSAŘ, Karel – KOŤÁTKO, Petr, ed.: *Text a dílo: případ Pierre Menard*. Praha: Filosofie, 2004, s. 33.

²⁷ Por. JANUSZKIEWICZ, Michał: *W-kóło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 130.

²⁸ Tamže.

²⁹ BENŠE, Max: *Teorie textů*. Praha: Odeon, 1967, s. 117.

³⁰ Tamže, s. 119.

vaného textu – *posun*, keďže „provádí ze statistického hlediska každý systém interpretace v zásadě posun původně použitého slovního fondu ve směru k jinému“.³¹ Interpretácia svojím aktom transponovania textu do iného textu má isté styčné body aj s prekladom – práve preto Max Bense musí upozorniť na to, čím sa interpretácia od prekladu líši: „interpretace a překlad se liší právě tím, že interpretace je metajazykovým systémem, zatímco překlad ne.“³²

V tom najelementárnejšom zmysle je teda interpretácia *parafrázou*, spočíva práve na tomto princípe: *to isté*, ale *inak*. „Je to *parafráza* daného slovného spojenia, je uznaním, že to, čo slovné spojenie oznamuje, možno vyjadriť iným spôsobom.“³³

Michel Foucault si kladie otázku, čím je komentár vôbec umožnený. „Komentovať znamená z definície pripoušťať jistý přesah označovaného nad označujícím, nutně nevyjádřený zbytek myšlení, který řeč ponechala ve stínu. (...) vždy existuje část označovaného, která přebývá a kterou je třeba ještě nechat promluvit, označující se nám zase nabízí v takovém bohatství, že nám navzdory naší vůli klade otázku, co vlastně ‚chce říct‘.“³⁴ Je to vlastne asymetria označujúceho a označovaného, keď označujúce označovanému nikdy nestačí, vždy ho musí dobiehať ďalšími a ďalšími komentármi. Neskôr, v inauguračnej prednáške na Collège de France s názvom *Rád diskurzu*, hovorí v súvislosti s komentárom o *posune* medzi prvotným a druhotným textom (čiže medzi komentovaným a komentujúcim textom je vzťah diferencie) – tento posun (komentár ako posun od komentovaného textu) jednak umožňuje tvoriť nové diskurzy, no na druhej strane chce vyjadriť pravdu samotného komentovaného textu: „Chce totiž *konečně* vyslovit, co bylo potichoučku vyjádřeno tam. Musí (...) vyslovit poprvé to, co už bylo nicméně řečeno, a neúnavně opakovat to, co přece ještě nikdy vyřčeno nebylo.“³⁵ V tomto období začína Foucault upozorňovať aj na mocenský charakter komentáru, na jeho funkciu kontroly diskurzu. Sú to „vnitřní procedury kontroly a vylučování, protože samy diskursy vykonávají rovněž kontrolu nad sebou samými; jsou to postupy, jež působí spíše jako zásady klasifikace, pořádání, distribuce“,³⁶ ktoré dokážu zvládnuť ten rozmer diskurzu, akým sú udalosť a náhoda.³⁷ Komentár či interpretácia môže kontrolovať interpretovaný text, vylučovať z neho nevyhovujúce či náhodné elementy a podporovať želaný význam – realizovať *reguláciu významu*, poskytovať inštrukciu, ako je potrebné daný text čítať (napr. v školskej literárnej prevádzke pri interpretácii „klasikov“), ostrakizovať nevyhovujúce (či kacírské) interpretácie.

³¹ Tamže, s. 117.

³² Tamže, s. 120.

³³ BROŽEK, Bartosz: *Granice interpretacji*. Kraków: Copernicus Center Press, 2014, s. 149.

³⁴ FOUCAULT, Michel: *Zrození kliniky*. Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 16.

³⁵ FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 15.

³⁶ Tamže, s. 14.

³⁷ Tamže.

* * *

Aby sa mohla interpretácia (výklad) čo najviac *priblížiť* k textu (jeho významu), musí byť *iná* ako text. Vo svojom akte približovania sa k textu musí vovádzať do textu to, čo je voči nemu *iné*; to, čo text predpokladá: jeho kontexty, kultúrne kódy, intertextuálny priestor, žánre či nebodaj – podľa mňa nelegitímnu – „autorskú intenciu“, ktorá tiež nemôže byť totožná práve s textom, ktorého intenciou má byť (a zároveň, ak má byť sformulovaná, musí byť sama tiež textom, ktorý je nutné interpretovať). Podmienkou možnosti interpretácie – teda výkonu, ktorý má (ako je mu to preskriptívne dané) rekonštruovať, vysvetliť význam textu – je teda diferencia: to, že sa musí od textu odlíšiť. Priblížiť sa k textu môže, no *len* pri podmienke, že bude od neho *iná*. Michał Paweł Markowski, interpretujúc Derridovu koncepciu interpretujúceho čítania, píše, že čítanie je „možné len natoľko, nakoľko je neverné textu, to znamená, nakoľko sa rozhoduje porušiť jeho suverenitu a autonómiu“. ³⁸ Práve v týchto intenciách možno chápať dekonštrukčnú koncepciu „neprečítania“ – že „každé prečítanie je neprečítaním (*misreading*)“, ³⁹ čo podľa Josepha N. Riddela znamená, že „neprečítanie nie je nesprávnym prečítaním, ale chýbnosťou či deviacnosťou každého prečítania“. ⁴⁰ Každé čítanie je *deviačné*, čiže je čítaním s *odchýlkou* od čítaného textu – čítanie/interpretácia sa nevyhnutne odchyľuje, diferencuje od čítaného textu, pretože ním zo zásady nikdy nemôže byť.

Na paradoxnú súhru diferencie a pnutia k identite v interpretácii upozorňuje aj Miroslav Petříček: „Interpretace (...) zahrnuje distanci k interpretovanému, pretože je vzhledem k němu jaksi ‚odchýlená‘ – avšak právě po způsobu interpretace, která je interpretací jen potud, pokud toto odchýlení znamená současně nové navázání kontinuity mezi interpretací a tím, co je interpretováno (...) a to potom sbližuje interpretaci právě s pojmem ‚tradice‘ a ‚tradování‘“. ⁴¹ Interpretácia je teda *zakladaná* diferenciou („odchýlením“ od interpretovaného textu, ale aj tým, že je to „taková *message*, ktorou vnímame jako informáciu jen na základě difference vzhledem k tomu, co očekáváme“ ⁴²), no zároveň „interpretace musí ‚zůstat v doteku‘ s tím, co interpretuje, jinak interpretací není“. ⁴³ Jej limitou však zasa je – v opačnom pohybe – „to, k čemu se interpretace vždy blíží, aniž to může kdy dosáhnout, nechce-li přestat být interpretací. Spodoba. (Aneb u Derridy odvěký filosofický sen o ‚plné přítomnosti‘

³⁸ MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini, 1997, s. 379.

³⁹ NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, s. 48.

⁴⁰ Tamže, s. 50.

⁴¹ PETŘÍČEK, Miroslav: Interpretace a pohyb. In *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, 2008, s. 22.

⁴² Tamže.

⁴³ Tamže.

označovaného resp. smyslu.) Jenže: toto přibližování bez konečného dosažení označuje také slovo *dotek*“.⁴⁴

Navyše, v prípade interpretácií literárnych textov v rámci literárnovednej prevádzky interpretovanie tých textov či celého diela spisovateľov, ktorí už boli interpretačne značne „vyťažovaní“ a existuje pri nich masívna interpretačná tradícia (kafkológia, gombrowiczológia, schulzológia atď.), latentne funguje diferenčný charakter interpretácie: má totiž zmysel vstupovať do tejto tradície ďalšou interpretáciou už desiatky ráz interpretovaného diela len vtedy, ak nová interpretácia prinesie niečo nové, všimne si doposiaľ v diele nepovšimnuté; prizrie sa dielu optikou novej (dosiaľ naň neaplikovanej) metodológie, prinesie znepokojujúce „kacírske“ čítanie a pod.

Stručný historický prehľad nám môže ukázať, že „dejiny interpretácie“ opisujú príbehový oblúk od klasickej hermeneutickej koncepcie interpretácie ako odhalenia pravého významu textu, cez premisu historicity interpretátora a nevyhnutnosti jeho aktualizácie pri porozumení textu (Heidegger, Gadamer) až k čítaniu „proti srsti“ (dekonštrukcia, kritika ideológie, postkoloniálne štúdie) – regulatívom je tu už nie interpretácia textu s intenciou „adekvátnosti“, ale „vyšetrovanie“ textu, kladenie mu otázok: Čo text zamlčiava? Čo naschvál alebo mimochodom nechce povedať? Čo vysloviť nemôže? Aké sú jeho nerefektované predpoklady? Kde sa dostáva do rozporu so sebou samým? atď. Ako extrémny príklad nám môže poslúžiť „detektívna kritika“ Pierra Bayarda, ktorý pozornou analýzou detektívnych románov, veľmi pripomínajúcou detektívne vyšetrovanie, ukazuje, že v texte detektívky sa občas udeje vražda, o ktorej nemá fikčný detektív, ba dokonca ani modelový autor ani tušenia (ide o jeho knihy *Sherlock Holmes sa mylil* a *Kto zabil Rogera Ackroyda?*).

Dokonca aj výrazný predstaviteľ rekonštrukčnej hermeneutiky Eric Donald Hirsch jr. priznáva interpretácii, hoci tá podľa neho význam textu rekonštruje, istú mieru diferencie: „No všetky interpretácie sa v istom momente vzdávajú od kategórií a pojmov, rýdzo vlastných originálu. Preklad a parafráza sa snažia reprodukovat' význam v nových podmienkach: vysvetlenie tu spočíva v pokuse uchopiť význam prostredníctvom nových pojmov.“⁴⁵ Interpretácia sa tu svojou povahou približuje k prekladu: „interpretátor musí nájsť spôsob, ako komunikovať významy ekvivalentné originálu a ich presupozície s pomocou pojmov, ktoré sú jeho recipientovi známe.“⁴⁶

George Steiner vo svojej rozsiahlej práci o preklade *Po Babylonskej veži* (1973) aj rozumenie ako také konceptualizuje pomocou fenoménu prekladu – rozumenie je svojho druhu prekladom. V prvom kroku – samotné čítanie textu je už interpretáciou, a nie priamym bezpredpokladovým nahliadanim

⁴⁴ Tamže, s. 23.

⁴⁵ HIRSCH, Eric Donald: Rozumienie, interpretacja i krytyka. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 208.

⁴⁶ Tamže.

významov: „Každé hlbkové čítanie textu pochádzajúceho z minulosti vlastného jazyka a literatúry je mnohorakým aktom interpretácie.“⁴⁷ Aj komunikácia samotná je istým druhom prekladu: „Každý model komunikácie je zároveň modelom trans-lácie, vertikálneho alebo horizontálneho transferu významu. Žiadne dve historické epochy, žiadne dve spoločenské triedy, žiadne dve spoločenstvá nepoužívajú slová a syntax na označenie presne tých istých vecí“⁴⁸ s rovnakou konotáciou. Pri každej komunikácii, aj medzi jednotlivcami a ich idiolektmi, neustále funguje preklad. „Preklad“ (...) je zvláštnym prípadom vzniku vlákna porozumenia, nevyhnutného v každom vydarenom rečovom akte v rámci daného jazyka.“⁴⁹

Aj pri tzv. historickej interpretácii, pri snahe rekonštrukčnej hermeneutiky interpretovať (pre ňu: rekonštruovať) historický význam textu nemôže interpretácia jednoducho zopakovať text (veď ten je predsa už aspoň sčasti nezrozumiteľný) bez diferencie: práve oná vytúžená či postulovaná rekonštrukcia je týmto vzťahovaním textu k niečomu inému (už na tej najelementárnejšej úrovni nezrozumiteľnosti sú týmto iným konjektúry, doplnenia poškodeného textu). George Steiner o tomto druhu interpretácie vraví, že „dáva reči život, ktorý prekračuje moment a miesto bezprostrednej výpovede či transkripcie“.⁵⁰ „Jazykovú výpoveď z minulosti“ si musí čitateľ *preložiť* – komunikát musí prejsť z pôvodného jazyka do cieľového jazyka, naprieč časovou dištanciou z minulého času do prítomnosti, prostredníctvom „interpretačného transferu“.⁵¹

Hermeneutický akt je potom pre Georgea Steinera „aktom vysvetľovania a privlastňujúceho transferu“.⁵² Pri rozumení ani pri preklade nejde o recidívu pôvodného významu (tá je nemožná), ale ide o hermeneutický akt, ktorý prechádza štyrmi fázami: aktom dôvery, následne agresie (treba „vstúpiť“ do textu a vyrvať mu jeho význam“⁵³), ďalej zapojenia (do nového, prijímajúceho kontextu) a napokon prinavrátenia rovnováhy – preklad/interpretácia niečo z originálneho textu ničí a stráca, o niečo ho zasa, naopak, obohacuje:⁵⁴ v takom prípade „odhaľuje potenciál pôvodného textu, získava jeho pôvodné bohatstvo, ktoré si doposiaľ sám neuvedomoval“.⁵⁵ Preto nie je tautológiou.

Umberto Eco pri tejto konceptualizácii interpretácie pomocou modelu prekladu upozorňuje na jej metaforický charakter. Treba si z nej preto podržať jej benefity (analogie prekladu s interpretáciou), ale zároveň zachovať aj ve-

⁴⁷ STEINER, George: *Po wieży Babel*. Kraków: Universitas, 2000, s. 49.

⁴⁸ Tamže, s. 84.

⁴⁹ Tamže, s. 86.

⁵⁰ Tamže, s. 81.

⁵¹ Tamže, s. 62.

⁵² Tamže, s. 405.

⁵³ Tamže, s. 406.

⁵⁴ Por. tamže, s. 410-411.

⁵⁵ Tamže, s. 412.

domie *odlišnosti* prekladu od interpretácie. Ak Charles Sanders Peirce chápal význam znaku ako jeho preklad na iný znak (či znaky), nie je to myslené celkom doslovne, ale metaforicky alebo aj synekdochicky.⁵⁶ Napr. parafráza nie je prekladom – ani prostredníctvom parafrázy, ani napr. definíciou slova text nevyvoláva rovnaký efekt ako originál (a práve o to sa usiluje preklad).⁵⁷ Eco ukazuje, že pri akte prekladu interpretácia *predchádza* preklad: „prekladu musí predchádzať kritická lektúra, interpretácia či analýza textu.“⁵⁸

Pri sledovaní rozličných koncepcií interpretácie sa budem naďalej snažiť stopovať, ako tieto jednotlivé koncepcie interpretácie implicitne pracujú s nezrušiteľnou diferenciou, ktorá je pre interpretáciu zakladajúca. Tradičné teórie interpretácie diferenciu ako zakladajúci akt interpretačného výkonu nereflektovali, potláčali či priam zamietali, snažiac sa rozpustiť ju v identite s interpretovaným textom (postulátom správnej, adekvátnej, vernej interpretácie). Teórie, ktoré sa usilujú postulovať a odôvodniť rekonštrukčnú interpretáciu (a tým aj klásť interpretácii limity), budú mať sklon túto interpretačnú diferenciu prevádzať na identitu: adekvátnosť interpretácie bude zaistená takmer totožnosťou jej významu s textom, ktorý interpretuje („odhalením“ jeho významu). Takýto postulát interpretácie vychádza z klasickej koncepcie znaku, ktorý – ako píše Roland Barthes – „je uzatvorenou jednotkou a toto uzatvorenie *zadržáva* zmysel“.⁵⁹ Reprodukcia a interpretácia sú úkony, ktoré „majú za úlohu zamedzovať rozmanitým poškodeniam/stratám, ktoré v celku znaku spôsobujú rôzne príčiny (historické, materiálne, ľudské)“.⁶⁰

Dajú sa teda spolu s Ryszardom Nyczom rozlíšiť dva typy modelu textu a z toho vychádzajúce typy interpretácií: v klasickom modeli je (okrem iného) sémantika textu pokladaná za „objekt, ktorý predchádza interpretáciu a je od nej nezávislý“,⁶¹ zatiaľ čo dekonštrukčný model poukazuje na ilúziu autonómie textu „osebe“: „textu totiž nemožno rozumieť mimo prostredia iných textov“,⁶² pričom však kontext, v ktorom je text čítaný, nemožno uzavrieť: „žiadene text nie je ‚samým sebou‘ v takom stupni, ktorý by bol dostačujúci na to, aby mohol byť pozbavený kontextu; ale zároveň žiadene kontext nemožno naozaj uzatvoriť.“⁶³ Pri čítaní textu tvoríme súčasť kontextu aj my samotní.⁶⁴

⁵⁶ Por. ECO, Umberto: *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021, s. 209.

⁵⁷ Por. tamže, s. 221.

⁵⁸ Tamže, s. 224.

⁵⁹ BARTHES, Roland: Teoria tekstu. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Tom IV, część 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 189.

⁶⁰ Tamže, s. 190.

⁶¹ NY CZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, s. 88.

⁶² Tamže, s. 89.

⁶³ BENNINGTON, Geoffrey – DERRIDA, Jacques: *Jacques Derrida*. Warszawa: Wydawnictwo Genesis, 2009, s. 76.

⁶⁴ Por. tamže.

Na protihľadom pôle sa budú situovať teórie interpretácie, ktoré radostne afirmujú diferenciu interpretácie od textu – berú to okrem iného ako možnosť klásť textu nepohodlné otázky, interpretácie, ktoré idú „proti srsti“ textu. Napr. otázky, ktoré kladie textu dekonštrukcia: Čo text ticho predpokladá? Na akej metafyzickej koncepcii je skryto založený? Aké sú skryté argumentačné mechanizmy textu? Aké rozpory, apórie sú preň konštitutívne? Aké skryté ideologické významy text vysiela? Hermeneutika podozrenia sa nebude pýtať na *intentio operis*, ale (s dávkou zdravej paranoje) práve na to, čo by nám text chcel *zatajiť* – nie na to, čo text hovorí a čo znamená, ale čo *nehovorí*, zamlčeva, prípadne zatajuje. Je zrejmé, že postulát vernosti autorovmu zámeru alebo postulát odhalenia zámeru diela pri kladení takýchto otázok nie je adekvátny – „autor“ sám celkom nevie, čo robí; napr. z hľadiska postštrukturalizmu nie je autonómnym subjektom, ktorý by mal vládu nad textom – veď pri písaní textu musí vkročiť do symbolického poriadku (jazyka, kultúrnych kódov), ktorý ho presahuje a ktorý nemôže celkom ovládať. Interpretácia v nietzscheovskom poňatí je „aktívna, tvorivá, násilná, pretvárajúca“. ⁶⁵ „Čítanie nie je jednoduchou reprodukciou, rekonštrukciou zmyslu, tak ako reprezentácia nie je jednoduchou prezentáciou. V oboch prípadoch sa vzťah medzi čítaným a čítajúcim, reprezentovaným a reprezentujúcim zakladá na *odstupe*: tým, čo je ‘ medzi nimi, nie je ‘neutrálne‘ vehiculum, (...) ale *presun*, stopa, nepretržitá paródia, ‘ironické nedorozumenie/svár‘ (Hutcheon), čiže de-konštrukcia.“ ⁶⁶

No aj interpretácia, snažiaca sa o čo najväčšiu vernosť textu, sa *práve preto* od neho musí diferencovať. Martin Heidegger v úvode k prednáške *Fenomenologická interpretácia Kantovej Kritiky čistého rozumu* na začiatku predostiera svoj projekt interpretácie, čo to znamená „správne rozumieť nejakej filozofii“. Hermeneutický postulát „rozumieť autorovi lepšie, než on rozumel sám sebe“, znamená „zamieriť sa na to, čo chcel Kant říci, a nezústať tak stát u jeho popisů, nýbrž jít k fundamentům toho, co míní“. ⁶⁷ V každom filozofickom úsilí „zúštvá něco bytostně nejasného“, ⁶⁸ čo je potrebné osvetliť, explikovať základ tohto myslenia (textu), ktorý zostáva skrytý.

* * *

Prečo je vôbec potrebné text interpretovať? Prečo pociťujeme potrebu interpretovať text? Už sme hovorili o Foucaultovom odhalení podmienky možnosti komentára ako o tom, čo tkvie v mechanizme diskurzu samého (prevaha označovaného nad označujúcim, keď v texte stále zostáva čosi skryté),

⁶⁵ MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini, 1997, s. 382.

⁶⁶ Tamže, s. 383.

⁶⁷ HEIDEGGER, Martin: *Fenomenologická interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 15.

⁶⁸ Tamže.

a o kontrolnej moci diskurzu. Predstaviteľ filozofickej hermeneutiky Hans-Georg Gadamer dáva odpoveď, ktorá sa pohybuje na úrovni zjavného: je to *cudzí* povaha textu – keď pri čítaní textu narážame na určité problémy s porozumením, keď niečomu nerozumieme: „Mluvíme o interpretaci, kdykoli význam nějakého textu není srozumitelný na první pohled. Potom je interpretace nezbytná. (...) je třeba výslovně přemýšlet o podmínkách, z nichž plyne, že text má takový a takový význam. První předpoklad, zahrnutý v konceptu interpretace, je ‚cizí‘ povaha textu, který chceme pochopit.“⁶⁹ Francúzska právna škola exegézy v 19. storočí pokladala „pojmy ‚jasnosť‘ a ‚interpretácia‘ (za) protikladné. (...) niet dôvodu vykladať jasný text“.⁷⁰ Interpretáčné umenie, exegéza, malo preto v staroveku príležitostný charakter.⁷¹ Ak však zmysel textu (alebo v texte) nie je zjavný alebo jasný, je potrebná interpretácia v jej tradičnom klasickom význame, ktorý „znamenal ‚odhalenie‘ či ‚jasné a zreteľné uchopenie‘ zmyslu celku alebo fragmentu textu“.⁷² Jurij Lotman píše: „Uvedomenie si, že nejaký text je nezrozumiteľný, tvorí nevyhnutnú etapu na ceste k novému porozumeniu.“⁷³ To znamená viac vecí: predovšetkým a najradikálnejšie to, že neporozumenie textu je vôbec *podmienkou možnosti* jeho nového porozumenia. A ďalej to, že neporozumenie provokuje pokusy o interpretáciu, dešifrovanie, a teda vedie k novému porozumeniu.

Isteže, každé písmo (ktorým je napísaný text) je niečím cudzím, čo sa domáha porozumenia.⁷⁴ No v prípade, keď text bez problémov chápeme, cudzota písma sa pred naším pohľadom akoby „rozpúšťa“ a my prenikáme priamo k zmyslu, priamo nahliadame zmysel. Samotný proces dešifrovania, samotný proces rozumenia sa stáva *neviditeľným médium* rovnako ako jazyk. Až keď pri porozumení dôjde ku skratu, keď sa čosi v texte javí čudne či absurdne, keď text kladie porozumeniu odpor, prestáva byť porozumenie automatické a začína si vyžadovať úsilie: „Tak veškeré úsilí o to, chtít něčemu rozumět, začíná tím, že něco, s čím se setkáváme, vystupuje proti nám jako něco divného, vyzývavého, matoucího.“⁷⁵ A predsa, o textoch, aj keď sa pri ich čítaní nevyskytnú problémy v porozumení, možno vo všeobecnosti povedať, že „až v rozumení dochádza k premene mŕtvej stopy zmyslu na opätovne živý zmysel“.⁷⁶ Nezrozumiteľný text tak iba zviditeľňuje to, čo sa deje neustále, keď čítame a rozumieme. Pretože rozumenie je *už* interpretáciou: interpretácia je „realizáciou samotného rozumenia, ktoré sa nielen pre iných, pre ktorých

⁶⁹ GADAMER, Hans-Georg: *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia, 1994, s. 8.

⁷⁰ PERELMAN, Chaim: *Právna logika*. Bratislava: Kalligram, 2014, s. 55.

⁷¹ Por. GADAMER, Hans-Georg: *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia, 1994, s. 8.

⁷² OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 189.

⁷³ LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983, s. 190.

⁷⁴ Por. GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993, s. 173.

⁷⁵ GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda II*. Praha: Triáda, 2011, s. 158.

⁷⁶ GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993, s. 173.

robíme výklad niečoho, ale aj pre samého interpretátora realizuje až v zreteľnom jazykovom výklade“⁷⁷ – „rozumienie vždy obsahuje výklad“.⁷⁸ Čítanie textu je *vždy už* jeho interpretáciou: „Každé čítanie, usilujúce sa o porozumenie, je vždy už svojho druhu reprodukciou a interpretáciou.“⁷⁹

Rekonštrukčná hermeneutika Erica Donalda Hirscha sa, naopak, túto prvú fázu rozumenia textu bude snažiť od interpretácie odtrhnúť: text prirovnáva k hudobnej partitúre, ktorú možno zreprodukovať správne alebo nesprávne.⁸⁰ Podľa vzoru encyklopédie Augusta Boeckha (1886) vytyčuje interpretáciu ako „konštrukciu textového významu ako takého; vykladá len a len tie významy, ktoré text predkladá priamo alebo ich predpokladá“,⁸¹ rozumie text „v jeho vlastných termínoch“.⁸² Predmetom interpretácie je preto podľa Hirscha „význam textu osebe a pre seba“.⁸³ Boeckh sa nazdáva, že takýto rekonštruovaný textový význam môže získať z textu v jeho odtrhnutí od akéhokoľvek kontextu, pričom *až* kritika text chápe nie v jeho vlastných termínoch, ale v súvislosti s niečím iným, čiže kontextom.⁸⁴

To však, samozrejme, nie je možné: už len z toho elementárneho dôvodu, že význam akéhokoľvek (slovného) výrazu v texte je situovaný v širšom kontexte jazyka, ktorým je tento text napísaný, a v kultúrnej encyklopédii (kultúrnych sémantických jednotkách a všeobecných znalostiach), na ktorú (ak má vôbec mať akýkoľvek zmysel) musí odkazovať. K tomuto nevyhnutnému kontextu tiež patrí literárny systém – napr. systém žánrových konvencií. Preto, ako zdôrazňuje napr. aj Jurij M. Lotman, rovinu lexikálnej sémantiky v diele nemožno odtrhnúť od ostatných úrovní textu (nižších – v poézii napr. od roviny metrickej, intonačnej a zvukovej orchestrácie), rovnako ako ju nie je možné izolovať od kontextu: „Lexikálno-sémantická rovina interpretuje štruktúry z nižších rovín organizácie. No aj ona sama podlieha interpretácii. V prípade každého textu, predovšetkým však textu umeleckého, o nej rozhodujú vzťahy vykračujúce poza text – žánrové kontexty, všeobecno-kultúrne, zvykové, biografické. Rola týchto kontextov môže byť taká významná, že samotný text – ako to často býva napr. v romantickej poézii – hrá úlohu vonkajšieho signálu, ktorý v čitateľovom vedomí aktualizuje obvyklé ustálené sémantické konštrukcie.“⁸⁵

Keďže rozumienie je *vždy už* interpretáciou (napr. u Georgea Steinera nastolený model porozumenia ako prekladu, spomenutý vyššie), „každé rozu-

⁷⁷ Tamže, s. 365.

⁷⁸ Tamže, s. 366.

⁷⁹ Tamže, s. 170.

⁸⁰ HIRSCH, Eric Donald: Interpretacja obiektywna. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 68, 1977, č. 3, s. 290.

⁸¹ Tamže.

⁸² Tamže.

⁸³ Tamže, s. 290-291.

⁸⁴ Por. tamže, s. 291.

⁸⁵ LOTMAN, Jurij: Analiza wiersza. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 130.

menie je výkladom a každý výklad sa rozvíja v médiu istého jazyka, ktorý umožňuje, že prichádza k slovu vec, a zároveň je vlastnou rečou interpretátora“.⁸⁶ Interpretačná „parafráza“ teda znamená aj tú diferenciu od textu, že v parafráze síce dochádza k slovu „vec“, o ktorú v texte ide, tá je však artikulovaná v trochu *inom* jazyku, v jazyku interpretátora. Je to opäť modalita, v ktorej sa prejavuje diferencia interpretácie voči interpretovanému textu.

Gadamer však zároveň tiež zdôrazňuje, že takýto akt tichého porozumenia sa stáva explicitným („realizuje sa“) až v okamihu, keď sa rozumejúci čitateľ pokúsi toto svoje rozumenie komunikovať vo *výklade*, t. j. keď medzi text a rozumejúceho čitateľa vstúpi sprostredkujúci jazyk interpreta v jeho exegéze. „Vysvetlenie“ tak nie je len pre druhých, ale aj pre samotného čitateľa: ako tí, čo píšú o literatúre, máme sami skúsenosť, ako sa vo svojom význame (resp. významoch) pre nás samotných líši napr. román, ktorý len čítame, a ten istý román, keď robíme jeho písomnú interpretáciu, keď doň robíme „zásah“ svojím vlastným jazykom, interpretačnou procedúrou a musíme svoju interpretáciu komunikovať druhým, učiniť ju pre nich (a napokon aj pre seba) prijateľnou, odôvodňovať svoje tvrdenia. Pri písomnej interpretácii textu sa dostávame zväčša ďalej a niekedy aj na pomerne nečakané územia než pri tichom čítaní toho istého textu (svoje porozumenie tomuto textu totiž explikujeme, *rozvíjame*).

Táto Gadamerova téza by dokonca, paradoxne, ani nemusela byť v rozpore s Hirschovým zdôrazňovaním odlišnosti rozumenia od interpretácie. Hirsch píše: „Rozumenie predchádza interpretáciu a je niečím od nej odlišným, to je očividné. Každý, kto niekedy komentoval text, si uvedomuje, že svoje rozumenie tohto textu mohol vyjadriť pomocou viacerých rôznych stratégií, a že stratégia, ktorú napokon použil, závisela v rovnakej miere od toho, na koho sa obracal, aj od cieľov komentára, ako aj od spôsobu rozumenia textu.“⁸⁷ Toto Hirschovo rozlíšenie pokračuje v hermeneutickej tradícii rozlišovania medzi rozumením a vysvetľovaním u Friedricha Augusta Wolfa (1759 – 1824): „Rozumieme pre seba, druhým však vysvetľujeme.“⁸⁸

Je zrejmé, že Hirsch tu rozlišuje na jednej strane porozumenie v akte tichého čítania (bez sprostredkovania interpretovho jazyka, t. j. bez média komentára – ako vraví, „rozumenie je vždy mlkve“⁸⁹), zatiaľ čo do kritiky (t. j. interpretácie) vždy vstupuje kritikov jazyk, ako to formuloval Barthes, a na druhej strane formulovanú, textovo fixovanú interpretáciu, interpretov text: takáto „interpretácia je vysvetľovaním významu“.⁹⁰ Takáto textovo fixovaná interpretácia sa stáva dostupná druhým, ktorým vysvetľujeme.

⁸⁶ GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993, s. 357.

⁸⁷ HIRSCH, Eric Donald: Rozumienie, interpretacja i krytyka. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 200.

⁸⁸ BRONK, Andrzej: *Rozumienie, dzieje, język*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1988, s. 47.

⁸⁹ HIRSCH, Eric Donald: Rozumienie, interpretacja i krytyka. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 206.

⁹⁰ Tamže, s. 207.

No Gadamerovo upozornenie skôr kladie dôraz jednak na to, že aj takéto tiché čítanie (rozumenie) nie je čistým nahliadaním „objektívneho“ významu textu, ale je samo *umožňované* interpretačnými (čitateľskými) stratégiami a v najsilnejšej miere predporozumením, tradíciou (kultúrnymi kódmi), v ktorej je čitateľ situovaný: práve preto je rozumenie *už* interpretáciou. Napokon, priznáva to aj Hirsch samotný, keď tvrdí, že „rozumenie nie je ničím bezprostredne daným, ale vždy konštruovaním na základe znakov“.⁹¹ Určite teda – z vecného hľadiska – aspoň v istom zmysle interpretáciou *je*. Hirsch však tento interpretačný charakter rozumenia (proti skeptickému stanovisku historizmu) odmieta tvrdením, že rozumenie údajne prebieha v kategóriách samotného textu – pretože inak by sa vraj vôbec neudialo: „Konštrukcia verbálneho významu musí prebiehať vo sfére pojmov *textu*; inak k nej vôbec nedôjde.“⁹² To by však nebola „konštrukcia významu“ čitateľom, ale číre bezpredpokladové nahliadanie významu textu samotného. Odporujú tomu však napr. skúsenosť historického vývinu jazyka, keď sa nám dávny text jazykovo vzdiali, aj potreba konjektúr – rekonštrukcie porušených častí textu, rekonštrukcie významu, prekladu a pod. Veď prvotná potreba interpretácie vychádzala práve z *nezrozumiteľnosti* textu, resp. istých jeho pasáží – práve z toho, že významu textu *nebolo možné* porozumieť „v jeho vlastných kategóriách“.

Takéto bezprostredné nahliadanie významu pri akte rozumenia textu sa deje vo fenomenologickej teórii čítania: ak je text písaný napr. v materinskom jazyku, čitateľ aktualizuje významové intencie slov v texte: „Rozumejúc tomu, čo čítam, *myslím zmysel* čítaného textu. Čerpám ho, takpovediac, z textu a premieňam ho na aktuálnu intenciu svojho rozumejúceho myšlienkového aktu, na intenciu, ktorá je identická s intenciou slova alebo vety, ktorá sa nachádza v texte.“⁹³ Takže, ako vidíme, významová intencia výrazu v texte samotnom je identická s jej aktualizáciou u čitateľa, čitateľ adekvátne mieni význam, ktorý je v texte.⁹⁴

Hirsch sa usiluje – preskriptívne – odlišiť „verbálny význam“ textu (preňho totožný s autorskou intenciou) od zasadenia textu do kontextu, čítania textu z perspektívy istého kontextu. Otázne však pre nás (napr. z hľadiska gadamerovskej hermeneutiky) zostáva, či to nie sú práve tieto údajne „vonkajšie okolnosti“ porozumenia (naše historické *a priori*, kultúrne kódy, synchronný stav nášho jazykového systému, žánrové pravidlá – t. j. literárny systém), ktoré nám *vôbec umožňujú* prístup k akémukoľvek verbálnemu významu textu. Tento kontext, v prípade literárnovedných interpretácií najčastejšie striktné literárny (je určený ako vzťah interpretovaného textu k iným textom, v tom aj

⁹¹ Tamže, s. 204.

⁹² Tamže, s. 206.

⁹³ INGARDEN, Roman: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976, s. 36.

⁹⁴ Por. INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 336.

k textovým invariantom: t. j. k žánrom, k literárnym smerom, ku konvenciám a pod.), je podľa Hirscha otázkou výberu, je „preferovaným kontextom“.⁹⁵ Hirsch sa však nazdáva, že text je možné pri rozumení verbálneho významu textu od tohto kontextu amputovať. Naopak, Gadamer by zrejme tvrdil, že je to práve tento kontext (náš historický horizont, do ktorého patrí aj náš jazyk – rozumenie má historický a jazykový charakter), ktorý vôbec umožňuje akémukoľvek textu porozumieť.

Hirsch si pri nastolení postulátu objektívnej interpretácie berie na pomoc aj saussurovskú dichotómiu *langue* – *parole*, pričom upozorňuje, že text sa situuje na úrovni *parole*: je individuálnou výpoveďou, ktorá je nesená istou autorskou intenciou, a preto text (ako *parole*) nerealizuje všetky štrukturálne možnosti jazykového systému (*langue*), ale len tie, ktoré má autor textu zámer vyjadriť.⁹⁶ Hirschova koncepcia textu ako výpovede autora (*parole*), ktorá je plne v režii autora (Hirsch hovorí, že „iba jednotlivci môžu produkovať výpovede“⁹⁷), skryto vychádza z modernej filozofickej koncepcie autonómneho subjektu, ktorý má plnú vládu nad jazykom, nad významom výrazov aj všetkými ich konotáciami, vtesnávajúc tento jazyk (*langue*), nadindividuálny systém, do svojich individuálnych výpovedí. Tento subjekt je plne vedomý, nevedomie (ani len v podobe freudovských chybných úkonov) v ňom nejstvie. Nemôže cezeň prehovárať niečo iné (nevedomé popudy, jazykové mimovoľnosti či zakopnutia). Jazyk je plne ovládnutý subjektom, bezvýhradne sa mu podriaďuje. Otázka, odkiaľ subjekt „čerpá“ tento jazyk, či sa nemusí nevyhnutne vpísať do symbolického poriadku a prijať jeho pravidlá, sa tu už nekladie. Text ako individuálna výpoveď (*parole*) autora potom pre Hirscha vylučuje významové možnosti, ktoré otvára jazyk (*langue*) ako systém (a dodajme: aj kultúra ako symbolický systém): totižto „ak sa chápe text tak, že reprezentuje všetky aktuálne významové štruktúry prípustné spoločenskými normami jazyka, tak žiadna jednotlivá rekonštrukcia (nariadujúca iba jedno rozvrhnutie významových akcentov) nemôže byť správna a každá právoplatná rekonštrukcia je vtedy rovnako nesprávna“.⁹⁸ Ako vidno, Hirschova argumentácia je preskriptívna. Argumentuje zhruba touto formou: ak by to bolo takto (ak by jazykový systém samotný produkoval významy textu), nemohla by správna interpretácia existovať. Takáto argumentácia však nedokazuje existenciu jedinej správnej interpretácie – jediné, čo robí, je, že ju postuluje. Dekonstrukčná koncepcia neprečítania, *misreading*, zasa postuluje pravý opak: jediná správna interpretácia neexistuje. Pred voluntárnosťou interpretácie nás však môže ochrániť Ecova argumentácia: jediná správna interpretácia síce

⁹⁵ Por. HIRSCH, Eric Donald: Rozumienie, interpretacja i krytyka. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 210.

⁹⁶ Por. HIRSCH, Eric Donald: Interpretacja obiektywna. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 68, 1977, č. 3, s. 312.

⁹⁷ Tamže, s. 311.

⁹⁸ Tamže, s. 308.

neexistuje, to však nie je synonymné s tvrdením, že všetky interpretácie sú správne.

Druhý prístup, tiež rekonštrukčný (išlo o rekonštrukciu doslovného významu, tentoraz v historickom kontexte), nastolil v dejinách hermeneutiky Georg Friedrich Meier (1718 – 1777). Jazykový úzus určuje doslovný význam slov: „To, čo tato slova, obraty a vazby v určitom jazyce znamenali a ešte nyní znamenat mohou, určuje jazykový úzus. Proto je jazykový úzus hermeneutickým principem, z něhož musí interpret rozpoznat doslovný smysl.“⁹⁹ Meier teda (na rozdiel napr. od Hirscha) nevytýňa lexikálne obraty z kontextu – týmto (značne obmedzeným) kontextom je preňho dobový jazyk. Tento dobový kontext bol pre Schleiermacherovu hermeneutiku „prvým kánonom“: „Všechno, co v dané řeči vyžaduje bližší určení, smí být určeno pouze na základě jazykové oblasti, která je autorovi i jeho původnímu publiku společná.“¹⁰⁰ Druhým kánonom je užší kontext, ktorý vytvára samotný jednotlivý text pre každé svoje slovo: „Smysl každého jednotlivého slova v dané pasáži musí být určen podle jeho pozice (...) vůči slovům, která jej obklopují.“¹⁰¹

Hirsch zdôrazňuje, že „text k nám nemôže prehovoriť, pokiaľ neporozumieme, čo hovorí“.¹⁰² Integratívna gadamerovská hermeneutika bude vychádzať z presne opačnej pozície: textu môžeme porozumieť až vtedy, keď k nám prehovorí – keď nás osloví v našej aktuálnej hermeneutickej situácii: keď *najprv* porozumieme, že je to text (zmysluplná znaková štruktúra), text, ktorý k nám hovorí – a až potom sa môžeme pýtať, čo hovorí, aké významy nám komunikuje. Až na základe takéhoto porozumenia potom môžu vznikať lokálne neporozumenia, vyplývajúce napr. z poškodenia média textu, archaizmov, figuratívneho zakódovania a pod.

* * *

No podmienkou možnosti toho, aby vôbec bolo možné text interpretovať, je – v recepcii textu – *trhlina* medzi tým, čo text *hovorí*, a tým, čo text *znamená*.¹⁰³ To znamená *rozštiepenie* vo vnútri textu samého medzi označujúcim, ktoré len tak ľahko nevydá svoj význam, a označovaným, ktoré čítajúci „nenazerá“ bezprostredne pri čítaní textu, ale musí k nemu dospieť istou interpretačnou aktivitou. Preto klasická hermeneutika ako umenie výkladu začala vypracúvať *postupy*, pravidlá tejto interpretačnej aktivity, akým spôsobom má čitateľ vydolovať z textu správny význam (Chladenius, Meier, Ast, Schleier-

⁹⁹ SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 100.

¹⁰⁰ Cit. podľa tamže, s. 145. Por. tiež SZONDI, Peter: *Geometria literatury*. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, 2020, s. 20.

¹⁰¹ Tamže, s. 145.

¹⁰² HIRSCH, Eric Donald: Interpretacja obiektywna. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 68, 1977, č. 3, s. 290.

¹⁰³ Por. OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 228.

macher). Filozofická gadamerovská hermeneutika sa od týchto procedúr odvrátila k analýze samotného rozumenia.

Toto rozštiepenie medzi tým, čo text hovorí (dikčnou úrovňou, jazykovým povrchom textu), a tým, čo znamená, sa utvára rovnako v ontogenéze dieťaťa, ako aj v histórii čítania. Deti v istom veku dospievajú k objavu „rozlíšenia medzi tým, čo sa povedalo, a tým, čo tým mal dotýčny na mysli“¹⁰⁴ (malé deti napr. nechápu *iróniu*, ktorá je založená na dvojitom kódovaní), a toto rozlíšenie „nachádza svoj základ v pomerne širokom súbore rozlíšení, ktoré nadobúdajú v štvrtom či piatom roku života, keď deti začínajú chápať intencionálne stavy mysle“¹⁰⁵ čo súvisí s istou predstavou subjektivity.¹⁰⁶ Súvisí to napr. s pochopením, že presvedčenie môže byť nesprávne (ale že ten, kto má toto nesprávne presvedčenie, si o ňom myslí, že je správne) a že aj výpoveď môže byť nesprávna¹⁰⁷ – a v prípade klamstva nesprávna zámerne. Deti v tomto veku mávajú ešte problém s pochopením stanoviska druhého človeka vzhľadom k ich presvedčeniam.¹⁰⁸ Až vo veku šesť rokov a vyššie deti dokážu napr. rozlíšiť medzi doslovným opakovaním textu a parafrázou.¹⁰⁹

Rozštiepenie medzi tým, čo text hovorí a čo text znamená, sa zväčša dáva do súvislosti s písmom (Olson, Ricoeur). Vzťahy hovorenie – počúvanie a písmo – čítanie sú odlišné.¹¹⁰ Hovoriaci totiž zväčša hovorí ku konkrétnemu adresátovi – píše sa však „pre každého, kto vie čítať“.¹¹¹ Pri písme preto nastáva „potencializácia“ adresáta.¹¹²

* * *

Prejdime teraz k rozštiepeniu medzi dikciou a významom textu v dejinách interpretácie. Ranokresťanská tradícia čítania (Pavol v Druhom liste Korint'anom) kládla oproti sebe literu textu a ducha – „cieľom interpretácie malo byť vydolovať práve ducha“.¹¹³ Filón Alexandrijský rozlíšil medzi „telom“ (doslovným textom) a „dušou“ textu: „Neboť všetky knihy zákonu se podobají živé bytosti, jejíž tělo tvoří uspořádání jejich doslovného textu, kdežto duši zastupuje jejich neviditelný racionální význam, skrytý v jejich slovech. (...) (Rozumná duša – dopl. T. H.) skrze slova jakoby skrze nějaké zrcadlo nahlíží

¹⁰⁴ Tamže, s. 205.

¹⁰⁵ Tamže.

¹⁰⁶ Tamže, s. 206.

¹⁰⁷ Por. tamže.

¹⁰⁸ Por. tamže.

¹⁰⁹ Tamže, s. 204.

¹¹⁰ Por. RICOEUR, Paul: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 272.

¹¹¹ Tamže.

¹¹² Tamže.

¹¹³ OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 230.

nezměrnou krásu pojmů a myšlenek, které se v nich ukazují. Otevírá a posléze odkládá alegorické symboly a těm, kteří jsou schopni z nepatrných náznaků nahlédnout prostřednictvím viditelného to neviditelné, přivádí na světlo dne samotné myšlenky v jejich nahotě.“¹¹⁴

V stredoveku bola litera chápaná „ako verbálna forma textu a duch zasa ako jeho význam alebo významnosť, čo tvorí jeden z možných variantov opozície medzi tým, čo text hovorí, a tým, čo znamená“.¹¹⁵ V Chladeniovej hermeneutike je toto rozlíšenie sekularizované do rozlišovania medzi bezprostredným a sprostredkovaným zmyslom.¹¹⁶ Toto rozlíšenie (a vzdialenosť) medzi literou a duchom je, ako upozorňuje Antoine Compagnon, interpretáciou právneho typu; a s ňou paralelná (nie však totožná) je figuratívna interpretácia štylistického typu, nastoľujúca rozdiel medzi doslovným a preneseným významom.¹¹⁷

Spočiatku sa ukázalo ako potrebné odstrániť prekážky porozumenia, ktoré so sebou prinášala *jazyková zmena* – samotný historický vývin jazyka, ktorý spôsoboval, že staré texty sa stávali čoraz menej zrozumiteľnými. Tieto potreby si vyžiadali zrod disciplíny filológie – v starom Grécku to bola filologicko-jazykovedná škola: „Za niekoľko storočí sa ľudová, hovorová reč Grékov natoľko vzdialila svojou hláskovou a gramatickou sústavou, ale aj slovnou zásobou od jazyka starej klasickej literatúry, najmä od Homérových eposov *Ilias* a *Odysea*, že Gréci v 3. stor. pr. n. l. tejto starej literatúre už málo rozumeli. Preto bolo treba jazyk starej literatúry analyzovať, vysvetľovať, komentovať, slovom, odborne interpretovať.“¹¹⁸ Filológia sa teda zrodila z pociťovania *vzdialenosti*, odstupe od svojho objektu (textu) – dištancie duchovnej či historickej. Neskôr sa zrodila klasická filológia v 16. – 17. storočí vtedy, „keď človek začal pociťovať historický odstup medzi sebou a predmetom svojho záujmu – antikou“.¹¹⁹ Spolu s inštitúciou písma, ktoré oddeľuje odosielať a prijímať textu od spoločnej komunikačnej situácie a odsúva ich od seba v čase (a nezriedka aj v kultúrach a historických epochách), sa objavili možnosti straty, poškodenia a skreslenia média nesúceho text i textu samotného.¹²⁰ Ako prostriedok zabezpečenia porozumenia textu vznikla filológia ako „praktická inštitúcia“ (majúca na starosti uchovávanie textov, ich ochranu

¹¹⁴ Cit. podľa ŠEDINA, Miroslav: Úvod. In FILÓN ALEXANDRIJSKÝ: *O stvoření světa. O gigantech. O neměnnosti boží*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 122.

¹¹⁵ OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 230.

¹¹⁶ Por. SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 45.

¹¹⁷ Por. COMPAGNON, Antoine: *Démon théorie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 56.

¹¹⁸ ONDRUŠ, Šimon: Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In *Jazykovedný časopis*, roč. 26, 1975, č. 1, s. 82.

¹¹⁹ GASPAROW, Michail: Filologia jako moralność. In *Filologia. Lekcja wolności*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 29.

¹²⁰ Por. GINDIN, Siergiej: Czym jest filologia i jaką strukturę ma dzisiaj. In *Filologia. Lekcja wolności*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 50.

pred poškodením a deformáciou).¹²¹ Jej cieľom bola spočiatku rekonštrukcia predpokladaného originálneho textu (archetypu) z dochovaných rukopisov¹²² a pre tento cieľ si už alexandrijská filológia (analogisti) a pergamonská filológia (anomalisti) každá vypracovala svoje metódy. Postulát jedného archetypu, z ktorého pochádzajú všetky ostatné rukopisy (varianty) daného textu, nastolil neskôr Erasmus.¹²³ V prvej polovici 19. storočia stemmatická teória (Karl Lachmann) formulovala zásady konštrukcie genealogického stromu historických vzťahov medzi rukopismi predovšetkým na základe chýb v rukopisoch a zásady rekonštrukcie prvého textu, hypotetického archetypu, porovnávaním jednotlivých verzií (napr. rovnaké chyby v rukopisoch indikujú, že vychádzajú zo spoločného „predka“).¹²⁴ „Aby náležite splnila svoje praktické úlohy, potrebuje filológia pojmy a metódy (...) A tak teda popri praktickej filológii vzniká *teoretická filológia* ako samostatná ‚veda o textoch‘.“¹²⁵

Vráťme sa k nezrozumiteľným pasážam v textoch. Aristarchos (220 – 143 p. n. l.), Homérov komentátor, ustanovil zásadu, že „najlepším objasnením jazykového úzu každého autora je korpus jeho vlastných spisov (...) a všetky lexikálne problémy treba vysvetľovať, pokiaľ je to len možné, tým, že sa uvedú do vzťahu k iným fragmentom textov toho istého autora“.¹²⁶ Rovnakú zásadu hlásal neskôr aj Augustín.¹²⁷ V zásade tu už ide o interpretačný princíp paralelných pasáží. Ten spočíva v tom, že „keď sa nám určitá pasáž textu zdá zložitá, nejasná alebo dvojznačná, hľadáme v tom istom alebo inom texte paralelnú pasáž, ktorou by sme význam spornej pasáže vysvetlili“.¹²⁸ Vytváranie paralelných pasáží je podriadené istej hierarchii: prednosť má ten istý text, na druhom mieste text od toho istého autora, potom dobový text súvisiaci tematicky atď.

Aristoteles vo svojej *Poetike* ukazoval metódy, akými možno skúmať významy, ktoré sa zdajú nezmyselné alebo nepatričné, aby obrátil text pred neoprávnenými výčitkami. Tak napr. „otázky hľadíci k slovnému výrazu možno vysvetliť na pr. nářečím“,¹²⁹ niektoré výrazy zasa majú v danej pasáži metaforický význam.¹³⁰ Je potrebné tiež skúmať jazykový úzus, v ktorom je text

¹²¹ Por. tamže.

¹²² BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 54.

¹²³ REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 276.

¹²⁴ Por. BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 358-362. Tiež REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 273-283.

¹²⁵ GINDIN, Siergiej: Czym jest filologia i jaką strukturę ma dzisiaj. In *Filologia. Lekcja wolności*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, s. 51.

¹²⁶ REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 30-31.

¹²⁷ Por. TODOROV, Tzvetan: *Symboliczność i interpretacja*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018, s. 91.

¹²⁸ COMPAGNON, Antoine: *Démon théorie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 71.

¹²⁹ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, s. 42.

¹³⁰ Tamže, s. 43.

napísaný, ak sa odlišuje od interpretátorovho úzu: „Jiné námitky se zase vyloží obyčejem řeči.“¹³¹ Ak sa nejaké slovo javí ako odporujúce okolitému textovému kontextu, treba vziať do úvahy všetky jeho možné významy, aké môže v danom kontexte nadobúdať: „Kdykoliv se bude zdáti, že některé slovo značí nějaký odpor, jest radno přihlédnouti k tomu, kolikérý význam mohlo míti na uvedeném místě.“¹³²

Vyprofilovali sa dva protikladné prístupy: gramaticko-historický (anti-ochijská teológia) a alegorický.¹³³ Gramaticko-historická interpretácia je skoršia: snažila sa nahradiť už nezrozumiteľný výraz zrozumiteľným ekvivalentom a trvala „na odhalení toho, co bylo na určitém místě původně míněno“¹³⁴ – čiže usilovala sa rekonštruovať *pôvodný* (historický) význam slova, resp. textu. Je predchodkyňou rekonštruktívnej hermeneutiky. Neskôr u Friedricha Augusta Wolfa gramatická interpretácia určovala „zmysel viet samých osebe“¹³⁵ a historická zasa „zmysel výpovedí, čiže viet umiestnených v kontexte (to je rozdiel medzi jazykom a diskurzom)“.¹³⁶ Alegorický typ interpretácie je *anachronický*, prikladá cudziemu slovu „jiný smysl, avšak tento smysl již neodpovídá koncepci světa zachycené v textu, nýbrž koncepci světa vlastní interpretovi textu“.¹³⁷ Takýto je modus operandi napr. patristickej exegézy.

Interpretácia sa v helenistickej filológii vynárala spolu s potrebou stabilizovať podobu textu napr. Homéra – „uvažovanie o problematických partiách textu viedlo (...) k vytváraniu kanonických verzií jednotlivých autorov. Tvorili sa pritom aj komentáre a (...) uvádzali sa interpretácie“.¹³⁸

V stredoveku sa v rámci *ars grammatica* rozvíjalo objasňovanie literárnych diel, ktoré Quintilianus rozlíšil ako *poetarum enarratio*,¹³⁹ školské „vzorové výklady diel“. Vyšším stupňom boli komentáre k starovekým autorom. Objasnenie diela zahŕňalo: gramatický rozbor, sformulovanie doslovného významu (*sensus literalis*) a *sententia* – dešifrovanie morálneho zmyslu, skrytého pod povrchom slov podľa metód biblickej exegézy.¹⁴⁰ Školská interpretácia diel (*accessus ad auctores*) zasa napredovala metodicky podľa istej muštry, odpovedala na otázky, aký je žáner textu, zámer píšuceho (*scribentis inten-*

¹³¹ Tamže, s. 44.

¹³² Tamže.

¹³³ Por. SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 19.

¹³⁴ Tamže, s. 20.

¹³⁵ TODOROV, Tzvetan: *Symboliczność i interpretacja*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018, s. 124.

¹³⁶ Tamže.

¹³⁷ SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 18.

¹³⁸ REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 26.

¹³⁹ MICHALOWSKA, Teresa: *Średniowieczna teoria literatury w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016, s. 23.

¹⁴⁰ Tamže, s. 30.

tio), kompozícia, vysvetlenie (*explanatio*).¹⁴¹ Boli to vzorové úvody do čítania napr. antických autorov.

Popri interpretačnom formulovaní morálneho úžitku z čítania antických autorov ďalšia „škola“ interpretácie nadväzovala na hermeneutické procedúry, ako sa sformovali v biblickej exegéze.¹⁴² Bola zameraná na „odhaľovanie ‚hĺbkového významu‘, vedome ukrytého autorom pod clonou (*sub velamine*) fabuly alebo obrazu, ktoré majú svoj doslovný význam, ľahko uchopiteľný pri čítaní“.¹⁴³ Samozrejme, bola tu prítomná aj všeobecná teória poézie.¹⁴⁴

Ako príklady interpretácií zo 14. storočia uveďme jeden výklad básnického (piesňového) textu a jeden výklad filozofického textu.

Jan z Holešova vo svojom *Výklade piesne Hospodine, pomiluj ny* (1397) vykladá pieseň slovo po slove, jeden verš za druhým, ich gramatické tvary a sémantiku. Potrebu výkladu primárne vyvoláva časový odstup od doby, v ktorej text piesne vznikol. Jednou súčasťou výkladu je vysvetlenie významu slov: Jan z Holešova napr. vykladá významy slov „Hospodin“ a „pán“, ktoré sa navzájom odlišujú, a ukazuje proces prenesenia významu slova „pán“ z pozemského pána aj na nebeského. Ďalej vykladá významy slov „Iesus“ a „Christus“ a ich jazykový pôvod (z hebrejčiny a gréčtiny). Dokazuje, že slovo „hospodine“ má byť vo vokatívne, jednak z hľadiska syntaxe výpovede, jednak z hľadiska zacielenia oslovenia, pretože „se svatý Vojtěch slovy této písne obrací bezprostředně k Bohu, jako prvá osoba k druhé, jak je patrnó z toho, co následuje“.¹⁴⁵ Odôvodňuje to ďalej tým, že tieto české slová sú prekladom gréckych slov „Kyrieieleison“, kde je použitý vokatív. Píše, odkiaľ pochádza český jazyk, a reflektuje jeho zmeny v priebehu času, ktoré spôsobujú, že jazyk tejto starej piesne je súvekému prijímateľovi vzdialený a nie vždy jasný: „ale onen prvotní charvátský jazyk této země, v dalekém odloučení od charvátské vlasti, v průběhu rozličných a dlouhých časů se v této zemi ve své podstatě tak proměnil, že mnohé již mluvíme jinak (...) A proto v této naší části jsou dvě slova charvátská, totiž *spase* a *mira*, jež pro zmíněnou proměnu našeho jazyka nám novodobým Čechům již nejsou známa ani užíváním, ani významem, a proto již pro nás potřebují vysvětlení jako jiná slova latinská nebo řecká.“¹⁴⁶ Pri výklade tiež upozorňuje na „slova dvojího významu“.¹⁴⁷ Ďalej robí *opravy* pri zámene slova alebo gramatického tvaru.

¹⁴¹ Por. tamže, s. 84.

¹⁴² Tamže, s. 86.

¹⁴³ Tamže.

¹⁴⁴ Por. tamže, s. 79.

¹⁴⁵ JAN Z HOLEŠOVA: Výklad písne Hospodine, pomiluj ny. In *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili Bohuslav Havránek, Josef Hrabák a spolupracovníci. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 738.

¹⁴⁶ Tamže, s. 739-740.

¹⁴⁷ Tamže, s. 740.

Jenek z Prahy napísal výklad Aristotelovej knihy *O duši* pre školské potreby.¹⁴⁸ Zaraďuje knihu do kontextu Aristotelových diel o prírodnej filozofii, opíše jej kompozíciu – rozdelenie na tri jednotlivé knihy. Vykladá obsah Aristotelovho spisu a postup Aristotelovho výkladu takým spôsobom, že ukazuje argumentačnú štruktúru Aristotelovho textu (úvodná premisa, dôkaz dôsledku, kladenie predbežného záveru a nakoniec záveru).¹⁴⁹

Čo sa týka textových pasáží, pri ktorých dochádzalo k problémom s porozumením, pred hermeneutikou u Filóna Alexandrijského stála otázka: „Co si počít s výrazy (...), jež by mohly ‚dávati smysl‘ i doslova, ale interpret jim musí umět přidati přenesený smysl?“¹⁵⁰ Boli to práve absurdnosti, nezmysly, bohorúhačstvá (vo svätých textoch – tam, kde sa Písmo zdá odporovať pravde viery alebo dobrých mravov)¹⁵¹ či škandálnosti na povrchu textu (čiže práve prvky čitateľovho *neporozumenia* textu), ale napr. aj isté disproporcie v ekonómii, resp. miere výrazu (trebárs priveľmi dlhý opis, pre ktorý nejstujú dôvody),¹⁵² ktoré upriamili pozornosť na rozdiel medzi dikčnou úrovňou textu a jeho významom – na to, že význam textu nie je bezprostredne daný a text je potrebné interpretovať. Daný textový segment takto indikuje, že má aj prenesený význam. Interpretácia teda na rozdiel od rozumenia, ako píše Todorov, nie je „automatickým aktom: niečo – v texte alebo mimo neho – musí poukázať na to, že bezprostredný zmysel je nepostačujúci, že ho treba brať len ako východiskový bod bádania, ktorých výsledkom bude nejaký druhý zmysel“.¹⁵³ Práve zo skúsenosti, že pri čítaní textu narážame na problémy s porozumením, vychádzala klasická hermeneutika. Schleiermacher preto nastolil tézu, že nie porozumenie, ale práve jeho absencia, čiže neporozumenie je východiskom, základnou skúsenosťou – a „keďže situácia nesprávneho rozumenia je niečím prirodzeným, hermeneutika musí vychádzať práve z nej“.¹⁵⁴ Až Heideggerova a Gadamerova hermeneutika obráti garde: ukáže, že zakladajúce porozumenie je podmienkou možnosti akýchkoľvek ďalších parciálnych problémov s porozumením.

Origenes našiel vzor pre svoju alegorickú interpretačnú metódu v Biblii, napr. u Apoštola Pavla v Liste Galatským.¹⁵⁵ Ustanovil trojitý (trojstupňový hierarchický) zmysel – doslovný (telesný), ktorý leží na povrchu, ďalej dušev-

¹⁴⁸ Por. *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili Bohuslav Havránek, Josef Hrabák a spolupracovníci. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 749.

¹⁴⁹ Por. JENEK Z PRAHY: Výklad na Aristotelovu knihu *O duši*. In *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili Bohuslav Havránek, Josef Hrabák a spolupracovníci. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 750.

¹⁵⁰ ECO, Umberto: *O zrcadlech a jině eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 291-292.

¹⁵¹ Por. tamže, s. 292.

¹⁵² Por. tamže.

¹⁵³ TODOROV, Tzvetan: *Symbolicznosc i interpretacja*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018, s. 84.

¹⁵⁴ BRONK, Andrzej: *Rozumienie, dzieje, język*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1988, s. 48.

¹⁵⁵ Por. PUTNA, Martin C.: *Píseň písní v dějinách evropského myšlení*. In ORIGÉNÉS: *O Písní písní*. Praha: Herrmann & synové, 2000, s. 19.

ný zmysel a duchovný zmysel.¹⁵⁶ V jeho alegorickom výklade Piesne piesní sa na tretej rovine, rovine duchovného zmyslu, nevesta javí ako alegória duše, ktorej snaha smeruje k tomu, aby sa zasnúbila s Božím Logom.¹⁵⁷

Augustín vo svojom spise *O kresťanskej náuke* ako príčiny toho, čo bráni v „správnom pochopení textu“, uvádzal, že text „býva zahalený buď plášťom neznámych, alebo nejednoznačných znakov“.¹⁵⁸ Vymedzil preto *pravidlá interpretácie*, ako pri „nejednoznačných miestach v Písme“¹⁵⁹ rozpoznať, ktoré segmenty textu treba čítať (interpretovať) v prenesenom význame. Píše: „uvedme pravidlo, pomocou ktorého sa dá zistiť, či je výraz doslovný alebo obrazný. Teda: akýkoľvek výraz, ktorý v Božom slove nájdeme a nemožno ho v doslovnom znení spojiť s čistotou mravov alebo s pravdivosťou viery, treba považovať za obrazný.“¹⁶⁰ Augustín uvádza aj príklady interpretácií konkrétnych textových pasáží.¹⁶¹ Doslovný význam sa stáva len *nositeľom* alegorického významu, pričom on sám sa v tejto svojej funkcii rozplynie. Alegoréza však v tomto prípade *nie je* totožná s autorským zámerom. Fyzický pisateľ – autor nie je garantom takéhoto významu: naopak, stáva sa, že je len nástrojom Boha, ktorý prehovára prostredníctvom jeho pera – v tomto zmysle Tomáš Akvinský hovoril o duchovnom význame Písma, „protože udalosti v něm vyprávěné jsou znaky, o jejichž vyšším významu autor (byť inspirovaný Bohem) nic nevěděl“.¹⁶² Dante tento vyšší duchovný zmysel rozširuje z Biblie aj na diela básnikov: „Považuje vyšší význam básně za velmi blízký vyššímu významu biblickému, takže občas sám inspirovaný básník si není vědom všeho, co říká.“¹⁶³

Tzvetan Todorov skúma zásadný rozdiel dvoch interpretačných stratégií – patristickej exegézy a (neskoršej) filologickej exegézy. Patristická exegéza vychádza z *vopred ustanoveného* významu textu, ku ktorému interpretácia musí dospieť – a týmto významom je kresťanská doktrína.¹⁶⁴ Biblický exegéta „nemá žiadnu pochybnosť o zmysle, ku ktorému dospeje (...) Vopred poznáme cieľový bod, a následne hľadáme najlepšie cesty k nemu“.¹⁶⁵ Podobne, ukazuje Todorov, je cieľový bod *vopred daný* v prípade marxistickej a freudistickej interpretácie: „Nech by analyzované dielo bolo akékoľvek, na konci prejdenej cesty bude ilustrovať prijaté predpoklady.“¹⁶⁶ Oproti tomu filologická exegé-

¹⁵⁶ Tamže, s. 20.

¹⁵⁷ ÓRIGÉNÉS: *O Písni písni*. Praha: Herrmann & synové, 2000, s. 138.

¹⁵⁸ Sv. AUGUSTÍN: *O kresťanskej náuke. O milosti a slobodnej vôli*. Prešov: Vydavateľstvo PETRA, 2004, s. 64.

¹⁵⁹ Tamže, s. 95.

¹⁶⁰ Tamže, s. 102.

¹⁶¹ Napr. tamže, s. 106-107.

¹⁶² ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 303.

¹⁶³ Tamže, s. 307.

¹⁶⁴ Por. TODOROV, Tzvetan: *Symboliczność i interpretacja*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018, s. 83.

¹⁶⁵ Tamže, s. 93.

¹⁶⁶ Tamže, s. 140.

za (jej prvé základy nachádza Todorov v Spinozovom *Teologicko-politickom traktáte* z roku 1670), neskorší hermeneutický výklad aj štruktúrna analýza postupujú opačne: „Vopred daný tu nie je výsledok, ale forma operácií, ktorým sa podrobuje analyzovaný text.“¹⁶⁷ *Interpretačným rastrom* tu teda nie je doktrína či ideológia interpretátora, ale jeho *metóda*. Spinoza sa domáhal „interpretácie bez predpokladov, interpretácie, ktorú by riadil výlučne analyzovaný text, a nie vopred prijaté stanoviská“.¹⁶⁸ Mala by to byť teda vedecká, nie ideologická interpretácia.¹⁶⁹ Interpretačná operácia má isté pravidlá, ktorými sa musí riadiť, ako sú znalosť jazyka doby, z ktorej pochádza interpretovaný text, postulát koherencie textu, znalosť historického kontextu.¹⁷⁰ Z týchto zásad vychádzajú techniky interpretácie: jazyková, interne textová (štruktúrna) a historická.¹⁷¹ Cieľom interpretácie je tu striktné určenie zmyslu textu: „Nie text slúži poznaniu autora, ale naopak, poznanie autora uľahčuje porozumenie textu.“¹⁷²

* * *

Práve proti alegorizujúcej interpretácii, ktorá do svätého Písma vnášala voči nemu vonkajší, arbitrárny kód (alegóriu), externú interpretačnú tradíciu,¹⁷³ nastolil reformátor Martin Luther interpretačnú zásadu *sola Scriptura*, vykladať Písmo zo seba samého. Alegorický výklad podľa Luthera bol „přetváření původního biblického záměru sekundárním filozofickým učením katolické církve“.¹⁷⁴ Lutherova zásada bola podopretá teologickými dôvodmi: „Ak je Písmo sväté Božím slovom, tak potom je slovom dokonalým, ktoré nielenže samo v sebe obsahuje meradlo svojej interpretácie, ale zároveň ,samo seba interpretuje‘.“¹⁷⁵ Písmo sväté je „kľúčom k sebe samému“.¹⁷⁶ Reformačný teológ Matthias Flacius (16. storočie) túto sebestačnosť Písma formuluje ako „konceptiu jednotného celku/spojitosti všetkých častí Písma“.¹⁷⁷ Tu sa dostávame k zásade hermeneutického kruhu častí a celku, k jej teologickému predchodcovi.¹⁷⁸ V zosvetšnenej podobe to bude znamenať, že celé dieľo je preniknuté jednotnou ideou či myšlienkou – v psychologizujúcej verzii

¹⁶⁷ Tamže, s. 141.

¹⁶⁸ Tamže, s. 115.

¹⁶⁹ Tamže.

¹⁷⁰ Tamže, s. 118.

¹⁷¹ Tamže, s. 120.

¹⁷² Tamže, s. 119.

¹⁷³ Por. DYBEL, Paweł: *Oblicza hermeneutyki*. Kraków: Universitas, 2012, s. 120.

¹⁷⁴ OEMING, Manfred: *Úvod do biblické hermeneutiky*. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 24.

¹⁷⁵ DYBEL, Paweł: *Oblicza hermeneutyki*. Kraków: Universitas, 2012, s. 121.

¹⁷⁶ GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 61.

¹⁷⁷ Cit. podľa DYBEL, Paweł: *Oblicza hermeneutyki*. Kraków: Universitas, 2012, s. 123.

¹⁷⁸ Tamže.

u Schleiermachera,¹⁷⁹ alebo, v neskorších koncepciách *intentio operis*, intenciou diela: znamená to, že dielo vytvára *celok*, do ktorého sú všetky časti *integrované*. Nastoľuje aj metodický postup interpretácie pri výklade Písma sebou samým – pri interpretácii „se má zásadne postupovať od jasných miest k nejasným a nikdy naopak“.¹⁸⁰ Čiže to, že text Písma vykladá sám seba, znamená, že časti treba vykladať s prihliadnutím k celku a vo vzťahu k iným častiam. Zásada *sola Scriptura* odmietnutím alegorickej interpretácie, vnášanej *zvonka*, znamená, že sa akcentuje litera textu, išlo o „rozhodný príklon k *sensus literalis*“¹⁸¹ – podľa Lutherových slov „neměl by význam Písma zůstat sporný, nýbrž by si měl uchovat význam odpovídající znění slov“.¹⁸² Tento „správne pochopený doslovný smysl sám v sobě obsahuje duchovní význam“.¹⁸³ A interpretácia má byť potom čo najviac *identická* s interpretovaným textom – „interpretátor sa predovšetkým usiluje verne vyjadriť (...) všetko to, čo bolo v texte vyslovené“,¹⁸⁴ jeho bezprostredne vypovedaný zmysel. Interpretácia sa má čo najväčšmi stotožniť s interpretovaným textom – má, takpovediac, vrátiť textu „to, čo jeho je“. Interpretácia má tak reštituovať pôvodný význam interpretovaného textu, dostať textu v jeho nároku. Lekcia gadamerovskej hermeneutiky a následne postštrukturalizmu nás však poučí, že samotný tento akt reštitúcie už je *odchylením*, nevyhnutnou diferenciou od „pôvodného“ významu.

V priebehu histórie hermeneutiky sa premieňala aj koncepcia hermeneutického kruhu. Filologický kruh u Friedricha Asta znamenal, že celok je obsiahnutý v častiach a jednotlivé časti sú jeho rozvinutiami, takže „já tedy nemusím nejprve projít celou nekonečnou řadou částí, abych našel jejich jednotu“.¹⁸⁵ Pri čítaní textu od začiatku z jednotlivých jeho častí čitateľ *anticipuje* celok a ako časti pribúdajú, vracia sa od završujúceho sa celku naspäť k častiam, ktorých význam sa koriguje vo svetle celku. Schleiermacher význam tohto kruhu rozšíril z textu na kontext, na historický horizont, z ktorého vyrastá spisovateľ: „Slovní zásoba a dějiny spisovatelovy éry vystupují jako celek. Spisovatelovy texty pak musejí být na základě celku chápány jako části a naopak.“ Kruh „spočívá v tom, že cokoliv speciálního může být pochopeno pouze v rámci všeobecného, jehož je součástí, a naopak“.¹⁸⁶ Heidegger hermeneutický kruh rozšíril takpovediac druhým smerom, späť – nielen o historický horizont interpretovaného textu, ale aj o historický horizont interpretátora, jeho situovanosť (vrátane jeho predporozumenia). Hermeneutický kruh má

¹⁷⁹ Tamže.

¹⁸⁰ OEMING, Manfred: *Úvod do biblické hermeneutiky*. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 25.

¹⁸¹ GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 61.

¹⁸² Cit. podľa OEMING, Manfred: *Úvod do biblické hermeneutiky*. Praha: Vyšehrad, 2001, s. 25.

¹⁸³ GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 61.

¹⁸⁴ DYBEL, Paweł: *Oblicza hermeneutyki*. Kraków: Universitas, 2012, s. 124.

¹⁸⁵ Cit. podľa SZONDI, Peter: *Úvod do literárni hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 124.

¹⁸⁶ Cit. podľa tamže, s. 142.

potom procesuálny charakter. Gadamer, ktorý vo svojej hermeneutike vychádza z Heideggerovej koncepcie, ho opisuje takto: „Ten, kto chce porozumieť nejakému textu, vždy robí istý projekt. Načrtáva si istý zmysel celku, hneď ako sa v texte začína rysovať nejaký prvý zmysel. Ten sa však odhaľuje len preto, že tento text je čítaný s istými očakávaniami na nejaký určitý zmysel.“¹⁸⁷ Tento predbežný projekt je v procese čítania, ako sa objavujú ďalšie významy, neustále revidovaný – je to „neustále opätovné projektovanie, tvoriace pohyb zmyslu v rozumení a interpretácii“.¹⁸⁸

* * *

Potreba interpretovať istý konkrétny text sa teda (historicky prvotne) vždy vynára až vtedy, keď je nezrozumiteľný (čiže nedokážeme dospieť k významu textu) alebo viacznačný (čo bolo tiež chápané ako iný variant nezrozumiteľnosti: viacznačnosť, ak je braná negatívne, je totiž tiež modalitou našej neschopnosti dospieť k významu textu – totiž k výberu jedného významu spomedzi konkurenčných). Vtedy sa nám priamo *ad oculos* ukazuje rozštiepenie medzi označujúcim a označovaným, textovým povrchom a významom; medzi tým, čo text hovorí a čo text znamená.

Je možné ísť v kladení otázok aj hlbšie a spýtať sa, čo *umožňuje*, aby bol text nezrozumiteľný alebo aby sa stával viacznačným. Okrem historickej a kultúrnej vzdialenosti textu, zastretia významov slov vinou historického vývinu jazyka, poškodenia textového média a pod., o ktorých bola reč doposiaľ, prichádzajú do úvahy aj ďalšie príčiny, takpovediac fundamentálne. Odpoveď zo stanoviska analytickej filozofie podáva napr. Bartosz Brożek: príčinou je viacznačnosť prirodzeného jazyka, ktorým sú písané texty, nevyhnutne vpísaná do jeho povahy. Vynára sa otázka, či by sa tomuto rozštiepeniu (a následnej nezrozumiteľnosti textu s nevyhnutnosťou interpretovať ho) nedalo zabrániť konštruovaním „logicky dokonalého jazyka“, jednoznačného jazyka podľa vzoru logiky a matematiky. Bartosz Brożek odpovedá záporne: významová viacznačnosť, „nepresnosť“, neostrosť prirodzeného jazyka nie je nutným zlom, ako sa domnievali logickí pozitivisti, ale priamo *podmienkou možnosti jeho fungovania* a výkonnosti.¹⁸⁹ Prirodzený jazyk je totiž práve vďaka svojej nejednoznačnosti, významovej „nepresnosti“ štrukturálne stabilný: „Určitý dynamický systém je štrukturálne stabilný vtedy, ak je jeho správanie odolné voči nevelkým poruchám.“¹⁹⁰ Napr. aj keď v dlhšom texte „vypadne“ slovo (trebárs vinou poškodenia média), dokážeme tento text pomerne spoľahlivo sémanticky rekonštruovať. Práve vďaka jeho významovej neostroti možno

¹⁸⁷ GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993, s. 257.

¹⁸⁸ Tamže.

¹⁸⁹ Por. BROŻEK, Bartosz: *Granice interpretacji*. Kraków: Copernicus Center Press, 2014, s. 45.

¹⁹⁰ Tamže, s. 42.

jeden výraz nahradiť synonymom, časť textu parafrázou – práve zo štruktúrálnej stability systému jazyka vyplýva parafrázovateľnosť jeho výpovedí. V logicky jednoznačnom jazyku matematiky hoci aj drobný grafický posun (z umocnenia výrazu sa tak napr. stane jeho vynásobenie) či vynechanie jediného písmena so sebou nesie fatálne dôsledky: „malá porucha v ‚akte matematickej komunikácie‘ môže viesť k významným poruchám v porozumení tomuto komunikátu.“¹⁹¹ Jazyk matematiky nie je štruktúrálny stabilný práve preto, že – ako píše Michal Heller – v ňom „významy výrazov sú od seba príliš ostro oddelené, a vtedy neveliká zmena zmyslu môže mať za následok veľkú zmenu v porozumení a porozumenie sa stáva nemožným“.¹⁹² Takýto jazyk preto nie je vhodný na každodennú komunikáciu, nie je komunikačne efektívny – „komunikačne účinný je iba taký jazyk, ktorý nie je prehnane presný. Nadmerná presnosť (významu – pozn. T. H.) spôsobuje štruktúrálnu nestabilitu jazyka“.¹⁹³ V prirodzenom jazyku, ktorý je primárne určený komunikačnou funkciou, nie sú významy výrazov presne vymedzené – čo znamená, že nie sú presne vymedzené ani navzájom voči sebe (čiže diferencne) – ich významové polia, napr. v synonymických hniezdach, navzájom čiastočne prenikajú, čím môže jeden výraz, výpoveď či textový segment „suplovať“ druhý – vysvetľovať ho, parafrázovať, nahradiť. A v suplovaní je, samozrejme, vpísaná aj istá „nedokonalosť“, *diferencia*: jeden výraz nenahrádza druhý úplne, čiže s absolútnou významovou presnosťou (vždy tu zostáva istý nedopovedaný *zvyšok*), zato však komunikačne účinne. Takže v štruktúrálny stabilnom jazyku musí byť význam „nedourčený a relatívne stály“.¹⁹⁴

* * *

Celú otázku interpretácie však môžeme komplexne uchopiť aj ako otázku *kontextu*, z hľadiska ktorého text čítame (interpretujeme): čiže kontextu, do ktorého text zasadíme. Kontext primárne konštituuje literárny vedec. Zasadíme text do jeho „materského“ prvotného historického kontextu, alebo ho čítame anachronicky, aktualizujúc ho? Gadamerova integratívna hermeneutika nás síce poučí, že bez aktualizácie je prečítanie textu nemožné, k čomu sa ešte vrátíme, ale tu máme provizórne na mysli intenciu interpretátora, ktorý sa buď usiluje rekonštruovať historický význam/významy textu, alebo naopak text programovo rekontextualizuje, „vysadzujúc“ ho z jeho prvotného kontextu, z jeho historického horizontu. Janusz Sławiński rozlišuje medzi „materským kontextom“ diela a „kontextom sformovaným literárnou kultúrou, presvedče-

¹⁹¹ Tamže.

¹⁹² Cit. podľa tamže, s. 43.

¹⁹³ Tamže.

¹⁹⁴ Tamže, s. 44.

niami a predsudkami interpretátora“.¹⁹⁵ Materský kontext býva určený dvoma spôsobmi: buď ako predmetná sústava diel alebo svojho druhu jazyk, kód – literárny *langue*.¹⁹⁶ Takto chápaný prvotný, „materský kontext“ skúmaného textu vytvára historický systém literárnych konvencií a encyklopédiu¹⁹⁷ – no encyklopédiu historicky ohraničenú: Kazimierz Bartoszyński tento „svet prvotných kontextov“ diela definuje ako „elementy relevantné pre autora, ako aj tie, ktoré tvoria len pozadie jeho tvorby. Neoddeľujem tiež striktne literárne konvencie od tých konvencií, ktoré sa týkajú všeobecného sveta (daného) obdobia“.¹⁹⁸ Takúto interpretáciu nazýva „klasickou“ – môžeme dodať: je to klasická literárnohistorická interpretácia. Vyššie zadefinovaný „materský“, prvotný kontext diela pri interpretačnej praxi predovšetkým vykonáva akt obmedzenia a ohraničenia: Bartoszyński tu hovorí o „zásade ohraničenia súboru prípustných otázok, aké sa majú textom „položiť“.“¹⁹⁹ Takéto vytýčenie „materského kontextu“ diela, aké vykonáva literárna história, je v podstate rétorickou operáciou, ktorá štruktúruje výskumné pole: operáciou metonymickou, keď prvotný kontext diela určuje predovšetkým na základe *príľahlosti* k dielu (dobového „okolia“) a niekedy aj vecnej súvislosti („vplyvy“ dobových filozofických koncepcií na literárny text, vpisovanie sa ich diskurzov doň, paralelné dobové diskurzy produkované jednou epistémou či paradigmou a pod.).

Historická rekonštrukcia prvotného kontextu sa však nemusí týkať len významu textu. V prípade literárneho textu ňou môže byť napr. *rekonštrukcia historickej estetickej hodnoty* diela: „Znamená to jeho hodnotenie podľa historických kritérií dokonalejšej krásy sformulovaných poetikou a rétorikou, čiže kritérií aktuálnych v čase vzniku diela.“²⁰⁰

Do oblasti kontextu však môžeme (a v skutočnosti musíme) zahrnúť aj otázku interpretačných kódov, a v tom aj metódy interpretácie či metodológie, ktorou text analyzujeme/interpretujeme – interpretačného kódu, ktorý na text prikladáme a ktorým ho dešifrujeme a vykladáme (a ešte prvotne: prostredníctvom ktorého mu vôbec dokážeme porozumieť). Toto je práve ten druhý kontext (podľa Sławińskiego), sformovaný literárnou kultúrou – kontext bádateľa. Ak nie je metodológia interpretácie synchronná s interpretovaným textom (čo je možné len vtedy, ak – hovorovo povedané – interpretujeme súčasnú literatúru), je metóda interpretácie *vždy* vyňatá z „materského“ (historického) kontextu diela: realistické diela dnes (dúfajme) neanalyzujeme pomocou dobovej pozitivistickej metodológie (nepíšeme dnes o realistických textoch, ako písal

¹⁹⁵ SŁAWIŃSKI, Janusz: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków: Universitas, 2000, s. 22.

¹⁹⁶ Por. tamže.

¹⁹⁷ Por. BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków: Universitas, 2004, s. 181.

¹⁹⁸ Tamže, s. 182.

¹⁹⁹ Tamže.

²⁰⁰ BOROWSKI, Andrzej: Staropolska „książka dla wszystkich“, czyli „żywoty świętych“ ks. Piotra Skar-gi SJ. In *Retoryka a tekst literacki*. Pod redakcją Michała Hanczakowskiego i Jakuba Niedźwiedzia. Kraków: Universitas, 2003, s. 54.

o literatúre Jaroslav Vlček), len túto metodológiu k nim prikladáme ako fóliu dobového kontextu – ale, naopak, novšie metodológie (kontextovo situované v *anachronickej* pozícii voči textom, ktoré analyzujú) umožnili literárnym vedcom nanovo uchopiť problém realizmu. Barthesovský „efekt reality“ mohol nájsť v realistických textoch len *rétoricky* orientovaný (postštrukturalistický) bádateľ.²⁰¹ Nemohla ho postrehnúť samotná dobová explicitná poetika realizmu. Preto Kazimierz Bartoszyński, rezumujúc gadamerovský prístup, správne píše, že „to, čo v minulosti postrehneme cez prizmu súčasných (metodologických) nástrojov, je nielen týmito nástrojmi sformované, ale v tomto sformovaní postupne pôsobí na ďalší interpretačný proces, ktorý sa nikdy neskončí“.²⁰² Už len typy prvkov diela, ktoré analýza v diele rozlišuje (prvky, ktoré analýza v diele primárne „uzrie“), sú výsledkom strategickej operácie, akú vykonáva bádateľ – pričom sa musí odvolávať „na nejakú teóriu literárneho diela, ktorá určuje, z akých elementov môže byť ‚substanciálne‘ zostrojené a podľa akých nevyhnutných pravidiel“.²⁰³ Akákoľvek interpretácia aj analýza vychádzajú (či už explicitne, alebo implicitne) z istej teórie literatúry (z istej predstavy o tom, čo je to literárne dielo či text a ako funguje).

Stredovekú literatúru súčasná literárna veda neanalyzuje inštrumentáriom trebárs preskriptívnej *Novej poetiky* Geoffreyho z Vinsaufu (Gaufridus de Vinsauf) (predovšetkým už aj preto, že súčasná poetika nie je preskriptívna), ale k takémuto stredovekému spisu o poetike bude prihliadať ako k dobovému kontextu – ktorým je tento kodifikačný spis literárnej estetiky *ornatus difficilis* („nesnadná zdobnosť“²⁰⁴), dekoratívneho ozdobného štýlu. Dobové poetické spisy teda nie sú pre súčasnú literárnu vedu *nástrojom*, ale *predmetom* interpretácie. Tá síce môže z dobových poetík prevziať vhodné definície (napr. trópov či figúr) a aplikovať ich na dobové texty, ale tieto definície integruje do svojej vlastnej teórie. Prevziať ich môže len vtedy, keď je voči nim vlastná metodológia literárneho vedca „otvorená“, ústretová. Pokojne by mohol napr. využiť takúto definíciu jednej figúry z Geoffreyho poetiky: „v nej sa každá veta skladá z dvoch častí: jedna predstavuje opisovanú vec a druhá odstraňuje jej protiklad.“²⁰⁵ Integrovať by túto definíciu mohol preto, lebo je formálna – takto napr. aj súčasné teórie rétoriky môžu pokojne vychádzať z Aristotelových či Quintilianových definícií.

No metodológia, akou literárny vedec analyzuje texty rôznych historických období, je vonkajšia historickému horizontu (kontextu) týchto období: Roman Jakobson analyzuje štruktúrnou metódou rovnako Baudelairovu báseň *Mačky*, ako aj stredovekú poéziu či poéziu Máchovu.

²⁰¹ Podrobnejšie v kapitole Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu.

²⁰² BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków: Universitas, s. 188-189.

²⁰³ SŁAWIŃSKI, Janusz: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków: Universitas, 2000, s. 11-12.

²⁰⁴ CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 111.

²⁰⁵ GODFRYD Z VINSAUFE (DE VINO SALVO): *Nowa poetyka (Poetria Nova)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007, s. 51.

Kontext je predovšetkým potrebné *skonštruovať* – bádateľ musí *rozhodnúť*, čo je kontextom, resp. určiť, aké sú kritériá toho, čo bude pokladať v danom prípade (resp. triede prípadov) za adekvátny kontext. Pre dekonštruktivistov to však plodí takýto problém: „Dekonštrukcia (...) zdôrazňuje, že význam je viazaný kontextom – je funkciou vzťahov vnútri textu alebo medzi textami. Samotný kontext je však bez hraníc: vždy budú nové kontextové možnosti, ktoré možno priradiť k predchádzajúcim. Jedinú vec, ktorú *nemôžeme* urobiť, je stanoviť hranice.“²⁰⁶ Spomeňme si, že rekonštruktívny hermeneutik Hirsch sa práve na to, aby našiel objektívny význam textu, usiloval význam z kontextu *vyviazať*. Práve tieto *hranice kontextu* sa usiluje vytvoriť (t. j. ohraničiť, vymedziť adekvátny kontext) rekonštruktívna hermeneutika prostredníctvom historického kontextu, rovnako ako klasická literárna história vymedzením dobového literárnohistorického kontextu (literárnohistorickej periódy, literárneho smeru, autorskej poetiky) – o tomto akte obmedzenia už bola reč.

* * *

Veľká diskusia v teréne modernej hermeneutiky sa preto odohrala medzi zástancami rekonštrukcie historického („pôvodného“) významu textu a zástancami *nevyhnutnosti* aktualizácie významu (resp. aplikácie, ako to nazval Gadamer). Treba povedať, že pokus rekonštruovať prvotný horizont textu, jeho prvotné publikum v rekonštruktívnej hermeneutike bol často predstupňom k rekonštrukcii autorskej intencie (u E. Bettiho a E. D. Hirscha jr.). Historicky sa menia aj *ciele interpretácie*: „cílem interpretace v osmnáctém století byla znalost předmětu, o němž dílo pojednávalo, v devatenáctém století znalost autora a ve dvacátém století znalost díla.“²⁰⁷ Proti možnosti rekonštruovať autorskú intenciu možno vzniesť aj iné námietky než tie, vychádzajúce z námietok voči možnosti rekonštrukcie prvotného historického horizontu, preto sa týmto problémom budeme zaoberať neskôr. Prizrime sa teraz bližšie sporu medzi – schematizovane povedané – zástancami historického významu oproti zástancom nevyhnutnosti anachronickosti významu textu pri jeho interpretácii.

Proti rekonštruktívnej hermeneutike, ktorá sa usiluje „prekonať časový odstup“²⁰⁸ medzi textom a čitateľom, rekonštruovať „pôvodný“, historický význam textu (napr. pre Schleiermachera to bol význam, aký mal text pre jeho prvotného čitateľa vo svojom prvotnom historickom horizonte a – v konečnom dôsledku – pre autora textu), vystupuje Gadamer: „v rozumení určite nejde o ‚historické rozumenie‘, ktoré by rekonštruovalo genézu textu. Skôr ide o po-

²⁰⁶ CULLER, Jonathan: Na obranu nadinterpretácie. In ECO, Umberto a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 118-119.

²⁰⁷ SZONDI, Peter: *Úvod do literárnej hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 92.

²⁰⁸ GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993, s. 194.

rozumenie samotnému textu. To však znamená, že vlastné idey interpretátora sa vždy zúčastňujú na oživovaní zmyslu textu. V takejto miere je podstatný vlastný horizont interpretátora, no nie ako jeho vlastné stanovisko, na ktorom stojí a ktoré presadzuje, ale skôr ako názor a možnosť, vsadené do hry, vystavované riziku a pomáhajúce pri správnom prisvojení si obsahu textu. Vyššie sme to opísali ako zlievanie sa horizontov. Identifikujeme v tom *formu usku-točnenia rozhovoru*, v ktorom si nachádza svoj výraz istá vec, nielen moja alebo autorova, ale spoločná.²⁰⁹ Keďže je každý interpretátor dejinnou bytosťou, historicky situovaný v istej konkrétnej hermeneutickej situácii, znamená to, že historická rekonštrukcia významu (v zmysle recidívy historického významu textu) nie je možná, tak ako sú nezmyselné „všetky pokusy znovuzrodenia a obnovy minulého života“, ²¹⁰ ale naopak – význam textu v priebehu histórie podlieha dejinným transformáciám a musí sa v každom čítaní diať vždy znovu nanovo. Interpretátor nemôže „vyskočiť“ zo svojej hermeneutickej situácie do akéhosi neutrálneho archimedovského bodu mimo dejín. „(...) interpretácia musí nájsť zodpovedajúci jazyk, ak chce skutočne primäť text k tomu, aby hovoril. Nemôže teda jestvovať ‚správna‘ interpretácia, keďže v každej z nich ide práve o samotný text. Historický život textu spočíva v stále novej recepcii a interpretácii. Správna interpretácia by bola jalovým ideálom, ktorý nedoceňuje podstatu textu. Každá interpretácia sa musí adaptovať hermeneutickej situácii, do ktorej patrí.“²¹¹ Gadamer sa tu preto prikláňa k Heglovmu riešeniu: „podstata dejinného ducha nespočíva v prinavracaní toho, čo je minulé, ale v *myšlienkovom sprostredkovaní súčasnému životu*.“²¹² Oskár Čepan hovoril o „obaloch“, ktoré na dielo navrstvuje história a ktorých sa umelecké dielo „zbavuje“ v bezprostrednej recepcnej situácii.

Už len samotný časový odstup – tá skutočnosť, že sa v minulom historickom horizonte *nenachádzame* (a nikdy sme sa v ňom nenachádzali), ale že ho musíme *rekonštruovať*, vnáša do pokusu o rekonštrukciu historicky prvotného významu textu istú *diferenciu*: nie je to historický význam samotný, ale jeho rekonštrukcia: „Obnovený život, opätovne získaný z izolácie, nie je tým prvotným životom.“²¹³ Ak má interpretácia *smerovať k* textu, ktorý interpretuje, približovať sa k nemu, znamená to, že sa vo svojom (historickom) *výcho-diskovom bode*, odkiaľ začína svoj interpretačný výkon, *už* musela od textu *vzdialiť*. Nevyhnutnú mieru anachronizmu – a aplikácie – vnáša už samotná nutnosť rekonštruovať aj metóda rekonštrukcie (údajného?) „pôvodného významu“. A samotné postupy, metódy jeho rekonštruovania sú taktiež kultúrne a historicky podmienené. Aj v takomto zmysle môžeme chápať Gadamerove

²⁰⁹ Tamže, s. 357.

²¹⁰ Tamže, s. 176.

²¹¹ Tamže, s. 365.

²¹² Tamže, s. 178.

²¹³ Tamže, s. 176.

výhrady k rekonštruktívnej hermeneutike a tézu o *nevyhnutnej* miere anachronizmu interpretácie. Nevyhnutnú mieru anachronizmu vnáša už samotný *ja-zyk* interpretátora (jeho konceptuálna sieť), ktorým uchopuje interpretované dielo. Historik – a je ním aj literárny historik – si totiž „zo zásady vyberá pojmy, s pomocou ktorých opisuje historickú osobitosť svojich predmetov, a nezamýšľa sa nad pôvodom a odôvodnením týchto pojmov. (...) niečo historicky cudzie obmedzuje na niečo známe“.²¹⁴ Vyhýbať sa svojim vlastným pojmom pri interpretácii je však nemožné – pretože práve tie sú *podmienkou možnosti* nášho porozumenia a interpretačného výkonu: „Interpretácia znamená práve uviesť do hry svoje vlastné východiskové pojmy, aby k nám názory textu naozaj prehovorili.“²¹⁵

Táto nevyhnutná situovanosť interpretátora však neznamená, že by sme mali zavrhnúť poctivé filologické a historické interpretácie textov, fundované štúdiom množstva ďalších textov z daného historického obdobia, ktoré sa usilujú o priblíženie historického významu textov a cudzieho historického horizontu pri snahe rešpektovať jeho *inakosť*. Znamená však tiež nezavrhnúť interpretácie rekontextualizujúce, nasvecujúce text z odlišného, aj historicky neskoršieho kontextu (veď doň patrí aj samotná bádateľova metóda, ako sme si už ukázali). Z časového odstupu (a inou metódou) môžeme vidieť text inak a uvidieť v ňom aj to, čo nebolo viditeľné pre jeho prvé čitateľstvo. Napr. literárny historik sa retrospektívnemu efektu nemôže vyhnúť, ba ani by to nebolo žiaduce. Veď len formulovať to, čo český štrukturalizmus nazýval vývinovou hodnotou diela, čiže spôsob, akým dielo transformovalo literárny systém v danom okamihu a voči akým ďalším transformáciám ho otvorilo, možno *len* z časového odstupu, pri usúvztážnení daného diela s neskoršími dielami, s neskoršími fázami vývinu literárnej štruktúry. Každý spisovateľ si vytvára svojich vlastných predchodcov, ako to formuloval Borges v eseji *Kafkovi predchodcovia*.²¹⁶

No aj „prvotné publikum“ môže byť rozrôznené (pozorujeme to trebárs pri súčasnej literárnej produkcii, kde sme týmto „prvotným publikom“ my sami) – v dobovom horizonte očakávaní sa môže dielo vyznačovať viacerými, trebárs aj konkurenčnými alebo navzájom sa vylučujúcimi významami.

Obráťme sa teraz k ďalšiemu problému rekonštrukcie – a to rekonštrukcie *autorského zámeru*. Pokus odhaliť autorskú intenciu v sebe nesie predpoklad chápania textu nielen ako ľudského produktu, ale predovšetkým ako jeho výrazu, expresie. Len takýto predpoklad vôbec umožňuje pýtať sa na autorskú intenciu textu. Predovšetkým na odkrytie autorskej intencie, ktorá má byť tým pravým zmyslom textu, je zameraná rekonštrukčná hermeneutika Emilia Betiho. V nej môžeme identifikovať koncepciu textu ako výrazu. Bettiho meto-

²¹⁴ Tamže, s. 364.

²¹⁵ Tamže.

²¹⁶ BORGES, Jorge Luis: *Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Praha: Argo, 2011, s. 154.

dologické východisko je totiž duchovedné – text je „zmysluplnou formou“, v ktorej sa objektivizoval duch (autora textu).²¹⁷ Na opačnej strane komunikačného reťazca je mysliaci duch interpreta. Koncové body (autor a interpret) „se spolu nesetávajú, neprihádzajú spolu do styku bezprostredne, nýbrž práve prostredníctvom oních zmysluplných forem, v nichž objektivizovaný duch stojí pred interpretom ako niečo nezvratne *jiného*“.²¹⁸ Cieľ rekonštrukčnej hermeneutiky je potom jasný: „Porozumieť tedy znamená *znovu* poznať a *re*-konštruovať zmysel, tedy ducha poznateľného skrze formy jeho objektivizácie, ducha, ktorý hovorí k myslícimu duchu ako k niekomu, kto sa s ním cíti spriaznený ve spoločnom lidství.“²¹⁹ U interpreta tu teda dochádza k inverzii procesu tvorenia – interpret „má hermeneutickým postupom projít cestu tvoření opačným směrem, má ve svém nitru znovu realizovat myšlenkový průběh tvůrčího procesu“.²²⁰ Musí sa preto „preniesť do cudzej subjektivity“.²²¹

Oproti tomu imanentne textová (ergocentrická) interpretácia chápe text ako vytvorený objekt, artefakt, taký, ako je napr. budova, ktorá je akiste výsledkom intencionálnej ľudskej aktivity, avšak nepýtame sa, aký zámer mal tvorca (a býva ich spravidla viac) vyjadriť, aby budova znamenala. Ak je autorská intencia explicitne formulovaná (napr. autor verejne „vykladá“ svoje dielo, ako to nezriedka zvykol napr. Witold Gombrowicz, alebo sa o ňom zmiňuje v korešpondencii), opäť máme do činenia len a len s *textom* (verejného vyhlásenia alebo súkromného listu), čiže s jazykovou a rétorickou entitou, ktorej je potrebné porozumieť a vyložiť ju (interpretovať). Napr. v súvislosti s práve spomenutým Gombrowiczom sú dnes určite produktívnejšie „neverné“ kacírske interpretácie (výklad Gombrowicza cez Sartra a Deleuzea, ako to urobil Jean-Pierre Salgas v práci *Witold Gombrowicz alebo integrálny ateizmus*, alebo cez Kristevu a Lacana, ako to urobil Michał Paweł Markowski v práci *Czarny nurt*) než ritualizované opakovanie Gombrowiczových autovýkladov.

Gadamer však odmieta autorskú intenciu zásadne: podľa neho rozumenie nie je primárne rozumením zámeru autora, ale rozumením, o čom je v texte reč: „Rozumění znamená primárně: *rozumět smyslu toho, co bylo řečeno*, a teprve sekundárně: vydělit mínění druhého jako takové a porozumět mu.“²²²

Ak autor ako psychofyzický subjekt prestáva vládnuť nad svojim textom (nevládne napr. nad jazykovým systémom – *langue* –, ktorý musí aktualizovať, nevládne ani nad svojím nevedomím, nevládne nad rétorickým a žánrovým systémom, do ktorého sa musí svojím textom vpísať), potom, ako píše Nelson Goodman, „není nijak neobvyklé, že dielo má správne inter-

²¹⁷ Por. BETTI, Emilio: Hermeneutika jako obecná metodika humanitních věd. In: SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008, s. 98.

²¹⁸ Tamže, s. 99.

²¹⁹ Tamže.

²²⁰ Tamže, s. 100.

²²¹ Por. tamže.

²²² Cit. podľa SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003, s. 60, zvýr. T. H.

pretace, které by jeho autor nepochopil (například freudovské interpretace *Hamleta*)“.²²³

* * *

Klasický literárnovedný štrukturalizmus, berúc si svoj model vedy z lingvistiky, spravil otázku „pravého významu“ nepodstatnou: v prípade literárneho textu mnohoznačnosť, mnohovýznamovosť textu nie je chybou, ale podstatnou súčasťou jeho fungovania – ba vlastne, je jeho *rozlišujúcim* príznakom, ktorým sa odlišuje od iných typov textov. Nie je totiž primárne textom zameraným na prenos nejakého konkrétneho nadradeného významu, nemá primárne komunikačnú funkciu (nie je len *prostriedkom* na transfer významu), ale dominuje v ňom poetická funkcia (podľa Jakobsona) či funkcia estetická (u Mukařovského). Rekonštrukčná hermeneutika, napr. tá Emilia Bettiho, chápala jazyk *inštrumentálne* ako nástroj prenosu myšlienok – len zato sa mohli autor, text a interpret spolu stretnúť v plnosti zmyslu, z ktorého sa „cestou“ nič nestratilo: „akt porozumění probíhá cestou inverze aktu mluvení a myšlení, nakolik jde o to, proběhnout ve zpětném pohledu myšlenkový sled, který tvoří základ řeči.“²²⁴ Týkalo sa to však diel s dominantnou referenčnou, poznávacou funkciou – umeleckým dielam dokonca aj Betti priznáva možnosť viacerých interpretácií: „Vzájemně odlišné výklady vždycky naznačují, že každé pravé, dozrálé dílo je ve svých pevných mezích živé.“²²⁵

Poetická funkcia, zameranie na jazykový znak sám, „kladenie dôrazu na komunikát“²²⁶ má za následok *mnohovýznamovosť* tohto komunikátu. „Mnohoznačnosť je vnítrní, nezcižiteľnou vlastnosť každého sdelení, zaměřeného na sebe sama, zkrátka – centrálním rysem poezie“,²²⁷ píše Jakobson. Znamená to, že „nadvláda poetické funkce nad funkcí poznávací nelikviduje referenci (*reference*), ale činí ji mnohoznačnou“.²²⁸ Táto zameranosť na jazykový znak sám je v poézii dosahovaná – v Jakobsonovom technicistickom opise realizácie poetickej funkcie – tým, že poetická funkcia „premieta princíp ekvivalence z osi selekcie na os kombinácie“.²²⁹

Niektoré literárne smery ako napr. symbolizmus túto mnohovýznamovosť robia priamo súčasťou svojho literárneho programu: „Symbolistická ‚sugescia‘ si kladie za cieľ vytvoriť priaznivé podmienky pre čitateľskú recepciu ani

²²³ GOODMAN, Nelson – ELGINOVÁ, Catherine Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 86.

²²⁴ BETTI, Emilio: Hermeneutika jako obecná metodika humanitních věd. In SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008, s. 155.

²²⁵ Tamže, s. 162.

²²⁶ JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka I*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, s. 476.

²²⁷ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 96.

²²⁸ Tamže, s. 97.

²²⁹ JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 46.

nie tak presného významu, ako skôr všeobecnej významovej schémy, vejára možných významov – ktoré sú však všetky rovnako nepresné a majú rovnakú hodnotu.²³⁰ V 20. storočí túto programovú mnohovýznamovosť umeleckého diela diagnostikoval Umberto Eco vo svojej práci *Otvorené dielo* (1962).

Takto sa štrukturalizmu podarilo vylúčiť z hry aj tzv. autorskú intenciu: v prípade textu s dominantnou poetickou funkciou už totiž nie je oprávnený vyššie spomenutý Bettiho imperatív rekonštrukčnej hermeneutiky, ktorý znie: „Porozumění zde znamená (...) v nejběžnějším případě zjištění původního, autorem zamýšleného smyslu textu: takového zjištění se pak dosahuje tím, že se interpret jakoby vžívá do nitra autora a znovu s ním text jakoby tvoří či rekonstruuje.“²³¹ Význam textu predovšetkým nie je totožný s tvorbou tohto textu. No literárny text, ako ho zadefinoval štrukturalizmus, nie je komunikátom s primárne informatívnou funkciou (dominantou sa tu stáva poetická funkcia) – spisovateľ nevytvára správu, ktorou chce vysloviť istý konkrétny význam, ale „zhotovuje“ znakový objekt – textový mechanizmus ako stroj na generovanie množstva významov. Čiže to, čo Kristeva a Barthes nazývajú textom, ktorý je chápaný nie ako produkt, ale ako produkcia²³² – podobne ako Wilhelm von Humboldt hovorí o jazyku, že jazyk nie je *ergon*, ale *energeia*. Text v takomto poňatí nekomunikuje význam (nemá nejaký určitý význam), ale je významotvornou praktikou, *produkciou* významu (*signifiance*). Text je potom „čítaný (písaný) ako pohyblivá hra *signifiants* (označujúcich) bez možnosti vzťahovania sa k jednému alebo niekoľkým stálym *signifiés* (označovaných)“.²³³ „Text redistribuuje jazyk“²³⁴ – „ruskoformalisticky“ by sme mohli povedať, že ho *deformuje*. Text je zároveň intertextom, sú v ňom prítomné iné texty, pretože intertextualita je „podmienka jestvovania textu“.²³⁵ Intertextualita teda neznamená len alúzie či odkazy na konkrétne diela, ale predovšetkým v nej ide o „anonymné figúry“, „útržky kódov“²³⁶ – a sem môžeme zahrnúť aj žánrové kódy (architextualita, podriadenosť textu žánrovým pravidlám, je jedným z typov intertextuality). V Barthesovej teórii textu však významová produkcia textu (pohyblivá hra označujúcich) nie je len výsledkom aktivity textu, ale zároveň aj aktivitou čítania, keďže „neobmedzene rozširuje slobodu čítania (pripúšťajúč čítanie diela z minulej epochy extrémne moderným spôsobom)“²³⁷ – čiže vyslovuje sa, hermeneuticky povedané, za anachronickú interpretáciu (ako príklad uvádza freudovskú interpretáciu Sofoklovho *Kráľa*

²³⁰ ECO, Umberto: *Sztuka*. Kraków: Wydawnictwo M, 2008, s. 144.

²³¹ SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008, s. 87.

²³² Por. BARTHES, Roland: Teoria textu. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Tom IV, część 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 196.

²³³ Tamže.

²³⁴ Tamže, s. 198.

²³⁵ Tamže.

²³⁶ Tamže.

²³⁷ Tamže, s. 202.

Oidipa). Žiaden interpretačný jazyk totiž nemôže byť v privilegovanej pozícii pred iným jazykom.²³⁸ Je to preto, lebo ani kritik (filológ, literárny historik, literárny vedec) nie je situovaný „mimo jazyka“,²³⁹ čiže svojou interpretačnou aktivitou sa zapája do hry označujúcich – sám musí písať (svoj literárnoviedný) text. Významová produkcia textu je takto výslednicou hry označujúcich textu a aktivity čítania, pričom čitateľa Barthes nechápe ako klasický subjekt, ale – v práci *S/Z* – ako semiotickú entitu, ako zhluk rôznych kódov. Toto všetko neznamena – a to treba zdôrazniť –, že by Barthesova teória textu zavrhuvala výsledky kanonických vied skúmajúcich dielo, len ich *situuje* a relativizuje, pretože teória textu má byť kritickou vedou, ktorá „problematickuje svoj vlastný diskurz“. ²⁴⁰ Myslím si, že to znamená, aby sme nezavrhuvali rekonštrukčné interpretácie (odkazom na principiálnu hermeneutickú nemožnosť absolútnej rekonštrukcie), ale akceptovali ich, no zároveň ich situovali (čo znamená relativizovať ich) v pluralite rôznych interpretačných prístupov.

Štrukturalizmus takto zo sféry interpretácie textu vylúčil *jediný* „pravý význam“, ten sa mu však vrátil v skrytejšej podobe: a to v ontologickej verzii štrukturalizmu v pojme štruktúry: je to totiž práve *štruktúra* textu, ktorá všetku túto hru množstva významov na povrchu textu (v čitateľskej realizácii, ako aj v interpretácii textu) *umožňuje*. K štruktúre textu dospieva štrukturalista pomocou vhodnej (štrukturalistickej) metodológie. Oddel'uje sa tu interpretácia od analýzy textu. Štrukturalizmus sa pokúša odhaliť „vnútornú sémantickú konštrukciu diela“²⁴¹ a *princíp* usporiadania štruktúry (napr. u Mukařovského „sémantické gesto“), ktorý túto pluralitu významov textu generuje. Oddel'uje sa interpretácia od analýzy textu – analýza akoby nebola „znečistená“ interpretačnými zásahmi, ale akoby odhaľovala samotné usporiadanie literárneho textu, ktorým je sieť formálnych vzťahov v štruktúre. Podľa Todorovovho výkladu Jakobsonovej teórie „v koherentnom a nespochybniteľnom jazyku možno *opisovať* iba formálne vzťahy (a to aj formálne vzťahy medzi významami); individuálne sémantické obsahy sa nedajú vyjadriť v metajazyku, ale len v podobe parafrázy – ktorá zostáva záležitosťou literárneho kritika“. ²⁴² V práci *Teórie symbolu* ukazuje Todorov u Jakobsona jeho relačnú sémantickú analýzu, ktorá podľa Todorova nie je interpretáciou – prekladom. Jakobson totiž neprekladá výraz z básne, výraz X, na interpretujúci výraz Y (peircovsky povedané, na interpretant), ale situuje ho *relačne* voči iným výrazom vo vzťahoch *in praesentia* (v syntagmatike textu) – čiže pozične – a *in absentia* (v rámci paradigmy): takže pre Jakobsona výraz X „neznamená“ Y, ale „X

²³⁸ Por. tamže, s. 203.

²³⁹ Tamže, s. 205.

²⁴⁰ Tamže, s. 204.

²⁴¹ SKWARCZYŃSKA, Stefania: Rzut oka na rozwój teorii badań literackich od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. In *Teoria badań literackich za granicą*. Tom II, część II. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981, s. 80.

²⁴² TODOROV, Tzvetan: *Teorie symbolu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 313.

je blízke s Y a asociuje sa so Z, a patrí do sémantického poľa P“. Rozlišuje, ktoré podstatné meno je konkrétne a ktoré abstraktné, blízke či vzdialené atď., usporadúva výrazy do kategorizovaných opozícií.²⁴³ Práve toto znamená opis výlučne formálnych *vzťahov* (aj formálnych vzťahov medzi významami). Individuálne sémantické obsahy sa dajú vyjadriť až v metajazyku, ktorý je už interpretáciou. Naproti tomu Umberto Eco v úvode k svojej práci *Lector in fabula* pojednáva o zdanlivo čisto formálnej analýze Baudelairovej básne *Mačky* Jakobsona a Lévi-Straussa²⁴⁴ a ukazuje kapitálnu úlohu čitateľa v rekonštituovaní formálnych vzťahov v texte – napr. hovoriť v analýze o anafore už predpokladá časovosť čítania.²⁴⁵ Pre Todorovovu prácu *Poetika* však táto výhrada neplatí: Todorov chápe čítanie ako konštruujúcu aktivitu.

Podobnú pozíciu, akú má v diskurze štrukturalizmu *štruktúra* textu, ktorá je tým, čo umožňuje rôzne jeho *interpretácie*, má vo fenomenologickej koncepcii Romana Ingardena *literárne dielo* voči rozmanitým svojim čitateľským *konkretizáciám*. Aj u Ingardena je literárne dielo myslené ako *štruktúra*, čo preňho znamená útvar vybudovaný z niekoľkých heterogénnych vrstiev,²⁴⁶ vzájomne prepojených. Pri konkretizácii diela napr. čitateľ znázornené predmety *doplňuje*, a tým literárne dielo istým spôsobom *skresľuje*.²⁴⁷ Naproti tomu *rekonštrukcia* štruktúry diela je výsledkom toho, že sa dielo podrobí analytickej procedúre (ktorá je iná ako bežné čítanie).²⁴⁸ Podľa Ingardena je totiž možná rekonštrukcia literárneho diela, ktoré je základom jeho rozmanitých konkretizácií, „uchopenie diela samotného v jeho čisto schematickej štruktúre“. ²⁴⁹ „Analytické skúmanie poskytuje pochopenie výstavby diela v tom, čo tvorí predmetný základ možných estetických konkretizácií.“²⁵⁰ Bádateľ túto rekonštrukciu štruktúry diela vykonáva takým spôsobom, že si podrží *odstup* medzi daným dielom a poznávaním – napr. sa zdržuje toho, aby nedourčené miesta automaticky vyplňal (ako to robí bežný čitateľ), a vtedy môže uvažovať o „rôznych možnostiach ich vyplnenia“. ²⁵¹ Pýta sa, čo musí byť v samotnom diele, aby vyvolávalo také a také konkretizácie.

V rámci štrukturalizmu sme teda videli silnú tendenciu odtrhnúť poetiku od interpretácie a v rámci fenomenológie analogickú tendenciu odtrhnúť štruktúru diela od jeho konkretizácie. Proti odtrhnutiu štruktúry či formy od interpretácie protestoval Umberto Eco napr. v úvode k druhému vydaniu svo-

²⁴³ Por. tamže, s. 312-313.

²⁴⁴ JAKOBSON, Roman – LÉVI-STRAUSS, Claude: Baudelairove Mačky. In JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 104-128.

²⁴⁵ Por. ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s. 6-9.

²⁴⁶ Por. INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 41.

²⁴⁷ Por. tamže, s. 339.

²⁴⁸ Por. INGARDEN, Roman: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976, s. 235.

²⁴⁹ Tamže, s. 272.

²⁵⁰ Tamže, s. 273.

²⁵¹ Tamže, s. 272.

jej práce *Otvorené dielo*: aj takéto „odhalenie“ štruktúry literárneho textu je už historicky situovanou interpretáciou, umožnenou kultúrnymi výdobytkami našej doby. „Určitú formu možno opísať len v takej miere, v akej je zdrojom radu interpretácií daného diela.“²⁵² Hermeneutik Paul Ricoeur upozorňoval na čosi, čo by sme mohli nazvať *metodologickým apriori*, ktoré predchádza každý akt interpretácie. Treba si uvedomiť, že „nejestvuje nevinná metóda, že každá metóda predpokladá nejakú teóriu zmyslu, ktorá sama osebe nie je niečím hotovým, ale niečím bezo zvyšku problematickým“.²⁵³ Ako interpretátori preto musíme reflektovať „tieto predpoklady, tieto *a priori*“.²⁵⁴

Očistiť Kafkovo „preinterpretované“ dielo od nánosu týchto interpretácií (často symbolických, teologických a metafyzických, neskôr napr. aj v intenciách judaizmu ako interpretačného kódu²⁵⁵) a vypracovať čistý opis formy sa pokúsil napr. Martin Walser vo svojej práci *Opis formy* (1961). Mal v úmysle brániť Kafku pred jeho interpretátormi. Predovšetkým sa usiloval vylúčiť všetky symbolické interpretácie.²⁵⁶ Bol presvedčený, že „som ho sám neinterpretoval, ale zaznamenal som iba to, čo je v ňom nápadné, opakujúce sa, typické, a že som opísal, ako z týchto kvalít vzniká forma jeho diel“.²⁵⁷ Napr. takmer proppovsky ukazuje funkčný charakter postáv (figúr) v Kafkových románoch, odstupňovanie rangu úradníkov, mechanizmus fungujúci proti obom hrdinom K., ktorý anuluje ich úsilie a prejavuje sa v každej jednotlivjej figúre,²⁵⁸ opakujúce sa situácie (napr. rola divákov pri konfrontáciách) a pod.

Ak si Kafkov *Proces* „pýta“ symbolické a teologické interpretácie, nečakane a „uzemňujúco“ sa mohla javiť práca Bohumila Nusku *Švihova aféra a Kafkův proces* (1969), kde Nuska odhalil prekvapujúce paralely románu so skutočným dobovým súdnym procesom z roku 1914, pričom „možnou námitku, že sledované obdoby motívů i některých charakteristik obou ‚procesů‘ jsou klamně, vyvrací právě ono přílišné množství styčných míst a obdob, často velmi konkrétních a týkajících se specifických detailů vlastních právě jen Švihovy aféry“.²⁵⁹ Švihov súdny proces, samozrejme, pravdepodobne pôsobil ako silná inšpirácia – Franz Kafka vo svojom literárnom diele túto reálnu situáciu umelecky transformoval, vyhol sa konkrétnym odkazom, čím ju posunul do univerzálnej roviny. Akoby sa tak nevdojak naplnili slová Umberta Eca z jeho paródie na zamietavé interné vydavateľské posudky slávnych diel, kde jeho fiktívny redaktor o Kafkovom románe píše: „Človek má však dojem, akoby

²⁵² ECO, Umberto: *Dzielo otwarte*. Warszawa: Czytelnik, 1994, s. 14.

²⁵³ RICOEUR, Paul: Egzegeza i hermeneutika. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 71, 1980, č. 3, s. 313.

²⁵⁴ Tamže, s. 314.

²⁵⁵ Por. napr. ZIMMERMANN, Hans Dieter: *Jak porozumět Kafkovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2009.

²⁵⁶ Por. WALSER, Martin: *Opis formy – studium o Kafce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972, s. 127.

²⁵⁷ Tamže.

²⁵⁸ Por. tamže, s. 60.

²⁵⁹ NUSKA, Bohumil: *Švihova aféra a Kafkův Proces*. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 35.

autor počas písania ani na okamih nezabúdala na cenzúru. Čo znamenajú tie nejasné alúzie, čo znamená rezignácia na to, aby uviedol mená hrdinov a určil miesta deja?²⁶⁰

Tzvetan Todorov rozlišuje dva prístupy: jednak *interpretačný* – zameraný na individuálny literárny text. Jeho cieľom je pomenovať význam (významy) konkrétneho textu. (V extrémnej verzii interpretácia zdvojuje literárny text.) Druhé hľadisko pokladá *text za prejav abstraktnej štruktúry*: jej cieľom nie je popis jednotlivého diela, jeho zmyslu, ale *určenie všeobecných zákonov*, ktorých je text produktom (napr. psychoanalytické, sociologické prístupy): ide o dešifrovanie a *preklad*, ide o to, presadiť dielo do sféry, ktorá je pokladaná za *základnú*.²⁶¹

Poetika sa podľa Todorova na rozdiel od interpretácie jednotlivých diel neusiluje o pomenovanie zmyslu diela, ale o *poznanie všeobecných zákonitostí*, ktoré ovládajú zrod *každého* diela. No tieto *zákony* hľadá *vnútri v samotnej literatúre*.²⁶² Práve špecificky literárne aspekty literatúry (tie, ktorými disponuje *len* literatúra) vytvárajú predmet poetiky (podľa Jakobsona).²⁶³ Podľa Jakobsona poetika má za svoj predmet nie jednotlivé diela, ale *literárne postupy*.²⁶⁴ Podobne už Tomaševskij vo svojej *Poetike* vytýčil teoretický prístup tak, že sa literárne javy neskúmajú vo svojej jedinečnosti, ale sa *zovšeobecňujú* – skúmajú sa ako „výsledok aplikácie všeobecných zákonov výstavby literárnych diel“. ²⁶⁵ Problémom však je, že literatúra (hovorí v závere práce Todorov, čím sa odlišuje od Jakobsona) nemá nejakú imanentnú vlastnosť, patriacu *len* jej.²⁶⁶ Literatúra sa vždy môže stať súčasťou bádania inej humanitnej disciplíny – napr. v prípade Jana Kellera sociológie: literárne texty môžu reflektovať modernitu vari lepšie než teoretické práce, ako napr. manažment v Kafkovom *Zámku* (opäť jedno „neformalistické“ čítanie Kafku), sociálny kapitál v Puzovom *Krstnom otcovi* a pod.²⁶⁷ Mariusz Czubaj zasa skúma detektívku ako antropologické svedectvo.²⁶⁸ Práve preto Todorov poetiku na záver svojej práce *Poetika prózy* historizuje: tá má hľadať dôvody, ktoré v určitej epoche spôsobovali, že *isté texty boli chápané ako literatúra* (na rozdiel od Jakobsonovej koncepcie, v ktorej bola literatúra určená funkčne pomocou pôsobenia poetickej funkcie). Todorovova poetika predovšetkým *usporadúva* kľúčové vlastnosti literárneho diskurzu do kategórií podľa ich vzájomných vzťahov a hierarchie – čiže systematizuje. Celá práca

²⁶⁰ ECO, Umberto: *Diariusz najmniejszy*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996, s. 151.

²⁶¹ Por. TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 14-15.

²⁶² Tamže, s. 15.

²⁶³ Tamže, s. 90.

²⁶⁴ Por. TODOROV, Tzvetan: *Teorie symbolu*. Gdaňsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 311.

²⁶⁵ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971, s. 11.

²⁶⁶ Tamže, s. 91.

²⁶⁷ Por. KELLER, Jan: *Odsouzení k modernitě. Co hledá sociologie a našla beletrie*. Praha: Novela Bohemica, 2015.

²⁶⁸ O tom viac v kapitole Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu.

Poetika (resp. jej druhé vydanie) je systematizáciou jednotlivých kategórií literárneho diskurzu.

Aký je však vzťah medzi takto postulovanou poetikou a interpretáciou? Medzi *interpretáciou* a *poetikou* vládne neustály kyvadlový pohyb, vraví Todorov²⁶⁹ – poetika konštruuje pojmy ako odpoveď na potreby konkrétnej analýzy (interpretácie) a zároveň interpretácia používa poetikou vypracované nástroje (pojmy, metódy analýzy). To nám však umožňuje povedať, že poetika stráca svoj „objektivistický“ charakter – nemôže byť infikovaná interpretáciou, na ktorej potreby odpovedá. Texty musia prejsť „filtrom“ interpretácie, aby bolo možné identifikovať a následne zovšeobecniť ich literárne postupy. „Interpretace poetiku zároveň predchází i následuje.“²⁷⁰ Poetika sa zaoberá aj abstraktnými štruktúrami nižšej úrovne ako napr. opis, narácia, dialóg. Jej celkovým predmetom nie je empirická entita (konkrétne literárne dielo), ale abstraktná štruktúra (literatúra). Poetika si teda musí definovať svoju dráhu medzi jednotlivým a všeobecným.

V podobných intenciách z hľadiska potreby vypracovať semiotiku literatúry realizuje Jonathan Culler kritiku interpretácie – predovšetkým toho jej typu, aký sa sformoval v americkej škole New Criticism – interpretácie založenej na ilúzii „stretnutia medzi nevinným čitateľom a autonómnym textom“.²⁷¹ O ilúziu ide preto, lebo „čítať“ znamená vždy čítať vo vzťahu k iným textom, vo vzťahu ku kódom, ktoré sú produktmi týchto textov a vytvárajú kultúru“.²⁷² Za dôležitejšiu úlohu, ako interpretovať text, pokladá „analýzu podmienok významu“.²⁷³ Týmto podmienkami významu sú „systémy a semiotické procesy, ktoré ich (t. j. texty – pozn. T. H.) umožňujú“.²⁷⁴ U Cullera teda ide o kritiku atomistickej interpretácie, zameranej na jednotlivé texty, ako dominantného spôsobu praktizovania literárnej vedy. A tiež o postulát systematizácie a zovšeobecnenia (kódy, systémy), ktoré smerujú hlbšie – ukážu totiž *podmienky možnosti* interpretácií. Vo svojej neskoršej práci *Teória lyriky* tento semiotický prístup Culler rozvíja a tentoraz ho ako poetiku vymedzuje voči hermeneutike: „Hermeneutika vezme text a chce nájsť jeho význam. (...) Poetika postupuje v protismere: pta sa, díky jakým konvencím může to či ono dílo nést ony významy a vyvolávat ony efekty, které pro čtenáře má.“²⁷⁵ Hermeneutika by nás však upozornila na isté hermeneutické *a priori* takéhoto prístupu: odhaliť v diele tieto konvencie a vypracovať model literárnych techník, ktoré umožňujú produkovať význam, znamená istú *interpretáciu* či analýzu literárneho korpusu. Len vďaka *predchádzajúcemu* interpretačnému

²⁶⁹ TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 17.

²⁷⁰ Tamže.

²⁷¹ CULLER, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. London and New York: Routledge, 2001, s. 13.

²⁷² Tamže.

²⁷³ Tamže.

²⁷⁴ Tamže.

²⁷⁵ CULLER, Jonathan: *Teorie lyriky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020, s. 22.

porozumeniu textom je možné modelovať ich literárne techniky a kódy (ktoré samotné sú tiež istým interpretačným rastrom, prostredníctvom ktorého sa zmocňujeme týchto textov). Práve tu sa ukazuje onen kyvadlový pohyb medzi poetikou a interpretáciou, o akom hovoril Todorov.

* * *

Právoplatnosť interpretácie či analýzy sa často zaistovala tak, že vzťah medzi interpretačným kódom a interpretovaným textom sa musel ukázať nie ako náhodilý, ľubovoľný, ale ako *motivovaný*. Čiže išlo o to, ustanoviť motivovaný (v silnejšom prípade: nevyhnutný) vzťah medzi interpretačným kódom (ktorý mal nezriedka podobu istej metodológie) a textom. Psychoanalytické výklady ticho legitimizovali svoje interpretácie tým, že nevedomie je to, čo je vlastné každému človeku (jeho psychickému aparátu). Existenciálna poetika môže zasa operovať argumentom, že spisovateľom textu je vždy existujúci človek. A štrukturalistická metodológia vlastne ustanovila *pravdu* o svojom objekte: každý text *je* štruktúrou, má vlastnosti štruktúry. Preto je možné štrukturalistickou metódou analyzovať *všetky* texty.

V zásade veľmi podobným gestom ustanovila pravdu o svojom objekte kognitívna poetika v tej verzii, v akej ju vypracoval Peter Stockwell. Tá vychádza z premisy, že „všetky výrazové prostriedky a formy vedomej percepcie sa spájajú (...) s našou biologickou podmienenosťou“.²⁷⁶ Usiluje sa ukotviť významy, prečítané v literárnych textoch, do určitých schém, ktoré sú umožnené neurologickou štruktúrou ľudskej mysle, vnorenej do tela. Takýmto spôsobom sa neusiluje iba interpretovať literárne texty, ale zároveň má ambíciu vysvetliť aj samotné rozmanité interpretácie literárnych textov: „Kognitívna poetika môže navrhnúť komplexné vysvetlenie rovnako individuálnych interpretácií, ako aj interpretácií typických pre konkrétnu skupinu, spoločnosť či kultúru.“²⁷⁷ Podobne vysvetľoval štrukturalizmus rozličné individuálne interpretácie ako *umožnené* štruktúrou textu. Podľa môjho názoru Stockwellova teória ponúka, podobne ako viaceré ďalšie interpretačné teórie, istý univerzálny interpretačný kód, ktorý možno prikladať na akékoľvek texty. Tento interpretačný kód legitimizuje tým, že ho čerpá z najnovších výdobytkov neurovedy.

Štruktúru však pokladá Umberto Eco vo svojej kritike ontologického štrukturalizmu v práci *Neprítomná štruktúra* (1968) nie za ontologickú realitu, ale za explikačný model.²⁷⁸ Ontologizáciu štruktúry v diskurze štrukturalizmu kritizoval v tom istom čase aj Stanisław Lem vo svojej *Filozofii náhody*. Vychádzal pritom zo stochastických procesov literárnej prevádzky: tzv. štruktúra literárneho diela sa musí stabilizovať v štatistickom procese heterogénnych

²⁷⁶ STOCKWELL, Peter: *Poetyka kognitywna*. Kraków: Universitas, 2006, s. 6.

²⁷⁷ Tamže, s. 7.

²⁷⁸ Por. ECO, Umberto: *Nieobecna struktura*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996, s. 287.

receptíí, keď sa tieto heterogénne čítania postupne štandardizujú.²⁷⁹ Štrukturalizmus sa pokúšal odhaliť princíp usporiadania štruktúry (vo formalizme to bol „spôsob urobenia“, u Mukařovského zasa „sémantické gesto“), ktorý túto pluralitu významov textu generuje. Oblasťou, v ktorej sa plodí mnohovýznamovosť textu, je teda pre štrukturalizmus text samotný – jeho štruktúra, jej usporiadanie, prípadne usporadúvajúci princíp, ktorý ovláda interné vzťahy opozícií a korelácií v texte. (Až Barthes a Kristeva otvárajú túto štruktúru voči neobmedzenému kontextu pomocou konceptu intertextuality.) Takže mnohovýznamovosť textu v klasickom (povedzme jakobsonovskom) modeli štrukturalizmu sa neplodí v čitateľovi (ako v recepčných teóriách), prípadne v interpretačnej komunite (ako u Stanleyho Fisha), ani v neohraničiteľnom kontexte (ako v postštrukturalizme). V spomenutej Barthesovej koncepcii zo štúdie *Teória textu* mnohovýznamovosť textu zasa vyvoláva *skĺbenie* štruktúracie textu (internej hry jeho označujúcich) s intertextuálnym kontextom, ktorý preniká dovnútra textu, priamo do jeho srdca.

* * *

Už bol spomenutý jeden typ kritiky interpretácie u Jonathana Cullera. Iný typ kritiky interpretácie je založený na skúsenosti toho, že umelecké dielo pôsobí na prijímateľa bezprostredne, vo svojej prezencii (Gumbrecht) či transparentii (Sontagová), ako zjavenie. Slávna esej Susan Sontagovej *Proti interpretácii* (1964) nepopiera nietzscheovský raster interpretácie, cez ktorú je nám akákoľvek skutočnosť, aj skutočnosť umenia, vôbec prístupná, ale kritizuje interpretáciu ako „vedomý intelektuálny akt, demonštrujúci jistý kód, jistá ‚pravidla‘ interpretace“.²⁸⁰ Takáto potreba interpretovať podľa nej vychádza z prehnaného dôrazu na myšlienku obsahu. Toto „bezbrehé“ interpretovanie otravuje „naši vnímavosť vči umění“.²⁸¹ Je mocenským aktom, ktorým chceme mať umelecké dielo pod kontrolou. Viaceré umelecké diela Sontagovej súčasnosti sú, práve naopak, motivované útekom pred interpretáciou.²⁸² Podobne ako Todorov a neskôr Culler však Sontagová rozlišuje takéto na „obsah“ zamerané interpretácie od formálnej analýzy umeleckého diela, ktorú ako jedinú omilostuje.²⁸³

Hans Ulrich Gumbrecht urobil zásadné rozlíšenie medzi kultúrami významu (akou je tá naša) a kultúrami prezencie (ako napr. stredoveká kultúra).²⁸⁴

²⁷⁹ Por. LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Tom I. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 197.

²⁸⁰ SONTAGOVÁ, Susan: Proti interpretaci. In *Kritický sborník*, roč. 14, 1964, č. 3, s. 2. Dostupné online https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/CJA011/um/750609/837011/Sontag-Proti_interpretaci.pdf

²⁸¹ Tamže, s. 3.

²⁸² Por. tamže, s. 5.

²⁸³ Por. tamže, s. 6.

²⁸⁴ Por. GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcja obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 14-15, 44.

Spochybní, že by interpretácia, „t. j. rozpoznávanie a/alebo pripisovanie významu“,²⁸⁵ musela byť jedinou základnou praktikou v humanitných vedách. Interpretácia nadobudla toto svoje privilegované a inštitucionalizované miesto v humanitných vedách v priebehu historického vývinu.²⁸⁶ Gumbrecht ukazuje, ako sa historicky začalo vyvíjať porozumenie svetu ako interpretácii. Súvisí s procesom, akým subjekt stabilizoval svoju aktívnu rolu pri produkovani vedenia.²⁸⁷ Tento spôsob uvažovania súznie s úvahou Heideggera (z ktorého tu Gumbrecht vychádza) v jeho texte *Čas obrazu sveta*: na to, aký má napr. nejaká kultúra alebo doba obraz sveta, sa môžeme pýtať len vďaka tomu, že už vopred chápeme svet ako obraz, a súvisí to s historicky skonštituovanou pozíciou človeka, s jeho vzťahovaním sa k svetu.²⁸⁸ Podľa Gumbrechta „interpretovať svet znamená vykračovať za jeho materiálny povrch alebo cezeň prenikať, aby sme rozpoznali význam (t. j. niečo duchovné), čo má tkvieť za alebo pod ním“. ²⁸⁹ Interpretácia sa tak stala „dominantnou – a zakrátko jedinou – paradigmou, akú západná kultúra ponúkala tým, ktorí chceli premýšľať o vzťahu ľudí k svetu“. ²⁹⁰ Naproti tomu v kultúrach prítomnosti „ľudia samých seba nevnímajú ako vonkajších voči svetu, ale ako súčasť sveta“. ²⁹¹ Nestoja teda oproti svetu ako karteziánsky subjekt, nerobia z neho obraz, objekt na interpretovanie a využitie. Čo sa literatúry týka, tento typ kritiky interpretácie neznamená, že by sme mohli zažívať literárny text (keďže ide o kultúrny znakový objekt, ktorému treba porozumieť) bezprostredne a čisto ako prezenciu – pretože „prezencia a význam sa vždy zjavujú spolu“. ²⁹² Gumbrecht cituje Gadamera, ktorý upozorňuje, že báseň popri tom svojom rozmere, ktorý možno interpretovať, má ešte aj rozmer hlasu, ktorý treba rozoznať v speve. ²⁹³

George Steiner v knihe *Skutočné prítomnosti* (1989) radikálne skritizoval nadvládu druhotného a parazitického diskurzu (akademických a publicistických komentárov a kritik) nad umením, ktorá nám umožňuje vyhnúť sa priamej konfrontácii „se, skutočnou prítomnosťou“ alebo „skutočnou neprítomnosťou“ tejto prítomnosti. ²⁹⁴ A odrhá nás od bezprostrednosti umenia. Komentáre plodia ďalšie komentáre a metakomentáre. Vyzdvihuje, naopak, tvorivú kritiku, ktorú vykonáva umenie samo na sebe. ²⁹⁵

²⁸⁵ Tamže, s. 28.

²⁸⁶ Por. tamže, s. 47.

²⁸⁷ Por. tamže, s. 51.

²⁸⁸ Por. HEIDEGGER, Martin: *Budovať, mieszkať, myšleť*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 144.

²⁸⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcia obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 50.

²⁹⁰ Tamže, s. 52.

²⁹¹ Tamže, s. 98.

²⁹² Tamže, s. 120.

²⁹³ Por. tamže, s. 122.

²⁹⁴ STEINER, George: *Skutečné přítomnosti*. Praha: Dauphin, 2019, s. 57.

²⁹⁵ Por. tamže, s. 25-28.

* * *

Mnohovýznamovosť literárneho textu vyvoláva *pluralitu* jeho interpretácií. Preto sa pri množení rozmanitých interpretácií toho istého textu logicky začala vynárať otázka právoplatnosti jednotlivých interpretácií. Samotný Eco už v úvode k druhému vydaniu svojho *Otvoreného diela* upozorňoval, že vzťah medzi otvorenosťou diela (jeho fundamentálnou mnohoznačnosťou)²⁹⁶ a formou je dialektický: usiloval sa „definovať hranice, v rámci ktorých môže dielo dosiahnuť maximálnu mnohoznačnosť, na jednej strane závisiac od aktívnej spolupráce recipienta, na druhej strane však neprestávajúc byť ‚dielom‘. Pod ‚dielom‘ chápem predmet s takými štrukturálnymi vlastnosťami, ktoré síce dovoľujú rozmanité interpretácie z neustále nových hľadísk, ale zároveň ich harmonizujú“.²⁹⁷ Autor necháva čitateľovi dielo na dokončenie – týmto gestom však predznačuje spôsoby možných dokončení.

Prvú programovú otvorenosť vidí Eco v poetike symbolizmu – „táto poetika sugescie spôsobuje, že sa dielo stáva intencionalne otvoreným voči slobodnej reakcii recipienta“.²⁹⁸ Dialektický vzťah spočíva v tom, že „dielo je otvorené, ale len v okruhu vymedzeného poľa vzťahov“.²⁹⁹ Toto pole teda vymedzuje (umožňuje, no zároveň aj ohraničuje) možné interpretácie. Nie sú plne určené vopred (pole štrukturálne „ráta“ s tým, že sa objavia neprediktabilné interpretácie), ale niektoré vylučuje – tie, ktoré sa nesituujú vo vymedzenom poli vzťahov.

Neskôr v práci *Lector in fabula* (1979) rozlišuje Eco medzi interpretáciou a použitím textu – keďže text je „stratégiou, ktorá určuje univerzum svojich interpretácií“,³⁰⁰ pričom „univerzum diskurzu funguje obmedzujúco na rozsah encyklopédie“.³⁰¹ Slobodné použitie textu toto univerzum diskurzu, naopak, rozširuje.³⁰² Istý problém tejto koncepcie by som však videl v tom, že to interpretátor musí *interpretovať* textovú stratégiu aj univerzum diskurzu, ktoré má obmedzovať rozsah encyklopédie – určiť tie jej súčasti, ktoré môžeme na text aplikovať. V zásade si Eco pod obmedzeniami interpretácie na úrovni modelového čitateľa predstavuje veľmi tradičnú, klasickú, historicky adekvátnu interpretáciu, ktorú nastolovala rekonštruktívna hermeneutika – „aby sa empirický čitateľ realizoval ako modelový čitateľ, musí splniť isté ‚filologické‘ povinnosti: má teda povinnosť rekonštruovať čo najvernejšie kódy odosielateľa“.³⁰³ Keďže tu však ide o *kódy* odosielateľa, nejde v Ecovom prípade

²⁹⁶ Por. ECO, Umberto: *Dzielo otwarte*. Warszawa: Czytelnik, 1994, s. 9.

²⁹⁷ Tamže, s. 6.

²⁹⁸ Tamže, s. 34.

²⁹⁹ Tamže, s. 51.

³⁰⁰ ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994, s. 86.

³⁰¹ Tamže.

³⁰² Tamže, s. 87.

³⁰³ Tamže, s. 92.

o empirického autora. Modelový autor je zasa „interpretačnou hypotézou“, „keď si predstavujeme subjekt určitej textovej stratégie tak, ako ten vyplýva z analyzovaného textu, a nie keď si predstavujeme empirický subjekt, skrývajúci sa za textovou stratégiou“,³⁰⁴ s jeho empirickými intenciami. Túto textovú stratégiu modelového autora literárny vedec modeluje z textových indícií a kódov odosielateľa komunikátu. Ak literárny vedec pri interpretácii určitého textu nastoľuje hypotézu konkrétneho modelového autora, musí ho to zároveň viesť k nastoleniu hypotézy modelového čitateľa ako ďalšieho stupňa, ku ktorému smeruje jeho analýza – pretože modelový autor (ako textová stratégia) nie je ničím iným než projektovaním svojho modelového čitateľa – tým, že mu predpisuje „ťahy“ a inferencie, aké má vykonať pri čítaní textu.³⁰⁵

Ako teda budú konkrétne vyzerat' ohraničenia interpretácie? Eco sa v knihe *Interpretácia a nadinterpretácia* (1992) snaží odlišiť „text samotný“ (na základe jeho koherencie a významového systému) od interpretačných kódov, ktorými ho dešifrujeme – pre ten prípad, keď tieto interpretačné kódy nie sú v súlade s koherenciou a významovým systémom textu: „môžeme sa pýtať, či to, čo sme našli, je tým, čo text hovorí svojou textovou koherenciou a pôvodným základným významovým systémom, alebo či je tým, čo v ňom našli adresáti pomocou vlastných systémov očakávaní.“³⁰⁶ Uvedomuje si však, že o *intentio operis*, „o zámere textu sa (...) dá hovoriť iba ako o výsledku domnienky zo strany čitateľa“.³⁰⁷ Túto domnienku je však potrebné potvrdzovať na základe *celku* textu, t. j. Eco spolu s Augustínom hovorí, že „každú interpretáciu určitej časti textu možno akceptovať, ak ju potvrdí, a zavrhnúť, ak ju spochybní iná časť toho istého textu“.³⁰⁸

Oproti tomu pragmatista Richard Rorty, diskutujúc s Ecom, pokladá každú interpretáciu (čiže aj literárnovednú či klasicky literárnohistorickú) literárneho textu za *použitie* a vzdáva sa viery v „esenciu“ textu – „súdržnosť textu nie je vlastnosťou textu predtým, než je opísaný“.³⁰⁹ Odmieta myšlienku, „že komentátor odhalil, čo text skutočne robí“.³¹⁰ Každé z čítaní poskytuje „iba ďalší kontext, do ktorého môžete umiestniť text, iba ďalší referenčný rámec, ktorý môžete na text naložiť“.³¹¹

S prihliadnutím na Ecovu skoršiu kritiku ontologického štrukturalizmu môžeme povedať, že Eco by pravdepodobne tiež netvrdil, že literárnovedná procedúra odhaľuje, čo text *skutočne* robí – ale skôr, že literárnovedná procedúra ponúka istý *model* toho, čo text robí, pričom je možné rozlíšiť medzi

³⁰⁴ Tamže, s. 94.

³⁰⁵ Por. ECO, Umberto a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 66.

³⁰⁶ Tamže, s. 65.

³⁰⁷ Tamže, s. 66.

³⁰⁸ Tamže, s. 67.

³⁰⁹ Tamže, s. 97.

³¹⁰ Tamže, s. 101.

³¹¹ Tamže, s. 104.

lepšími a horšími modelmi. Lepší model je ten, ktorý z textu vysvetlí viac a koherentným spôsobom. Interpretácia textu je možno jeho použitím (a celkom určite *aplikáciou*, ako by povedal Gadamer), ale niektoré použitia sú lepšie (konzistentnejšie, koherentnejšie, vyargumentovanejšie) než niektoré iné: Eco vraví, že „môžeme akceptovať istý druh Popperovej zásady, podľa ktorej platí, že ak neexistujú nijaké pravidlá, ktoré pomáhajú určiť, ktoré interpretácie sú ‚najlepšie‘, existuje aspoň pravidlo na určenie tých ‚zlých‘“.³¹²

Takže teraz k tým „zlým“ interpretáciám: Henryk Markiewicz v štúdiu *O falsyfikovaní literárnych interpretácií* podáva niektoré pozitívne kritériá na určovanie chýb v interpretáciách, pričom východiskom je preňho, samozrejme, model racionálnej, úspornej štandardnej literárnohistorickej interpretácie. Zaoberá sa pritom, ako sám upozorňuje, len sémantickou interpretáciou. Sám sa priznáva, že tieto interpretačné zásady pochádzajú z tradičnej filologickej hermeneutiky. Dôvody pre odmietnutie zlých interpretácií sú podľa neho napr. tieto: na jazykovo-sémantickej úrovni významov výrazov a viet treba odmietnuť interpretácie, ktoré sú s týmito významami v rozpore, pri mnohoznačných výrazoch treba odmietnuť tie ich interpretácie, ktoré sú v rozpore s významami kontextu.³¹³ Tiež treba odmietnuť tie interpretácie významov výrazov, ktoré sú v rozpore s historickou sémantikou daných výrazov.³¹⁴ Na vyššej úrovni, úrovni elementov predstaveného (fikčného) sveta, treba odmietnuť tvrdenia, ktoré sú v rozpore s textovými údajmi³¹⁵ – napr. je „tvrdým“ faktom vo fikčnom svete Shakespearovho *Macbetha*, že Macbeth zavraždí. V opačnom prípade by bolo celé predstavenie *Macbetha* halucináciou diváka alebo niektorej z postáv. Naproti tomu – ako ukazuje projekt detektívnej kritiky Pierra Bayarda – v žánri detektívneho románu nie je identita vraha tvrdým faktom, ale je nastolená inferenciami, je vyvodená z textových stôp a dokazovaná. Preto je možné ju preverovať a prípadne aj revidovať. Markiewicz však upozorňuje na hrozbu reduktívnych inferencií, tvorenia záverov z príznakov o určitých vlastnostiach, ktoré nie sú priamo pomenované,³¹⁶ a tiež na chybné formulovanie príčinných závislostí a podmieneností fungujúcich v rámci fikčného sveta.³¹⁷ Ďalej – už v intenciách rekonštrukčnej hermeneutiky – v zásade varuje pred anachronickou interpretáciou, keď napr. literárny vedec interpretuje „postavy alebo prostredia v realistických dielach ahistoricky, v rozpore so zásadami prijatými v kultúrnom okruhu, do ktorého tieto postavy patria“.³¹⁸ Postuláty rekonštrukčnej hermeneutiky ticho aplikuje aj na ďalšie úrovne literárneho die-

³¹² Tamže, s. 55.

³¹³ MARKIEWICZ, Henryk: O falsyfikowaniu interpretacji literackich. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 87, 1996, č. 1, s. 60-61.

³¹⁴ Tamže, s. 61.

³¹⁵ Tamže, s. 62.

³¹⁶ Tamže, s. 63.

³¹⁷ Tamže.

³¹⁸ Tamže.

la: napr. ani explikovanie naznačených príčinných vzťahov nemožno podľa Markiewicza „dopovedať“ anachronicky – tieto súvislosti nemôžu „vykračovať“ za prvotný kultúrny horizont diela“. ³¹⁹ Neuralgickým bodom interpretácií bývajú príčiny, ktoré nebývajú v diele explicitne pomenované či naznačené. ³²⁰ Mohli by sme si však položiť otázku: Čo si v tomto prípade počať s psychoanalytickými interpretáciami, ktoré sú programovo založené práve na hľadaní takýchto príčin? Prípadne s interpretáciami v intenciách iných hermeneutík podozrenia?

Jeden typ interpretácie, ku ktorému patrí patristická exegéza a tiež symptomatické interpretácie ako freudistická či marxistická (ktoré „berú umelecké dielo ako symptóm situácie alebo skutočnosti, o ktorej si myslia, že sa nachádza mimo neho“ ³²¹), je priamo založený na tom, že interpretáciu pokladá za „prenikanie k zmyslu, ktorý je nezrejmý, utajený, hĺbkový, stratený“. ³²² Tento skrytý zmysel je *iný* než ten zjavný. S textom takáto interpretácia narába „skôr v kategóriách hádanky, šifry, skrytej správy, zmanipulovaného posolstva, ktoré si vyžaduje odkliatie“. ³²³ Tu interpretácia prestáva byť parafrázou (to isté inak) a stáva sa skôr *dešifrovaním* (tento text znamená niečo iné, než čo ste si mysleli, že znamená), kryptoanalýzou ukrytých a potlačených významov na základe sotva viditeľných stôp v texte. ³²⁴ Ireneusz PiekarSKI ako príklad uvádza psychoanalytickú kryptoanalýzu Shakespearovho *Hamleta* psychoanalytikov Abrahama a Torokovej. Práve voči tomuto typu „hĺbkových“ interpretácií je nasmerovaná väčšina súčasnej kritiky interpretácie (S. Sontagová, J. Culler, G. Steiner, H. U. Gumbrecht). Ide o interpretácie zamerané na obsah, význam, ku ktorému takáto interpretácia dospeje na základe svojej vopred ustanovenej teórie.

Ďalšia Markiewiczova zásada vychádza z kontextu literárneho systému: konanie postáv možno interpretovať len v súlade so žánrovými konvenciami diela, ktorého sú súčasťou. ³²⁵ Marginálne detaily, ktoré v dekonštruktivistických interpretáciách fungujú ako rozbušky rozbíjajúce koherenciu textu, navrhuje Markiewicz nepreceňovať, ale „je potrebné ich skúmať s prihliadnutím na frekvenciu ich výskytu, stupňa ich naratívneho zdôraznenia, proporcie voči celku diela (...) – ich dôležitosť“. ³²⁶ Figuratívnu interpretáciu odmieta v tých prípadoch, keď má predmet či predmetná situácia „v danej situácii dostatočnú realistickú motiváciu a niektoré jeho vlastnosti sú v rozpore s navrhovaným

³¹⁹ Tamže, s. 65.

³²⁰ Tamže.

³²¹ CULLER, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. London and New York: Routledge, 2001, s. xvii.

³²² PIEKARSKI, Ireneusz: *Strategie lektury podejrzliwej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2016, s. 73.

³²³ Tamže, s. 23.

³²⁴ Por. tamže, s. 71.

³²⁵ Por. MARKIEWICZ, Henryk: O falsyfikowaniu interpretacji literackich. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 87, 1996, č. 1, s. 64.

³²⁶ Tamže, s. 65.

figuratívnym významom“.³²⁷ Táto výhrada by sa mohla týkať prehnaných alegorizujúcich a symbolických interpretácií.

Andrzej Szahaj túto klasickú Markiewiczovu koncepciu určovania zlých interpretácií kritizuje z pragmatistického hľadiska: „Všetky tie istoty, ktoré by údajne mali ohraničovať ľubovôľu interpretácie, získavajú svoj štatút objektívnosti ako výsledok nejakých iných interpretácií, ktoré sa z nejakých náhodných dôvodov stali konvenčnými.“³²⁸ Samotný Markiewicz svoju pozíciu situoval v tradičnej filologickej hermeneutike – upozornil som už na jej rekonštrukčný charakter. Samozrejme, tieto zásady, ktoré formuloval, fungujú ako zásady len v istej „hre pravdy“, pri prijatí istých tradicionalistických východiskových predpokladov – napriek tomu však, nazdávam sa, môžu byť pri *konkrétnych* interpretáciách istým korektorom, prípadne nám môžu ukázať, na čo si pri interpretovaní textov „dávať pozor“.

Na protihľahlom póle sa situuje stanovisko Stanleyho Fisha. To sa zdá byť na jednej strane dovedením do dôsledkov postulátov „aktualizácie“ porozumenia Gadamerovej hermeneutiky (je nimi umožnené), na druhej strane ich však v istom smere radikálne prekračuje.

No ani Fishova „afektívna štylistika“ (ako svoju teóriu čítania nazýva) nenastoluje absolútnu, a teda nekontrolovateľnú moc *individuálneho* čitateľa nad textom, pretože čitateľ je *determinovaný* – je totiž členom istej nadindividuálnej interpretačnej komunity, resp. viacerých komunit (ktoré môže striedavo obsadzovať). Fishovo stanovisko je *konštruktivistické*, antifundamentalistické a z hľadiska konštituovania podoby čítaného textu interpretačnou komunitou je tiež istou obdobou pragmatizmu (Fish si vyslúžil uznanlivý úvod k výberu svojich štúdií od Richarda Rortyho³²⁹). Fishovo presunutie všetkých kompetencií na stranu nadosobného čitateľa (interpretačnú komunitu), ktorý však je pluralitný (jestvujú totiž *rozmanité* interpretačné komunity, *rozličné* kontexty pre text – ale text je *vždy* čítaný v *nejakom* kontexte), skondenzovane ukazuje táto jeho formulácia: „Všetky predmety (t. j. aj texty – pozn. T. H.) sú vytvárané, a nie objavované, sú však vytvárané interpretačnými stratégiami, ktoré dávame do pohybu. Vôbec to však nevedie k subjektivistickému stanovisku, pretože prostriedky, ktorými ich vytvárame, majú skonvencionalizovaný a spoločenský charakter. Takže ono ‚ja‘, ktoré vyvíja interpretačné úsilie (...) je určitým spoločenským ‚ja‘, a nie akýmsi izolovaným jednotlivcom.“³³⁰ Barthes toto „ja“ – čitateľa, ktorý číta text – vlastne zahrnie do teritória intertextuality, pretože toto „ja“ v práci *S/Z* modeluje ako zložené z kódov. Čiže medzi tieto „skonštruované predmety“ teda podľa Fisha patríme aj my sami

³²⁷ Tamže, s. 67.

³²⁸ SZAHAJ, Andrzej: *O interpretacji*. Kraków: Universitas, 2014, s. 22.

³²⁹ Por. RORTY, Richard: Wstęp do polskiego wydania wyboru esejów Stanleyho Fisha. In FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków: Universitas, 2002, s. 5-12.

³³⁰ FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków: Universitas, 2002, s. 91.

(interpretujúci čitatelia), keďže „sme produktom spoločenských a kultúrnych myšlienkových paradigiem“, ³³¹ sme vnorení do istého „systému porozumenia“. ³³² Takže nielen čitatelia vytvárajú významy textov, ale *aj samotní čitatelia sú vytváraní* významami, „kultúrnymi interpretačnými kategóriami“. ³³³ Pôvodcom literárnych foriem sú podľa Fisha interpretačné stratégie, ³³⁴ resp. práve tieto interpretačné stratégie počas čítania vytvárajú texty. ³³⁵ Z toho by vyplývalo, že napr. aj štrukturalistické štruktúry budú výsledkom interpretačných stratégií interpretačnej komunity štrukturalistov. S týmto stanoviskom by akiste súhlasil aj vyššie citovaný Stanisław Lem.

Znie to súladne s Ecovým chápaním štruktúry ako modelu v *Nepřítomnej štruktúre* (1968) a tiež s jeho otázkou z úvodu k druhému vydaniu *Otvoreného diela*: „Keď Lévi-Strauss a Jakobson analyzujú Baudelairove *Mačky*, ukazujú štruktúru, ktorá jestvuje mimo interpretácií, alebo práve robia takú jej interpretáciu, aká je možná práve dnes, vo svetle kultúrnych výdobytkov našej doby?“ ³³⁶ Práve k tomuto druhému predpokladu sa prikláňa Eco. Napokon, ani tento Jakobsonov a Lévi-Straussov zdanlivo objektívny opis básne ako „súboru ekvivalentností, ktoré do seba zapadajú a ktoré vo svojom celku vytvárajú uzavretý systém“, ³³⁷ sa nevyhol kritike prostredníctvom konkurenčnej interpretácie Riffattera: napr. tomu, že kontextualizujú báseň *Mačky* s iným Baudelairovým textom a s predchodcami, a takýmto spôsobom dokazujú, že predstava mačky sa u Baudelaira spája s predstavou ženy, ³³⁸ a tiež, že každý štruktúrálly systém nájdený v básni pokladajú za poetickú štruktúru. ³³⁹

Interpretačné stratégie teda nepristupujú k textu *dodatočne*, ale „vytvárajú reálnu podobu čítania“. ³⁴⁰ Najprv musíme *rozlíšiť* napr. formálne elementy, až potom (a vďaka tomu) ich budeme nachádzať v danom texte. ³⁴¹ Ďalšou Fishovou premisou je, že interpretačné stratégie sú *heterogénne*. Aj tzv. stabilitnosť významu či textovej štruktúry je *výsledkom* interpretačných stratégií komunit: ako som už spomenul, niečo podobné tvrdil koncom šesťdesiatych rokov proti štrukturalizmu (a forsírujúc teóriu recepcie) aj Stanisław Lem v práci *Filozofia náhody* (1968). Je teda zrejmé, že význam sa podľa Fisha konštituuje v akte čítania (ktoré však nikdy nie je celkom „subjektívne“, ale je kultúrne

³³¹ Tamže, s. 92.

³³² Tamže, s. 96.

³³³ Tamže, s. 97.

³³⁴ Por. FISH, Stanley: Interpretując Wariorum. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 385.

³³⁵ Tamže, s. 386.

³³⁶ ECO, Umberto: *Dzielo otwarte*. Warszawa: Czytelnik, 1994, s. 14.

³³⁷ JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 122.

³³⁸ Por. COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 76-77.

³³⁹ Por. RIFFATERRE, Michel: Opis struktur poetyckich: dwie próby analizy wiersza Baudelaire' a „Koty“. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 64, 1977, č. 3, s. 190.

³⁴⁰ FISH, Stanley: Interpretując Wariorum. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 386.

³⁴¹ Por. tamže.

determinované) – význam je teda *udalost'ou*, je to „niečo, čo sa odohráva medzi slovami a v myslí čitateľa“,³⁴² no zároveň nikdy nie je plne subjektívny.

Proti tejto procesuálnej koncepcii významu textu, konštituujuceho sa *len* v čítaní, však treba podotknúť, že význam čítaného textu (vždy v určitom kontexte, ktorý si k nemu prináša čitateľ) síce nikdy nie je totožný so slovníkovými významami slov, no na druhej strane bez týchto „neutrálnych“ významov, čiže bez jazykovej kompetencie čitateľa, by bol nemožný. Lexikálne významy sa síce skonštituovali v priebehu používania jazyka a sú modifikované v syntaktickej štruktúre výpovede (a ešte viac v estetickej štruktúre literárneho textu), no napriek tomu jestvujú aj ako lexikálne významy v paradigmatickej štruktúre jazyka. Jurij Tyňanov v práci *Problém básnického jazyka* ukazoval, ako sa pôsobením poetickej funkcie významy slov v básni deformujú, transformujú – no predpokladom toho je, aby bolo „čo“ deformovať. Podobne v Lotmanovej teórii umeleckého textu: ak máme nájsť vlastnosť porovnávacieho základu pre nový význam, vzniknutý paralelizmom výrazov, musíme mať *čo* porovnávať – čiže porovnávať významy slov.

Fishova teória je však absolútnou vládou takéhoto nadosobného čitateľa (t. j. kódu recepcie) nad textom – pretože nepočíta s *odporom textu* voči istým interpretačným stratégiám, ktoré by sa pre prípad daného textu javili nevhodné. Resp. aj samotný tento odpor textu pokladá Fish za iluzórny a tento dojem odporu (vzdorovania) textu určitej interpretácii zahŕňa tiež do interpretačných stratégií.

Isteže, Fishova námietka by zrejme znela, že aj „odpor“ textu voči istej interpretácii musí vytvoriť samotný čitateľ počas interpretujúceho čítania textu. Zhruba takto: „Ak čítam rôznym spôsobom *Lycidas*a a *Pustatinu* (...), nie je to preto, že by si formálne štruktúry oboch týchto básní (a to, že ich charakterizujeme týmto pomenovaním, je už tiež interpretačným rozhodnutím) vyžadovali odlišné interpretačné stratégie, ale preto, že moja náchylnosť používať odlišné interpretačné stratégie vytvorí odlišné formálne štruktúry.“³⁴³ Veľmi jasne toto stanovisko formuluje zástanca Fishovho a Rortyho prístupu k interpretácii Andrzej Szahaj: „Nemyslím si, že by to bol sám text, čo kladie nejaký odpor: to skôr naša nemožnosť prizrieť sa mu inak než cez prizmu bežne prijímaných kategórií či kultúrnych predsudkov spôsobuje, že nedokážeme premôcť tú mýtickú ‚objektívnosť‘ matérie textu.“³⁴⁴ Mám však podozrenie, že skúsenosť, že úplne všetko sa (v danom okamihu) s textom urobiť *nedá*, by mohla vychádzať aj z *niečoho iného*, než sme my sami, a týmto niečím by mohol byť práve onen tajomný „text“. Ani podľa Fisha sa text *nedá* inter-

³⁴² FISH, Stanley: Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Tom IV. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 154.

³⁴³ FISH, Stanley: Interpretując Wariorum. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 387.

³⁴⁴ SZAHAJ, Andrzej: *O interpretacji*. Kraków: Universitas, 2014, s. 61.

pretovať (čo pre Fisha znamená vytvoriť) *akýmkoľvek* spôsobom: na rôznych prípadoch interpretovania symbolu tigra z Blakovej básne *Tiger* ukazuje protikladné interpretácie – text je teda otvorený voči viac než jednej interpretácii, ale nie voči nekonečnému množstvu interpretácií.³⁴⁵ V praxi niektoré interpretácie zavrhuje ako absurdné či aspoň neopodstatnené. No dôvodom tohto zavrhnutia istých interpretácií nie je pre Fisha text sám, ale – opäť – istý druh kontextu: implicitné súveké pravidlá inštitúcie literatúry – disponujeme istým „kánonom akceptovateľnosti“,³⁴⁶ ktorý bude „v každom okamihu autorizovať len istý počet interpretačných stratégií“. ³⁴⁷ Tieto kánony akceptovateľnosti sa však môžu meniť.

Fishova teória bude určite aj ozvenou Nietzscheho radikálnej koncepcie tvorby sveta pomocou ľubovoľnej, neopodstatnenej (zovšeobecňujúcej) interpretácie z jeho *Vôľa k moci*: „Že hodnota sveta tkvie v našej interpretácii (že niekde inde sú azda možné ešte iné interpretácie než iba ľudské), že doterajšie interpretácie sú perspektivistické hodnotenia, v dôsledku ktorých sa zachováame pri živote, t. j. vo vôli k moci.“³⁴⁸ Naše pravdy sú len užitočnými nástrojmi pre život. Svet, ktorý sme si takto skonštitovali, je potom fikciou: „Svet, ktorý sa nás týka, je falošný, t. j. nie je faktickým stavom, ale je vybásnený.“³⁴⁹ No práve to, že sa táto interpretácia stala *intersubjektívnou*, jej dáva moc vytvárať náš svet. I keď je skutočnosť kultúrne skonštituovaná, sprostredkovaná kultúrnymi kódmi, zakúšame, že realita je tým, čo nám kladie *odpor*.³⁵⁰

Proti téze Stanleyho Fisha, že sú to *len a len* interpretačné stratégie čitateľskej interpretačnej komunity, ktoré vytvárajú text, možno namietať istou interpretačnou skúsenosťou: že predsa len niektoré texty si vyžadujú *skôr* isté konkrétne interpretačné stratégie než iné interpretačné stratégie (i keď iným spôsobom ako prostredníctvom interpretačných stratégií *ako takých* k tým textom neprenikneme): pri čítaní lyrickej básne zrejme nebudeme aplikovať analýzu syntagmatickej naratívnej štruktúry či proppovských funkcií, pri čítaní Blanchotovej prózy *Temný Tomáš* sa tiež budeme menej zaoberať kombináciami naratívnych funkcií do sekvencií (i keď akési zvyšky deja môžeme z textu vydolovať, nie sú však v rámci textu dominantné), a keďže v danom prípade ide o text v rámci literárneho diskurzu s vyššou mierou idiomatičnosti, budeme ho menej komparovať s „príbuznými“ textami (príbuznými štruktúrne), než by sme komparovali text prináležiaci formulovému žánru ako trebárs čarovnú rozprávku alebo detektívku. A tieto vhodné či nevhodné aplikácie sa nezmenia ani časom – akiste sa časom zmenia paradigmy interpretácie lyrickej básne (dokonca možno až tak, že to nebude pre daných čitate-

³⁴⁵ FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków: Uniwersitas, 2002, s. 103.

³⁴⁶ Tamže, s. 112.

³⁴⁷ Tamže, s. 104.

³⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich: *Vôľa k moci ako poznanie*. Bratislava: Kalligram, 2014, s. 94.

³⁴⁹ Tamže.

³⁵⁰ NOVOSÁD, František: *Čo? Ako? Prečo?* Bratislava: Hronka, 2014, s. 9.

ľov báseň ani lyrika), ale proppovská analýza pre ňu bude naďalej nevhodná; pre analýzu lyrického textu bude *vždy* nevhodný model analýzy vypracovaný pre naratívne texty, pretože lyrická báseň a prozaický naratívny text si každý vyžadujú na ich uchopenie odlišný model. (Je to istá stávka, ktorú vrhám proti času, a o svojej prehre sa možno dozviem, možno nedozviem...) Alebo úplne elementárny príklad: Nezrozumiteľnosti, podmienené historickým vývinom jazyka, ako ich nachádzame v historických začiatkoch objasňovania textu – ako „objasňovanie zastaraných a problematických slov“³⁵¹ napr. u rímskeho gramatika Varrona, tiež nie sú výtvorom bádateľovej interpretačnej stratégie, ale *odporom* už čiastočne cudzieho jazyka, vzdialeného v čase. Umberto Eco pokladá práve odpor, ktorý nám kladú text aj svet, za indikátor „tvrdého jadra bytia“³⁵² – sú to „linie odporu, ktoré znemožňujú niektoré naše snahy“.³⁵³ „Konštatovať, že jestvujú línie odporu, znamená len toľko, že dokonca ak sa aj Svet javí ako efekt jazyka, napriek tomu sa predkladá ako niečo *už dané*, čo sme my sami *neurčili*. Toto *už dané* sú práve tie spomenuté línie odporu.“³⁵⁴

Nelson Goodman podáva nepriamy dôkaz identity mnohoznačného interpretovaného textu, i keď ten sa uchopuje v rozličných interpretáciách, podobne ako Eco: že napriek rozličným interpretáciám sú to rozmanité interpretácie *jedného* diela. V opačnom prípade – ak by každá z týchto interpretácií sama „vytvárala“ dielo (čo je fishovská i rortyovská téza: text je vytváraný *len a len* interpretačnými stratégiami čitateľskej komunity), ak by sama bola dielom – bolo by treba zodpovedať túto otázku: „V čem pak bude spočívať rozdiel medzi interpretacemi, která jsou běžně označovány jako interpretace daného díla, a těmi, které jsou interpretacemi jiných děl?“³⁵⁵ V zásade rovnaký argument podáva aj Eco: Ak existuje možnosť, aby sme určili, či nejaká konkrétna interpretácia je interpretáciou textu A, alebo iného textu B, tak potom „existuje nejaký parameter dovoľujúci rozlíšiť vierohodné interpretácie od neverohodných“.³⁵⁶ Znamená to, že „text plní kontrolnú funkciu vo vzťahu k svojim interpretáciám“³⁵⁷ a jestvuje *pred* interpretáciami: nie je len výsledkom činnosti čitateľských/interpretačných stratégií, nie je ich fatamorgánou.

Vyslovil by som preto hypotézu, že ak text kladie *odpor* nášmu porozumeniu (z čoho, ako sme videli, vôbec vychádzala potreba interpretovať text už u Filóna Alexandrijského a Augustína), tento odpor vychádza aj z *niečoho iného* než len z našich interpretačných stratégií, ktoré naše porozumenie – na-

³⁵¹ REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 42.

³⁵² ECO, Umberto: *Od drzewa do labiryntu*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009, s. 477.

³⁵³ Tamže.

³⁵⁴ Tamže, s. 479.

³⁵⁵ GOODMAN, Nelson – ELGINOVÁ, Catherine Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 80.

³⁵⁶ ECO, Umberto: *Od drzewa do labiryntu*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009, s. 468.

³⁵⁷ Tamže.

opak – vôbec umožňujú. Text je týmto *iným*, ktoré niekedy dokáže spochybniť naše predsudky, môže otriast' našimi presvedčeniami, text je schopný umožniť, aby sme sa mu pokúšali otvoriť... Toto stanovisko sa dá zladíť aj s postulátom rekonštrukčnej hermeneutiky, že „se má interpret snažiť uviesť vlastní živou aktuálnosť ve vnitřní soulad s podnětem, který vychází od objektu, a to tak, že jedno (aktuálnost) i druhé (podnět) jsou spolu sladěny a znějí stejně“.³⁵⁸ Treba len dodať jedno upozornenie – nasledujúc Gadamera: že sa nikdy týmto *iným* nestaneme, že rekonštruovaný život už nie je tým pôvodným životom.

Na všeobecnejšej úrovni tento problém (ktorý je problémom epistemologickým) riešil Jurij M. Lotman vo svojej odpovedi na vzťah jazyka a sveta. V Lotmanovej odpovedi na Kantovu otázku, týkajúcu sa noumenálnej „veci osebe“, nachádzajúcej sa za hranicami kultúry, je to práve *pluralita jazykov* (a nie jedno izolované „ja“, ale „složitě organizovaný prostor četných, vzájemně vztažených já“³⁵⁹), ktorá umožňuje semiosfére „komunikovať“ s *postulovaným* nesemiotickým priestorom: „Vnější realita by byla podle Kantových představ transcendentální, kdyby vrstva kultury byla obdařena pouze jediným jazykem. Vzájemné vztahy přeložitelného a nepřeložitelného jsou natolik složité, že vznikají možnosti průniku do zázemího prostoru ležícího mimo ně. (...) Svět sémiózy není tak fatálně uzavřen do sebe – vytváří složitou strukturu, která si celý čas ‚pohrává‘ s prostorem ležícím mimo něj tím, že jej buď vtahuje do sebe, anebo do něj vyvrhuje své využitě prvky, které již ztratily sémiotickou aktivitu. (...) abstrakce jednoho jazyka jako základu sémiózy je vadná.“³⁶⁰

Fishovi však, myslím, treba dať za pravdu, keď hovorí, že určité interpretačné programy (stratégie istých interpretačných komunít) stále reprodukujú jeden text, ako napr. psychoanalytická kritika.³⁶¹ Aplikovanie istej metódy (postupu spočívajúceho vo vopred predpísaných krokoch), resp. metodológie interpretovania textu vedie k značne podobným výsledkom pri interpretácii mnohých rozličných textov, čo je spôsobené východiskovými premisami konkrétnych metodológií a ich zabehanými (po čase už zautomatizovanými) interpretačnými stratégiami. Čítajúc jungovské interpretácie rozprávok, Foglarových románov či akéhokoľvek iného naratívneho textu čítame vždy ten istý príbeh o individuácii; čítajúc analýzy iniciačného románu, no aj foglaroviek či budovateľského románu čítame vždy o príbehu zasvätenia. Je očividné, že freudovské, jungovské, štrukturalistické, ale aj dekonštrukčné interpretácie rôznych textov sa na seba značne podobajú: každá z nich vpisuje interpretovaný text do istého (metodológiou vopred skonštituovaného) rámca inteligibility

³⁵⁸ BETTI, Emilio: Hermeneutika jako obecná metodika humanitních věd. In SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008, s. 152.

³⁵⁹ LOTMAN, Jurij: *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013, s. 35.

³⁶⁰ Tamže.

³⁶¹ Por. FISH, Stanley: Interpretując Wariorum. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 388.

– uchopenia. V jungovských interpretáciách väčšinou nájdeme nejaké bytosťné ja a cestu k nemu, diapazón postáv je obmedzený: postava sa zmáha s tieňom, vystupuje tam anima a animus... V štrukturalistických analýzach zasa čítame o binárnych opozíciách či o tom, ako je text stratifikovaný do rovín a aké sú vzťahy medzi týmito rovinami. Dekonstrukčná procedúra vo svojej štandardizovanej literárnovednej verzii zasa zväčša ukáže, ako text napr. svojou rétorickou stratégiou popiera to, čo explicitne tvrdí, ako sa v ňom dekonštruujú hierarchické opozície, na ktorých je založený a pod. Jonathan Culler v niekoľkých bodoch ukázal „algoritmus“ dekonstrukčnej procedúry čítania pri dekonstrukcii opozícií.³⁶² Alebo keď interpretujeme rastrom žánru iniciačného románu rozmanité texty, v sovietskom románe sa takto odhalí prednostne to, čo má jeho naratívna štruktúra *spoločné* s iniciačným románom, no nie až tak veľmi to, čo ho od iniciačného románu odlišuje. Akákoľvek metodológia totiž odhaľuje v textoch „to spoločné“. Práve preto Derrida nechcel dekonstrukčné čítanie profilovať ako metódu – no spoločné, opakované postupy a procedúry čítania to v niektorých prípadoch urobili aj napriek proklamáciám.

Treba priznať, že riešenie tejto otázky, k akému sa tu prikláňam, asi nebude mať dopad na konkrétnu interpretačnú či výkladovú prax. Azda len z hľadiska etiky čítania (napokon, aj konštruktivista Szahaj ako jediné obmedzenie interpretácie kladie etické hľadisko), istého imperatívu *otvorenosti* voči textu ako *Inému*. Preto sa mi zdá vhodné ako hypotézu nastoliť text, nekonštruovaný len našimi interpretačnými stratégiami, ako postulát, ako *hraničný pojem*, i keď v len negatívnom zmysle (pretože iným spôsobom ako cez raster našich interpretačných stratégií – čiže čítaním, rozumením – k textu neprenikneme). Čo nás však pred neprekročiteľnou „transcendentnosťou“ textu, jeho presahujúcim charakterom zachraňuje, je práve pluralita a heterogenita interpretačných stratégií: t. j. že sa môžeme k textu interpretačne približovať viacerými „jazykmi“, pomocou viacerých metodológií, že mu môžeme klásť rôzne otázky – ako aj to, že môžeme byť textom zasiahnutí na rôzne spôsoby, t. j. že – zasa recipročne – otázky, ktoré nám daný text kladie, nie sú pre každého tie isté. Práve v *nerozhodnuteľných* sporoch viacerých interpretácií toho istého textu alebo v ich súbežnej pluralite sa nám „ukazuje“ text ako hraničný pojem – ako to, čo sa našim interpretačným stratégiám nepoddáva bezo zvyšku, ako to, čo sa im vymyká (dokáže im vyklznúť) – ako to, čo nám kladie odpor, a teda nemôže byť *len* fatamorgánou vytvorenou našimi interpretačnými stratégiami. Nevidel by som teda v nerozhodnuteľnom strete heterogénnych interpretácií toho istého textu našu fatálnu neschopnosť interpretovať text „správnym spôsobom“, nemožnosť priblížiť sa k nemu, ale naopak – práve táto neredukovateľná heterogenita interpretácií je paradoxne tým, čo môže potvrdiť a konštituovať text ako niečo, čo je

³⁶² Por. CULLER, Jonathan: Dekonstrukcia i jej konsekwencie dla badań literackich. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 78, 1987, zv. 4, s. 235.

voči nám *vonkajšie*, mimo našich interpretačných stratégií. A tiež potvrdzuje neredukovateľnú diferenciu interpretácie od textu.

K tomu si treba ešte podržať to, o čom nás poučili kritiky interpretácie: význam nemôže obsiahnuť úplne všetky dimenzie textu, nie všetko v texte si možno podrobiť interpretáciou.

Naratív, jeho funkcie, kritika naratívu a protipríbehy

Naratívny obrat

Naratívny obrat v humanitných vedách ukázal využitie naratívu naprieč rôznymi disciplínami i jeho úlohu pri základnom formovaní ľudskej skúsenosti – takpovediac „všadeprítomnosť naratívu“ v rôznych oblastiach ľudskeho života, kultúry.¹ Naratívny obrat mal v osemdesiatych rokoch 20. storočia univerzalistické nároky.² Naratív opustil úzke teritórium literatúry, ktoré mu bolo dovtedy vyhradené, a ukázal sa byť formou porozumenia – porozumenia svetu i porozumenia človeka sebe samému. Získal privilegovanú pozíciu apriórnej štruktúry ľudskej skúsenosti – naratívny obrat ukazoval „nevyhnutnosť konfigurovať ľudskú skúsenosť do fabuly“.³ Fabula v zmysle chronologicko-kauzálneho príbehu je „silným prostriedkom porozumenia životu. Len vďaka vzniku umeleckých naratívnych foriem sa človek naučil rozlišovať fabulačný aspekt skutočnosti, čiže deliť nediskrétny prúd udalostí na určité diskrétné jednotky, spájať ich s istými významami (čiže sémanticky ich interpretovať) a organizovať do usporiadaných sekvencií (interpretovať ich syntagmaticky). Rozlíšenie udalostí – diskrétnych elementov fabuly – a pripísanie im určitého zmyslu na jednej strane, ako aj určitého časového, príčinnno-dôsledkového alebo nejakého iného usporiadania na strane druhej, tvorí podstatu fabuly“.⁴ Pre kognitívnu literárnu vedu ľudská myseľ musí nevyhnutne generovať príbehy: príbeh je spôsobom, akým funguje ľudská myseľ vnorená v tele. „Príbeh je základným princípem myšlení. Naše zkušenosť, naše vědění a naše uvažování je většinou organizováno ve formě příběhu.“⁵ Naratív je tiež spôsobom vysvetlenia: „Narácia je síce odlišným, no nemenej dôležitým spôsobom vysvetlenia ako nomologicko-deduktívny spôsob, uprednostňovaný vo fyzikálnych vedách.“⁶

V rámci konštruktivistických stanovísk sa naratív stal vlastne jednou z apriórnych podmienok konštituovania sveta – bola ukázaná jeho funkcia

¹ Por. HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure, ed.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008, s. 378.

² Por. LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 8.

³ Tamže, s. 9.

⁴ LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 259.

⁵ TURNER, Mark: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005, s. 7.

⁶ WHITE, Hayden: *The Content of the Form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987, s. XI.

pri spoločenskom konštruovaní reality ako „naratívna konštrukcia reality“ (J. Brunner). Z ríše fikcie, literatúry, teritória fikčných textov sa presunul aj do textov faktickej reprezentácie: stal sa *nevyhnutnou* štruktúrou reprezentácie. Naratívny obrat veľmi silne zasiahol predovšetkým teóriu historiografie: Hayden White v prelomovej práci *Metahistória* (1973) a následne vo svojich ďalších knihách ukázal naratívnu podmienenosť historiografie: nevyhnutnosť, aby historik pri komponovaní svojho textu využil určitý typ zápletky (*emplotment*), ako sú napr. komédia, tragédia, romanca a satira, a takýmto spôsobom udelil historickým udalostiam vo svojej historickej narácii istý význam. Typy zápletiiek rovnako ako jazykové trópy tvoria *apriórne štruktúry*, ktoré vôbec umožňujú historikovi niečo reprezentovať – umožňujú mu písať. Takéto poukázanie na jazykový, čiže rétorický (figuratívny) a naratívny charakter historiografie do značnej miery sproblematizovalo jej referencialitu.⁷ Nešlo o to, poprieť možnosť reprezentácie minulosti, ale skôr o to, zbaviť sa naivného prístupu a hľadať spôsoby prístupu k reálnemu: to – ako traumatické jadro – nezriedka vtíha do naratívu práve cez trhliny, zamlčania, lapsusy, obsedantné repetície.

Naratív je tiež tým, čo konštituuje individuálnu i kolektívnu identitu a je nástrojom legitimizácie. Túto dôležitú funkciu naratívneho vedenia opísal Jean-Francois Lyotard. Aj veda, keď sa potrebuje legitimizovať, musí nevyhnutne využívať naratív (ktorý inak povýšene odmieta): „Vedecké vedění nemůže vědět a dát vědět, že je pravým věděním, aniž by se uchylovalo k onomu druhému vědění, k vyprávění.“⁸ V postmodernej spoločnosti však podľa Lyotarda „Velký příběh stratil svou věrohodnost (...): ať je to příběh spekulativní, nebo příběh emancipační“⁹ – či už príbeh hegelovskej teleológie Ducha (prichádzania Ducha k sebe samému), alebo príbeh emancipujúceho sa ľudstva napredujúceho k pokroku.

Naratív je tiež prostriedkom, ktorý vedecké diskurzy nepoužívajú len na svoju legitimizáciu, ale nezriedka ho využívajú aj takpovediac interne. Napr. Ondřej Sládek ukázal, že „modelující narativy jsou (...) nedílnou součástí teoretických a vědeckých koncepcí“.¹⁰ Explanačnú a modelujúcu schopnosť naratívov využíva aj moderná matematika a fyzika: „Jedná se především o myšlenkové experimenty, kdy určitý narativ modeluje problémovou situací, svět či stav věci, které se navržená teorie snaží vyřešit.“¹¹ Aj fyzikálne teórie ako napr. teória veľkého tresku (ktorá sa takto radí k všetkým naratívnym kozmológiám) majú – aspoň pre nás, laikov – formu naratívu: vyrozprávanie toho, „čo sa stalo“ – ako vznikol vesmír a ako sa ďalej vyvíjal. Na inom

⁷ Por. LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 35.

⁸ LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 133.

⁹ Tamže, s. 143.

¹⁰ SLÁDEK, Ondřej: Role narativů ve vědě. In *Litikon*, roč. 1, 2016, č. 1, s. 42.

¹¹ Tamže.

mieste sme analyzovali ako naratívny text biologicko-filozofickú prácu Gejzu Vámoša *Princíp krutosti* (ide o dizertáciu, ktorá bola obhájená v roku 1932) o vzniku života a jeho povahe.¹²

Definície naratívu a jeho modely

Štrukturalistické výskumy rozprávania či naratívu upozornili na jeho univerzálnosť vo všetkých ľudských kultúrach. Roland Barthes v úvode svojho *Úvodu do štrukturálnej analýzy rozprávania* poukázal na obrovské množstvo foriem rozprávania (mýtus, legenda, bájka, novela, epeja, história, tragédia atď.), no „v tomto témere nekonečnom množstve forem je vyprávění prítomno ve všech obdobích, na všech místech, ve všech společnostech; vyprávění se rodí se samým počátkem dějin lidstva; není a nikde nebyla žádná lidská pospolitost bez vyprávění (...) je mezinárodní, nadčasové, transkulturní“.¹³ Na základe empirických výskumov dospieva k rovnakému záveru aj kognitívna vedkyňa Jean Matter Mandler: „prinajmenšom jeden druh schémy rozprávania je kultúrnou univerzáliou; túto hypotézu podporuje fakt, že sa rozprávania s podobnou štruktúrou vyskytujú vo všetkých svetových končinách.“¹⁴

Preto sa základné výskumy naratívu museli v prvom kroku zaoberať jeho definovaním. Z univerzálnosti naratívu vyplývalo, že všetky naratívy musia mať základné, konštitutívne *spoločné vlastnosti*, prechádzajúce naprieč kultúrami. Išlo teda o to, odhaliť túto *gramatiku naratívu* (pravidlá, ktoré konštituujú naratív), ležiacu v podloží všetkých konkrétnych naratívov. Tieto výskumy vychádzali z toho, že intuitívne rozoznávame, kedy v prípade daného komunikátu ide o naratív, a tiež z toho, že ho odlišujeme od nenaratívneho komunikátu. Čiže vychádzali z naratívnej kompetencie „používateľov“ naratívu (jeho tvorcov i konzumentov).

Gerald Prince sa v práci *Gramatika príbehov* (1973) pokúsil formulovať pravidlá (gramatiku), ktoré umožňujú vytvárať (generovať) príbehy. Zaoberá sa teda nie komplexným fenoménom naratívu, ale jednou jeho *zložkou* – úrovňou *označovaného*, ktorým je príbeh. Príbeh, ako ďalej uvidíme v reflexii naratológov, totiž musí byť istým spôsobom *sprostredkovaný* – vyzorávaný prostredníctvom diskurzu. Príbeh však možno vyzorávať rôznymi spôsobmi (čo umožňuje všakové variácie hry medzi fabulou a sujetom, napr. presuny chronológie, retrospektívy a perspektívy, zamlčanie nejakej

¹² Por. HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava: VEDA, 2016, s. 198-203.

¹³ BARTHES, Roland: Úvod do štrukturálnej analýzy vyprávění. In *Znak, štruktúra, vyprávění*. Sestavil Petr Křeloušek. Brno: Host, 2002, s. 9.

¹⁴ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 74.

udalosti a pod.). Tu sa už dostávame k potrebe skúmať ďalšie roviny naratívu: príbeh nie je totožný s naratívom, je len jednou z jeho zložiek, rovín – jeho označovaným.

Niekedy čitateľ z rozprávania (diskurzu a sujetu), i keď prezentuje deje a udalosti, nedokáže rekonštruovať príbeh. S takýmito podivnými naratívmi – tzv. protipríbehmi – sa stretávame hlavne v experimentálnej próze druhej polovice 20. storočia. Budeme sa nimi zaoberať v neskorších kapitolách.

Ako vykonanie predbežnej procedúry je však vhodné abstrahovať z naratívu zložku príbehu: „Gramatika príbehov je sériou výpovedí či formulí, ktoré opisujú tieto pravidlá (...) Mala by ukázať (...), ako možno vytvoriť príbeh pomocou využitia špecifického súboru pravidiel, a priradiť k takémuto príbehu jeho štrukturálny opis.“¹⁵ Tieto pravidlá formuluje aj formálno-logickým spôsobom. Gramatika minimálneho príbehu „bude pozostávať zo súboru symbolov previazaných usporiadaným súborom pravidiel, pričom každé pravidlo má formu $X \rightarrow Y$ (čítaj: prepíš X ako Y), pričom vždy je aplikované práve jedno pravidlo“.¹⁶

Gerald Prince to urobil podľa vzoru generatívnej gramatiky Noama Chomského. Podľa Chomského koncepcie na najvšeobecnejšej úrovni „systém pravidiel, špecifikujúcich zvukovo-významový vzťah v danom jazyku (t. j. saussurovsky povedané, vzťah označujúceho a označovaného – pozn. T. H.), možno nazvať gramatikou tohto jazyka či (...) jeho generatívnou gramatikou. Tvrdenie, že daná gramatika ‚generuje‘ konkrétny súbor štruktúr, jednoducho znamená, že špecifikuje tento súbor veľmi presným spôsobom“¹⁷ – čiže pomocou jeho formalizácie. Formalizované sú syntaktické pravidlá tvorenia viet. Adam Heinz upozorňuje, že Chomského koncepcia generatívno-transformačnej gramatiky je nielen teóriou, ale aj *metódou* analýzy¹⁸ – tou je práve formalizácia pravidiel.

V prípade gramatiky príbehov ide tiež o ich syntaktickú stránku, o *kombináciu* prvkov istým spôsobom.¹⁹ Preto treba najprv definovať *repertoár prvkov* a následne *pravidlá ich kombinácií*, ktoré vo výsledku vytvoria príbeh. Príbeh sa skladá z udalostí, pričom každú udalosť môže reprezentovať veta.²⁰ Udalosť môže byť aktívna (reprezentujúca dej) alebo statická (reprezentujúca stav).²¹ Príbeh vzniká konkrétnym *spojením* týchto *prvkov* – udalostí, pretože „žiaden príbeh nie je konštituovaný jedinou udalosťou a (...) minimálny

¹⁵ PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 10.

¹⁶ Tamže, s. 32.

¹⁷ CHOMSKY, Noam: Forma i znaczenie w języku naturalnym. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 104.

¹⁸ Por. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 408.

¹⁹ Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 16.

²⁰ Por. tamže, s. 29.

²¹ Tamže.

príbeh pozostáva z viac ako jednej udalosti“.²² To sa však už netýka minimálneho naratívu – Gerald Prince v neskoršej práci ukazuje koncepcie, pre ktoré minimálny naratív môže reprezentovať len jednu udalosť (napr. „otvorila dvere“)²³ – pretože naratív je pokladaný za „reprezentáciu (...) jednej alebo viacerých reálnych alebo fiktívnych udalostí podaných jedným, dvomi alebo viacerými (viac či menej zjavnými) rozprávačmi“²⁴ recipientovi či recipientom. (Teoretický konštrukt príbehu zasa abstrahuje od rozprávača príbehu i od spôsobu jeho podania, akým je napr. distribúcia udalostí v sujete – príbeh je v Tomaševského koncepcii *fabulou*: len chronologicko-kauzálnou, uzavretou štruktúrou udalostí.) Druhou koncepciou minimálneho naratívu je temporálne spojenie dvoch udalostí (ich následnosť). Znamená to, že „môžeme definovať minimálny naratív ako sekvenciu dvoch viet, ktoré sú temporálne usporiadané“:²⁵ „Najedla sa a potom išla spať.“²⁶ Taká je koncepcia Williama Labova. Naratív je preňho „spôsobom rekapitulácie (...) minulej skúsenosti: vety sú príznačne usporiadané v temporálnej sekvencii; ak si naratívne vety navzájom zamenia miesta, vyvodzovaná časová sekvencia originálnej sémantickej interpretácie sa zmení“²⁷ – napr. namiesto „X udrel Y a Y udrel X“ dostaneme opačný príbeh o tom, kto koho napadol a kto sa bránil. Labov sa vo svojej štúdii zaoberá orálnymi naratívmi, preto do svojich analýz naratívnej štruktúry rozprávania zahŕňa aj vlastnosti média – napr. gramatické kategórie viet orálneho rozprávania.

Vráťme sa však k minimálnemu *príbehu*. Prince následne ukazuje príklady, že ani dve udalosti nekonštituuju príbeh²⁸ – minimálny príbeh sa musí skladať z troch udalostí, tieto udalosti však musia byť istým spôsobom *prepojené*. Prince definuje minimálny príbeh, pričom „každý príbeh obsahuje aspoň jeden minimálny príbeh“.²⁹ Príbeh teda môže obsahovať viac minimálnych príbehov. Gerald Prince definuje minimálny príbeh (na základe príkladov, ktoré by – nazdávame sa – ideálny používateľ naratívu pokladal za príbehy) takto: „Minimálny príbeh pozostáva z troch udalostí, spojených takým spôsobom, že a) prvá udalosť predchádza druhú v čase a druhá predchádza tretiu a b)

²² Tamže, s. 19.

²³ PRINCE, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, s. 53.

²⁴ Tamže, s. 58.

²⁵ LABOV, William: The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In LABOV, William: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1972, s. 360.

²⁶ PRINCE, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, s. 53.

²⁷ LABOV, William: The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In LABOV, William: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1972, s. 360.

²⁸ Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 19.

²⁹ Tamže, s. 18.

druhá udalosť spôsobuje tretiu.³⁰ Keďže je potrebné prepojenie medzi týmito udalosťami, dodáva ešte ďalšiu podmienku, že „tretia udalosť je inverziou prvej“.³¹

Táto definícia súznie s Todorovovým modelom naratívu ako prechodu od jednej rovnováhy k druhej, pričom druhá rovnováha sa podobá prvej, no nie je s ňou totožná.³² Prince v tejto súvislosti hovorí priamo o inverzii (ktorou môže byť napr. získanie objektu ako likvidácia jeho chýbania/nedostatku). S modelom prechodu od jednej rovnováhy k druhej súznie aj to, že prvá a tretia udalosť sú v Princeovom modeli statické (opisujúce stav, čiže *rovnovážne*) a druhá udalosť je aktívna.³³ Prince ako príklad minimálneho príbehu uvádza takúto synopsu: „John bol bohatý, potom prišiel o peniaze, a potom – následkom toho – bol chudobný.“³⁴ Všetky tieto verbálne formulované pravidlá následne Prince prepisuje do formalizovaných generatívnych pravidiel vo forme algoritmu generovania príbehu³⁵ aj vo forme stromového diagramu.³⁶ Po takomto modelovaní štruktúry minimálneho príbehu Prince pokračuje deduktívnym spôsobom ďalej v modeli generovania príbehu a ukazuje, akým spôsobom sa rozvíjaním minimálneho príbehu generujú zložitejšie typy príbehov – jadrový jednoduchý príbeh, jednoduchý príbeh a napokon komplexný príbeh. Spájanie (kombinácie) jednoduchých príbehov do zložitejších sú riadené pravidlami, ktoré sú na úrovni kompozície – už od čias Šklovského *Teórie prózy* sa rozlíšil princíp navliekania,³⁷ ďalej striedanie (ide o prezentáciu simultánných príbehových línií)³⁸ a vkladanie.³⁹ Komplexnému príbehu, zloženému z viacerých minimálnych príbehov, dodáva istú spojitosť spoločne zdieľaná vlastnosť, akou býva „protagonista, téma či dej alebo kombinácia všetkých troch“.⁴⁰ Naratív aj príbeh totiž musia konštituovať istý celok, aby sme ho odlíšili od „náhodnej série situácií a udalostí“.⁴¹

Udalosť, ktorá síce nie je v diskurze vyjadrená, ale dá sa z neho vyvodiť, možno nazývať „vynulovanou udalosťou“.⁴² Aby čitateľ rekonštruoval z diskurzu príbeh, fabulu, vyžaduje si to od neho, aby vykonával množstvo inferencií na základe svojej kultúrnej a intertextovej encyklopédie (vedomostí).

³⁰ Tamže, s. 24.

³¹ Tamže, s. 28; tiež PRINCE, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, s. 53.

³² Por. TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 146.

³³ Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 31.

³⁴ Tamže, s. 24.

³⁵ Por. tamže, s. 35.

³⁶ Tamže.

³⁷ Por. ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 85.

³⁸ Por. tamže, s. 119-120.

³⁹ Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 72.

⁴⁰ Tamže, s. 75.

⁴¹ Tamže, s. 58.

⁴² Tamže, s. 60.

Shlomith Rimmon-Kenanová s Princeovou definíciou minimálneho príbehu polemizuje: nepopiera, že kauzalita a uzavretie (dokončenie) príbehu sú jeho častými (a azda najzaujímavejšími) vlastnosťami, ale „časová posloupnosť je jako *minimální* požadavek pro vytvoření příběhu ze skupiny událostí dostatečná“, ⁴³ pretože kauzalita sa často „promítá do temporality“. ⁴⁴ Spomeňme si len na Humovu kritiku kauzality, ktorá je podľa neho v skutočnosti len temporalitou, ktorej pripisujeme účinok príčiny premietajúci sa do následku. Pre logiku naratívu je však charakteristické, že – podľa Barthesa – „to, čo následuje *později*, je ve vyprávění chápáno jako *důsledek* toho, co předchází“. ⁴⁵ Druhým argumentom Rimmon-Kenanovej je opäť kompetencia ideálneho používateľa príbehov (povedzme ideálneho hovoriaceho a čitateľa): argumentuje, že ak by sme tak ako Prince postulovali ako nevyhnutné vlastnosti príbehu kauzalitu a uzatvorenie (napr. onú inverziu prvej udalosti v tretej), „mnohé skupiny událostí, které intuitivně považujeme za příběhy, by byly z této kategorie vyloučeny“. ⁴⁶

Riešenie takejto dilemy by nám ponúkla neskoršia, postklasická naratológia, ktorá prechádza od snahy tvrdého, striktného definovania naratívu (v štrukturalizme alebo generatívnej poetike inšpirovanej Chomským) k pokusom pochopiť *narativitu*, pričom narativita je *stupňovateľnou* vlastnosťou. ⁴⁷ Z toho ďalej vyplýva, že niektoré naratívy môžu byť väčšími naratívmi než iné, môžu sa vyznačovať vyššou mierou narativity. Tak ako je nejednoznačné použitie pomenovania naratív, ktoré bežne označuje príbeh aj diskurz, ktorý vyjadruje príbeh, ⁴⁸ je nejednoznačné aj pomenovanie „naratív“ chápaný ako príbeh. Marie-Laure Ryanová uvádza tri použitia tohto pomenovania. Keď sa na ne pozrieme, môžeme vidieť, že tieto tri použitia sú vlastne *stupňovaním*, nárastom vlastnosti „byť naratívom“: 1. naratív ako reprezentácia udalostí zoradených do časovej sekvencie, 2. naratív ako interpretácia udalostí vyvolávajúca dojem kauzality, 3. naratív ako sémantická štruktúra spĺňajúca formálne kritériá, ako sú „význačné téma, pointa, vývoj od rovnováhy ke krízi a ďalej k novej podobe rovnováhy, stoupání a pokles napětí“. ⁴⁹ David Herman píše, že naratív sám je „rozmytý (*fuzzy*) predikát“ ⁵⁰ – niektoré príbehy sú totiž väčšími príbehmi než iné. Ako minimálnu podmienku naratívu definuje Herman v zásade konflikt – konflikt, keď do plánovaných akcií subjektu zasiahnu

⁴³ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 27.

⁴⁴ Tamže.

⁴⁵ BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 21.

⁴⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 27.

⁴⁷ Por. KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 28.

⁴⁸ RYANOVÁ, Marie-Laure: *Naratív jako virtuální realita*. Praha: Academia, 2015, s. 289.

⁴⁹ Tamže, s. 290.

⁵⁰ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 84.

nepredvídané udalosti.⁵¹ Čiže naratív zahŕňa narušenie iniciálneho stavu či rovnováhy neplánovanými udalosťami⁵² – v zásade je tu teda definovaný naratív v intenciách Tzvetana Todorova.

Takýto prístup „stupňovateľnosti“ vlastnosti „byť naratívom“ nám pomôže, keď budeme v ďalších kapitolách písať o čudessných, málo prototypových naratívoch, ako sú napr. nový román Alaina Robbe-Grilleta a niektoré prózy Petra Jaroša zo šesťdesiatych rokov 20. storočia, silne inšpirované práve novým románom: bude potrebné vztáňovať ich k prototypu naratívu (v Robbe-Grilletevej verzii ku klasickému realistickému románu napr. balzakovského typu), aby sme uvideli, čím sa od tohto prototypu vzdiaľujú. V týchto neprototypových, „podivných“ naratívoch (protipríbehoch) pôjde často o popieranie nielen kauzality, ale aj chronologického poriadku a vylúčeného tretieho (udalosť v nich sa môže zároveň stať aj nestat'), a v dôsledku toho až o popretie možnosti z udalostí, ako sú usporiadané v diskurze (čiže zo sujetu), rekonštruovať koherentný chronologicko-kauzálny príbeh (fabulu). Aj pri analýze „novorománových“ textov sa teda, aj napriek ďalším rozlíšeniam novšej naratológie na príbeh a diskurz (o nich ešte bude reč ďalej), pre nás ukazuje ako operatívne veľmi vhodná základná dichotómia sujetu a fabuly v naratívnom texte, ako ju sformulovali ruskí formalisti – tak ako je kanonizovaná v práci Borisa Tomaševského *Poetika*: „Motívy medzi sebou navzájom spojené tvoria tematickú súvislosť diela. Z tohto hľadiska fabulou je súhrn motívov v ich logickej príčinnno-časovej súvislosti, sujetom je súhrn tých istých motívov a v tej následnosti i súvislosti, v akej sa vyskytujú v diele. (...) V sujete hrá úlohu práve *uviedenie motívov* do zorného poľa čitateľovej pozornosti.“⁵³ I keď nemienime stotožňovať termíny z rôznych naratologických teórií, môžeme tu aspoň poukázať na blízkosť takto chápanej rusko-formalistickej fabuly s príbehom a sujetu s diskurzom:⁵⁴ udalosti v ich sujetovom usporiadaní (napr. so všakovými anachroniami – retrospektívami a prolepsami) sú vyjadrené v diskurze aktom rozprávania (tu vstupujú do hry rozličné možnosti jednak typov rozprávačov a jednak sprostredkovania, napr. perspektívy a fokalizácie).

Základné univerzálne vysvetlenie princípu narativity ponúka Jurij Lotman: „Všetky texty známe dejinám ľudskej kultúry (...) sa dajú rozdeliť na dve množiny: jeden akoby odpovedá na otázku ‚čo to je?‘ (alebo ‚ako je to urobené?‘), druhý zasa na otázku ‚ako sa to stalo?‘.“⁵⁵ Tento druhý typ textov je dejový – práve túto množinu tvoria naratívy. Prvý typ textov – nedejový – je statický, „akceptuje istý poriadok“.⁵⁶ V dejových textoch sa vždy reprezentuje

⁵¹ Por. tamže.

⁵² Tamže.

⁵³ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971, s. 198.

⁵⁴ Por. FLUDERNIK, Monika: *Towards a „Natural“ Narratology*. London and New York: Routledge, 2005, s. 332.

⁵⁵ LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983, s. 136.

⁵⁶ Tamže.

udalosť, „náhoda“, nehoda, čo narúša poriadok.⁵⁷ Preto v naratíve fungujú podľa Todorova dva typy epizód: jedny popisujú *stav*, „druhé prechod od jedného stavu ke druhému“.⁵⁸ Tento prechod „je dynamický a v podstate se odehráje jen jedenkrát“⁵⁹ – práve takto je v naratíve definovaná udalosť.

Narativita sa teda predovšetkým viaže so *zmenou*, transformácia je „prechod od jedného stavu k druhému“⁶⁰ – napr. v intenciách vyššie uvedenej Lotmanovej definície od poriadku k jeho narušeniu udalosťou. Z toho vyplýva definícia narativity: „Narativitou sa nazýva fenomén určitej následnosti stavov a transformácií, ktorý nastáva v reči a ktorý rozhoduje o zmysle.“⁶¹ Základná jednotka naratívu, *udalosť*, je preto v naratológii tiež definovaná dynamicky a veľmi jednoducho: udalosť je „zmena stavu“.⁶² Alebo podrobnejšie: udalosť je „zmena stavu manifestovaná v diskurze procesuálnou výpoveďou v spôsobe *konať* alebo *stávať sa*. Udalosť môže byť konanie alebo akt (keď zmenu vykonáva činiteľ: ‚Mary otvorila okno.‘) alebo dianie (keď zmenu nepriniesol činiteľ: ‚Začalo pršať.‘).“⁶³

Takouto zmenou je pre Todorova prechod od jednej rovnováhy k druhej. „Nejmenší úplná zápleтка spočívá v přechodu z jednoho rovnovážného stavu do druhého. Ideální vyprávění začíná vyrovnanou situací, která je pak narušena nějakou silou. Tím vzniká nerovnovážný stav; působením síly v opačném směru je opět nastolena rovnováha; tato druhá rovnováha se podobá té výchází, ale nikdy s ní není totožná.“⁶⁴ Aj Wolf-Dieter Stempel definuje minimálnu naráciu podobným, no ešte precíznejším spôsobom. Naráciu síce „jazykovocentristicky“ ukotvuje v prirodzenom jazyku (používa termín vety), ale ako vetu môžeme chápať naratívnu výpoveď v akomkoľvek médiu: naratívna výpoveď vzniká na základe *najmenej* dvoch náležite usúvzťažnených viet, pretože „sekvencia, obsahujúca (...) dve vety, môže dostať požiadavkám logickej triády: stav 1 – zmena – stav 2“.⁶⁵ Ďalšie podmienky pre usúvzťažnenie týchto dvoch viet, aby vytvorili naráciu, sú: referenčná identita subjektu (agensa alebo paciensa vety) a v prípade, ak nie je dodržaná, musí byť zabezpečený dôsledkový charakter priebehu udalostí (X prosil, Y splnil prosbu), ďalej kontrastnosť aj korelácia predikátov a chronologický poriadok.⁶⁶

⁵⁷ Por. tamže, s. 137.

⁵⁸ TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 146.

⁵⁹ Tamže.

⁶⁰ BARTNICKI, Roman: *Ewangelie w analizie strukturalno-semiotycznej*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1992, s. 57-58.

⁶¹ Groupe d'Entrevignes, cit. tamže, s. 58.

⁶² PRINCE, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, s. 28.

⁶³ Tamže.

⁶⁴ TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 146.

⁶⁵ STEMPEL, Wolf-Dieter: *Opowiadanie, opis i wypowiedź historyczna*. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 296.

⁶⁶ Por. tamže, s. 292-294.

Pri Todorovovej definícii si všimnime, že do definície najmenej úplnej zápletky (na rozdiel od Princeovej definície minimálneho príbehu) nie je zahrnutá kauzalita. Určite je však v takejto definícii kauzalita naratívu implikovaná: narušenie rovnováhy *vyvoláva* protiakciu a protiakcia *nastoluje* novú rovnováhu. Todorov to ukazuje napr. na takomto modeli jednoduchej zápletky: „Y škodí S + X zaútočí na Y – Y už neškodí X.“⁶⁷ Následnosť akcií sa spája s ich kauzalitou: „Vztahy mezi akcemi jsou dvojího typu, i když se jen stěží dají rozeznat: je to jednak konsekvence, jednak konsekvence. Konsekvence je ostatně vždy doprovázena konsekvencí.“⁶⁸ Akcie a udalosti tu teda nie sú len voľne juxtaponované, „navliekané“, ale sú vo vzájomných kauzálnych vzťahoch. V tejto definícii je však interne zahrnutá časovosť naratívu, keďže konzekvenciu vždy sprevádza konzekúcia (*najprv* je jedna rovnováha, *následne* jej narušenie vpádom udalosti, *potom* konanie agensa usilujúce sa dosiahnuť stav rovnováhy, *nakoniec* dosiahnutie stavu rovnováhy). Takáto časovosť je naratívu imanentná – je to jedna z dvoch dimenzií časovosti naratívu, jeho „dvojitej časovej logiky“.⁶⁹ Samotné fikčné udalosti a ich sekvencie sú charakterizované istým trvaním, čo je interná časovosť naratívu (rozprávaný čas). Táto časovosť je dimenziou samotného fikčného sveta naratívu – naratívneho sveta. Veď naratív je aj exteriorizáciou ľudskej skúsenosti času. Druhou dimenziou časovosti naratívu je časovosť prislúchajúca rovine diskurzu – jeho externá časovosť: „trvání prezentace románu, filmu, hry“⁷⁰ – čiže čas rozprávania. Ak sa (pováčšie modernejšie) literárne texty s týmito dvoma dimenziami časovosti naratívu – rozprávaným časom a časom rozprávania – pohrávajú, je to vždy vďačnou pôdou pre naratologickú analýzu tejto hry.

Základný krok výskumu naratívu, od ktorého môžu vychádzať všetky ďalšie bádania, teda spočíval v definovaní naratívu (a v užšom zmysle príbehu) a v modelovaní gramatiky naratívu, pravidiel jeho vytvárania a modelu jeho štruktúry. Ako píše Jean Mandler, „predpokladom všetkých gramatík rozprávania je téza, že v základoch všetkých rozprávání je štruktúra, ktorá zostáva relatívne nemenná napriek obrovským rozdielom v obsahu jednotlivých textov. Táto štruktúra sa skladá z určitého počtu usporiadaných elementov“.⁷¹ Vyššie citovaný Todorovov model zápletky je zovšeobecneným vzorcom, na ktorého „základě a podle určitých pravídel můžeme derivací zjistit nekonečný počet konkrétních zápletek“.⁷² Práve preto ide o gramatiku naratívu, analógickú ku gramatike jazyka: gramatika jazyka totiž modeluje pravidlá, na

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan: Poetika. In *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5-6, s. 499.

⁶⁸ Tamže.

⁶⁹ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 16.

⁷⁰ Tamže.

⁷¹ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 37.

⁷² TODOROV, Tzvetan: Poetika. In *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5-6, s. 499.

základe ktorých možno generovať nekonečný počet viet. Takáto gramatika naratívu musí teda určiť repertoár elementov a ich typy (napr. udalosti, konatelia) a pravidlá ich usporiadania. Takto v zásade postupoval Vladimir Propp vo svojej priekopníckej *Morfológii rozprávky* (1928), keď modeloval štruktúru príbehu rozprávky ako kombináciu funkcií na syntagmatickej osi (čiže modeloval syntaktickú štruktúru žánru čarodejnej rozprávky). Samozrejme, primárnym a základným krokom bolo uňho vyabstrahovanie týchto funkcií. Štrukturalistická naratológia v šesťdesiatych rokoch 20. storočia konceptualizovala a analyzovala rozprávanie (naratív) – podľa vzoru lingvistického modelu – ako homologický k vete. Roland Barthes v *Úvode do štrukturálnej analýzy rozprávania* písal: „z hľadiska štrukturálneho má vyprávění povahu vety. (...) vyprávění je velická veta, podobně jako každá vypovídací veta je v jistém smyslu náčrtem malého příběhu.“⁷³ Julia Kristeva píše, že „rozprávanie (rétorika) sa ubera v stopách syntaktickej štruktúry vety: rétorické syntagmy rozprávania sú rozšírením gramatických syntagiem“.⁷⁴ Naratív vytvára podobne ako vetu štruktúra subjektov a predikátov – len na inej, vyššej rovine: (jazyková) veta sa situuje na dikčnej úrovni, úrovni diskurzu, zatiaľ čo naratívna štruktúra na vyššej úrovni, nezávislej od média, v ktorom je manifestovaná (o tom bude ešte reč ďalej). Kristeva ukazuje, že logika vety „podmet – prísudok – predmet“ expanduje do logiky narácie: „gramatický subjekt je hrdinom, sloveso jeho konaním, gramatický predmet zasa rozuzlením zápletky. Narácia sa teda javí ako expanzia logiky vety, modulovanej binárnym konfliktom (medzi ‚dobrým‘ a ‚zlým‘ spoločníkom hrdinu) a hľadaním.“⁷⁵ Napr. Greimasova analýza *funkcií* postáv, čiže aktantov je podriadená vetnému modelu.⁷⁶

Práve voči tejto závislosti od lingvistického modelu bude mať neskôr výhrady postklasická naratológia: lingvistický model štrukturalistickej metodológie istým spôsobom už predurčuje spôsob, akým bude naratív definovaný a analyzovaný. Mark Turner dokonca celú perspektívu radikálne prevracia – snaží sa dokázať, že „gramatika je následkom projekcie príbehové štruktúry“.⁷⁷ Táto priorita príbehu pred gramatikou jazyka je preňho síce genetická (čo z čoho vývinovo vzniklo), no aj metodologická. Čiže najprv a *primárne* je v ľudskej mysli mentálna štruktúra príbehu (napr. takéhoto: živý činiteľ vykonáva fyzický dej, ktorý spôsobuje pohyb predmetu) s jeho prvkami (činiteľ, akcia, predmet, smer),⁷⁸ a až *následne* jazyková gramatická štruktúra subjekt – predikát – predmet. „Páteť každého jazyka tvoří gramatické konstrukce,

⁷³ BARTHES, Roland: Úvod do štrukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 13.

⁷⁴ KRISTEVA, Julia: *Séméiotiké*. Gdaňsk: Fundacja Terytoria Książki, 2017, s. 132.

⁷⁵ Cit. podľa LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 26.

⁷⁶ KRISTEVA, Julia: *Séméiotiké*. Gdaňsk: Fundacja Terytoria Książki, 2017, s. 132.

⁷⁷ TURNER, Mark: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005, s. 195.

⁷⁸ Tamže, s. 196.

které vznikajú projekci z základných abstraktných príbehů.⁷⁹ Predmediálna naratívna štruktúra by bola teda primárnou mentálnou štruktúrou, ktorá – až v následnom kroku – projektuje jazyk.

Na základe primárneho definovania najmenej úplnej zápletky ako prechodu od jednej rovnováhy k druhej sa vynára možnosť naratív, resp. epiku fundovať aj na existenciálnej rovine – v protiklade voči princípu lyriky. Peter Zajac upozornil, že František Miko „písal o priorite epiky pred lyrikou“.⁸⁰ Miko totiž píše: „Epický živel sa ukazuje podľa všetkého ako primárny princíp vo výstavbe literárneho textu. Lyrický princíp potom musíme chápať ako z neho odvodený na istej úrovni výstavby epického textu.“⁸¹ Preto hovorí o „stopovom“ hatenom sujete⁸² v lyrike, akoby sujet (čiže *dynamika, transformácia* z jednej rovnováhy do druhej) bol v literárnom texte vždy primárny: „ide o stopové signalizovanie sujetu, a to hateného sujetu.“⁸³ Na základe Culterovej práce *Teória lyriky* a jej reflexie u Josefa Hrdličku Peter Zajac upozorňuje na to, že Hrdlička „možno obrátil celý poriadok vecí v tom zmysle, že prvotná je enunciácia, výpoveď, od ktorej sa odvíja narácia a dianie. Aj ja som presvedčený, že primárnou je enunciácia, jednoducho preto, že vychádza z podložia telesného vnímania, ktoré sa stáva zmenou telesnej polohy dianiím“.⁸⁴ Emil Staiger (ktorého koncepciu reflektuje aj František Miko) vo svojej existenciálne založenej teórii literárnych druhov v práci *Základné pojmy poetiky* (1946) chápal literárne druhové pojmy ako „literárněvědné názvy základních možností lidské existence“.⁸⁵ Lyriku odvodzuje zo spomienky⁸⁶ a z nálady, z existenciálu naladenosti: „Epická řeč před-stavuje. Odkazuje k něčemu, ukazuje. (...) V hudebně lyrické řeči zaznívá nálada.“⁸⁷

Čiže ontologicky primárne, *najprv* je tu naladenosť (heideggerovsky povedané: vždy nám najprv *nejako je* v našom rozporení), „telesné rozporenie“,⁸⁸ ktoré je však rozporením psychofyzickým – naratologicky vzaté *rovnovážny stav* (i keď nepozbavený vnútorných tenzií) –, a až *následne* dochádza k *zmene*, k *prechodu* od jedného rovnovážneho stavu k druhému (k *deju* či v komplikovanejšom prípade k zápletke). Koniec koncov, na existenciálnej úrovni v zásade František Miko netvrdí nič iné: „lyrika chce v istom

⁷⁹ Tamže, s. 200.

⁸⁰ ZAJAC, Peter – KAZALARSKA, Zornitza: Na prahu prachu (Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme). In *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 142.

⁸¹ MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran, 1973, s. 95.

⁸² Tamže, s. 98.

⁸³ Tamže.

⁸⁴ ZAJAC, Peter – KAZALARSKA, Zornitza: Na prahu prachu (Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme). In *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 143.

⁸⁵ STAIGER, Emil: *Poetika, interpretace, styl*. Praha: Triáda, 2008, s. 151.

⁸⁶ Tamže, s. 150.

⁸⁷ Tamže, s. 83.

⁸⁸ ZAJAC, Peter – KAZALARSKA, Zornitza: Na prahu prachu (Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme). In *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 143.

zmysle zovšeobecňovať antropologickú situáciu človeka. Nie je reakciou na určitú životnú situáciu, ale na životnú situáciu vôbec.⁸⁹ Situácia ako „životná situácia vôbec“ je tu (trošku skryto, keďže Mikova práca vyšla v normalizačnom Československu v roku 1973) myslená v intenciách existenciálnej filozofie: určité životné situácie sa menia (to je epický princíp, princíp naratívu – princíp *zmeny*), čo sa však nemení, je bytie v situácii – to, že *som v situácii*: „Protože pobývání je bytím v situacích, nemohu nikdy vystoupit ze situace, aniž bych vstoupil do nějaké jiné. Veškeré zvládání situace znamená, že si tvořím východiska k proměně situace, nikoli že bych mohl zcela zrušit bytí v situaci“,⁹⁰ píše existenciálny filozof Karl Jaspers. Byť (vrhnutý) do situácie je existenciál, je to základná charakteristika existencie. Podľa Sartra „bytie pre seba“, t. j. človek nie je „nic jiného než vlastní situace“.⁹¹ Jean-Paul Sartre takto uchopenú situáciu opisuje nasledovne: „Je to celistvá fakticita, absolutní kontingence světa, mého zrození, mého místa ve světě, mé minulosti, mého okolí i mých bližních – ale i moje svoboda bez hranic jako to, co způsobuje, že pro mne existuje fakticita.“⁹² Situácia má aj isté abstraktné (všeobecné) črty, ale je vždy *konkrétna*. Keďže je človek svojou vlastnou situáciou, môže ju len zakúšať – „situaci nelze zkoumat zvnějšku“.⁹³ Moja existencia sa vyjavuje najčiršie v hraničnej situácii (akými sú podľa Karla Jaspersa smrť, utrpenie, boj, vina), lebo veď „zakoušet mezní situace a existovat je totéž“.⁹⁴ Hraničné situácie „poskytují perspektivu, v níž je problematizováno *pobývání* jako *celek* a z níž je zvažována jeho možnost či nemožnost či možnost být jinak. Pobývání je uchopeno jako mez a toto bytí je zakoušeno v mezní situaci, která činí zjevnou *problematičnost bytí světa a mého bytí* v něm“.⁹⁵ Lyrický text sa nemôže rozpúšťať v epických udalostiach sveta (keďže je nedejový), a preto stojí tvárou v tvár situácii – človek stojí tvárou v tvár sebe samému, svojej existencii.

Naratívna udalosť

Udalosť je pre model naratívu jeho základným prvkom. Preto sa jej treba pri-zrieť bližšie.

Z fenomenologického hľadiska opísal udalosť Roman Ingarden. Upozornil na jej jednorazovosť (to, čím Todorov vo vyššie citovanom výroku udalosť len definoval, Ingarden detailnejšie opisuje), a predovšetkým *okamihovosť*:

⁸⁹ MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran, 1973, s. 180.

⁹⁰ JASPERS, Karl: *Mezní situace*. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 9.

⁹¹ SARTRE, Jean Paul: *Bytí a nicota*. Praha: OIKOYMENH, 2006, s. 625.

⁹² Tamže.

⁹³ Tamže, s. 624.

⁹⁴ JASPERS, Karl: *Mezní situace*. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 11.

⁹⁵ Tamže, s. 21.

„Učinenie niečoho, začiatok jestovania (*wejście w byt*), uskutočnenie istého stavu vecí – to je to, čo je udalosťou. A učinenie niečoho, udalosť, to, že istý stav vecí začne jestvovať, sa môže odohrať iba v *jednom* okamihu.“⁹⁶ Udalosti sa preto vyznačujú tým, že „nemajú žiadne trvanie. Uskutočnia sa, a tým prestanú jestvovať. Sú koncami, výsledkom procesov alebo, naopak, ich začiatkami.“⁹⁷ Takže *spôsob bytia udalostí* spočíva podľa Ingardena vo „vstúpení do bytia“ a bezodkladnom pominutí – a jedno aj druhé nastáva v *tom istom* okamihu.“⁹⁸ Preto „udalosť neprekračuje rozpätie *jedného konkrétneho teraz*“.⁹⁹ Ako príklady udalostí uvádza zrazenie sa dvoch telies, príchod vlaku na stanicu, zažatie lampy, smrť človeka.¹⁰⁰

Udalosť je teda „spojená s pohybom (premiestnením, zmenou niečoho), konaním a časom – každá, dokonca aj najmenšia zmena sa deje prostredníctvom pohybu a je výsledkom, prejavom alebo nástrojom konania; každá zmena sa tiež deje v čase alebo tento čas vytvára“.¹⁰¹ Podmienkou vzniku udalosti je *pohyb* – napr. obrázok človeka „v postoji, ktorý konotuje pohyb (napr. skok do vody), ho robí subjektom udalosti“.¹⁰² Takýto obrázok „čítame“ (interpretujeme) ako udalosť (skoku do vody). Ak sa pýtame na reprezentáciu udalosti v jazyku, jazyk nám na akt reprezentácie udalosti poskytuje základ už svojou gramatickou štruktúrou. Podľa Davidsona „ľudia používajú gramatické rozlíšenie medzi menami a slovesami ako základ na to, aby načrtli ontologický rozdiel medzi objektmi a udalosťami“.¹⁰³ Toto sa pri čítaní deje už na povrchovej (dikčnej) úrovni textu (úrovni slovného výrazu) – z tejto úrovne textovej manifestácie čitateľ odvodzuje hlbšiu úroveň naratívnej štruktúry: „slovesá pohybu v texte pomáhajú čitateľovi budovať reprezentácie dejovej štruktúry.“¹⁰⁴

Keďže jednou z konštitutívnych vlastností udalosti je jej jednorazovosť, je zrejmé, ako čudesne musí pôsobiť opakovanie tej istej udalosti (s istými variáciami) v literárnych protipríbehoch napr. Robbe-Grilleta či možná repríza udalosti vraždy v poviedke Pavla Vilikovského *Celkový pohľad na Máriu B.* (1969). Vo Vilikovského poviedke personálny rozprávač rozpráva celý príbeh v modalite možnosti. Viaceré udalosti naratívnej štruktúry majú neistý ontický charakter. Text poviedky dáva čitateľovi k dispozícii len jednu stranu komunikačného procesu vyšetrovania – odosielateľa, detektíva kladúceho otázky, čiže text podáva len východisko výpovede, nie jej jadro. Závoj detektívových

⁹⁶ INGARDEN, Roman: *Spór o istnienie świata*. Tom I. Warszawa: PWN, 1987, s. 190.

⁹⁷ Tamže, s. 189.

⁹⁸ Tamže, s. 190.

⁹⁹ Tamže.

¹⁰⁰ Tamže, s. 189.

¹⁰¹ SZCĘSNA, Ewa: O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji. In KACZMARCZYK, Katarzyna, ed.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 255-256.

¹⁰² Tamže, s. 256.

¹⁰³ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 29.

¹⁰⁴ Tamže, s. 282.

hypotéz zahŕňa či aspoň skresľuje skutočnosť – a detektív sa musí v neustálych prostých existenčných výrokoch uisťovať o tom, čo je skutočné.¹⁰⁵

S jednorazovosťou udalosti prichádza potreba odlišiť ju od dynamického motívu (už formalisticky definovaného v Tomaševského *Poetike*). Ryszard Handke v štúdiu *Udalosť vo svete fikcie a jej morfológia* upozorňuje, že „keď hovoríme o motíve, začíname sa už vzdávať od toho, čo je v diele práve ako udalosť *neopakovateľné*, individuálne“.¹⁰⁶ Keďže, ako písal Ingarden, udalosť akoby nemala trvanie (je okamihom), „s udalosťou sa zvykol spájať pojem elementárnej, a teda už ďalej nedeliteľnej čiastočky fabuly“.¹⁰⁷

S takto vymedzenými udalosťami potom pracuje naratív, usporadúvajúci ich do epizód, sekvencií a napokon do celku príbehu, ktorému môže dodať jeho celostný charakter zápletky (napr. typu intrigy, akou je falošné obvinenie).

Michel Foucault vo svojej archeologickej a následne genealogickej analýze rozšíril pojem udalosti aj na teritórium reči, diskurzu: „vypovedanie niečoho je udalosťou. (...) Lekár, ktorý vypovie nejakú hlúposť na tému šialenstva, je súčasťou histórie rovnako ako bitka pri Waterloo.“¹⁰⁸ Analýza diskurzu, ako ju vypracoval v práci *Archeológia vedenia* (1969), skúma (na rozdiel od jazykovej analýzy) len *reálne* vypovedané výpovede v ich vzájomných vzťahoch aj s medzerami medzi nimi, v ich udalostnom rozptyle, no zároveň s ich pravidelnosťami – pracuje „s diskursy akožto pravidelnými a odlišnými sériami udalostí“.¹⁰⁹ Ako príklad takejto diskurznej udalosti vo Foucaultovom poňatí môžeme uviesť objavenie sa vyznania v medicínskej praxi, keď psychiater Leuret vyžaduje od svojho pacienta akt potvrdenia, výpovede: „Som šialený.“¹¹⁰ Na pozadí dobových medicínskych praktík, keď pravdivý diskurz o chorobe mohli vypovedať iba lekári, sa tu vynára udalosť, ktorá toto dobové pozadie istým spôsobom naruša, vpadá doňho.

V historiografii funguje ešte aj pojem štrukturálnej udalosti, ktorá transformuje jednu historickú štruktúru na druhú, jeden epistemologický systém na druhý.¹¹¹

Za udalosť však v naratíve nepokladáme každé dianie a každú zmenu. Štrukturalistické výskumy ukázali, že tu funguje čosi ako *kultúrny prah narativity*, vytváraný kultúrnymi kódmi – na úrovni kultúrnej konštitúcie sveta sa formuje „prah funkčnej použiteľnosti, ktorý oddeľuje záležitosti vhodné

¹⁰⁵ Por. HORVÁTH, Tomáš: Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpká chuť skutočného. In *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 1, s. 37.

¹⁰⁶ HANDKE, Ryszard: Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia. In NIEDZIELSKI, Czesław – ŚLAWIŃSKI, Janusz, ed.: *Tekst i fabuła*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1979, s. 94.

¹⁰⁷ Tamže, s. 95.

¹⁰⁸ Cit. podľa FALKOWSKI, Tomasz: *Myśl i zdarzenie*. Kraków: Universitas, 2013, s. 185.

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 29.

¹¹⁰ Por. FOUCAULT, Michel: *Zło czynić, mówić prawdę*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018, s. 21.

¹¹¹ FALKOWSKI, Tomasz: *Myśl i zdarzenie*. Kraków: Universitas, 2013, s. 67, 71.

na vyrozprávanie od tých nenaratívnych; na nižšej úrovni než tento prah, je tok udalostí zrozumiteľný sám od seba“.¹¹² Je to základná úroveň udalostí, istá úroveň zovšeobecnenia, na ktorej hovoríme o našich interakciách so svetom¹¹³ – napr. udalosť „idem do obchodu“ nerozkladáme ďalej na detailné „mikroudalosti“ ako „zdvíham nohu zo zeme“.¹¹⁴ takýto rozklad udalosti, ak sa v texte udeje, funguje ako to, čo ruskí formalisti nazývali ozvláštnenie.¹¹⁵ Tieto detaily udalosti, ktoré sú v nej implicitne zahrnuté, sa rozumejú sami sebou. Jean Mandler na základe empirických výskumov píše: „Detaily udalostí z nižších úrovní, než je základná úroveň, na ktorej kódujeme a kategorizujeme prichádzajúce informácie, si obyčajne nevšímame a nezapamätávame si ich, dokonca aj keď sú pre danú situáciu typické. Aby sme si sadli, musíme ohnúť nohy v kolenách, ale táto činnosť nie je časťou scenára návštevy reštaurácie, hoci posadenie sa ňou už je.“¹¹⁶ Sú to síce zmeny stavu vecí, ale, ako podotýka Handke, „nepodstatné zmeny stavu vecí“.¹¹⁷ Takéto mikroudalosti pod prahom udalostí sa však môžu stať udalosťami, ak sa vymknú z normálu a pravdepodobnosti, prípadne ak sa stanú významnými – napr. ak pri ohnutí nôh v kolenách pri sadaní si v jednom kolene čosi praskne a nasleduje neznesiteľná bolesť.

Práve *pod* kultúrnym prahom narativity sa programovo situuje napr. poetika robbe-grilletovského detailizmu, ako ju budeme sledovať aj v niektorých textoch Petra Jaroša z druhej polovice šesťdesiatych rokov 20. storočia.

No aj takto kultúrne skonštituované udalosti sú závislé od istej úrovne abstrakcie: „Niečo, čo sa v makroškále javí ako udalosť, v mikroškále prezrádza zložitosť – prestáva byť najmenšou nedeliteľnou čiastočkou, a tak možno uvažovať o jej morfológii.“¹¹⁸ Vyslovujeme hypotézu, že to závisí od *funkčnosti* daného segmentu v rámci celku naratívu. Ingardenovský príklad udalosti „príchod vlaku“ možno rozložiť na udalosti ako pískanie vlaku, príchod na stanicu, neznesiteľný škripot bŕzd, zastavenie. Ak postava s očakávaním vyzerá na stanici milovanú bytosť, pískanie vlaku v diaľke jej môže znieť ako najsladšia hudba, samotné vchádzanie vlaku do stanice sa môže stať udalosťou – naplnením očakávania. Škripot bŕzd môže zasa u hypersenzitívnej postavy, precitlivej na auditívne vnemy, vyvolať záchvat.

¹¹² S. Heath, citované podľa CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 165.

¹¹³ Tamže.

¹¹⁴ Tamže.

¹¹⁵ Tamže.

¹¹⁶ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 130.

¹¹⁷ HANDKE, Ryszard: Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia. In NIEDZIELSKI, Czesław – SŁAWIŃSKI, Janusz, ed.: *Tekst i fabuła*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1979, s. 99.

¹¹⁸ Tamže, s. 96.

Ryszard Handke na príklade konkrétneho Sienkiewiczovho naratívneho textu, románu *Potopa*, ukazuje, aké je ťažké určiť, delimitovať udalosť – napr. jej začiatok, ak ide o udalosť vo vnútornom pláne postavy (jej psychológii), ktorá sa prejavuje navonok, ako je zmena postoja Kmicica k Radziwillovcom. Vôbec vyделение udalostí v naratíve je *interpretačným* aktom čitateľa (ktorým môže byť aj literárny vedec). Roland Barthes ukazoval, že literárny vedec musí *pomenovať* dané udalosti, sekvencie atď.¹¹⁹ Jean Mandler robila empirické výskumy vydeľovania scén u probandov v scenároch ako napr. „ísť do reštaurácie“. Ak štruktúrna naratológia (W. O. Hendricks) hovorila o tom, že udalosť možno pomenovať vo forme naratívnej propozície, empirické výskumy v súlade s tým preukázali, že „každú scénu, ktorú účastníci experimentu určili, možno zhrnúť jedným konštatovaním. Toto konštatovanie musí prestať byť aktuálne po zmene hraníc scény a malo by byť prijateľnou odpoveďou na otázku, prečo bola daná veta priradená k tejto konkrétnej scéne“.¹²⁰ Samozrejme, delimitácia udalosti, vymedzenie jej hraníc, je vždy otázkou *interpretácie*: „Aké zhrnujúce konštatovanie nám pomôže rozhodnúť, či cesta do reštaurácie patrí k ‚scéne vstupu‘ (do reštaurácie – pozn. T. H.), alebo k predchádzajúcej scéne ‚pocit hladu‘?“¹²¹ Určovať a vymedzovať udalosti a ich hranice nám umožňuje naša *komunikačná*, naratívna a intertextová *kompetencia* – udalosti vymedzujeme na základe porovnania s predchádzajúcimi udalosťami a typmi udalostí, s akými sme sa stretli v bežnej komunikácii a literatúre (ktorá je tiež komunikáciou *sui generis*).

Ďalším kritériom delimitácie udalosti je *kritérium sémanticko-funkčné*: či sa daná epizóda stáva významnou v rámci sujetu konkrétneho textu. Takýmto spôsobom definuje udalosť Jurij Lotman: „Udalosťou v texte je premiestnenie postavy cez hranicu sémantického poľa“¹²² napr. porušením zákazu. Významnosť príhody vyplýva z toho, že príhoda je „dôležitá odchýlka od normy“¹²³ – čiže niečo, na čo nie sme navyknutí, čo sa nestáva bežne. Takže nejakú epizódu v naratívnom texte možno vymedziť ako udalosť len na základe toho, že sa vyrieši otázka o jej „mieste v druhotnom štruktúrnom sémantickom poli, ktoré je určované typom kultúry“.¹²⁴ Jej vyделение v texte je závislé aj od príslušného žánrového kódu (ktorý je tiež druhotným štruktúrnym sémantickým poľom svojho druhu): „Láska je udalosťou z hľadiska románu, ale nie je udalosťou z hľadiska letopisu, ktorý zaznamenáva štátne dôležité manželstvá,

¹¹⁹ Por. BARTHES, Roland: Úvod do štrukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kylaoušek. Brno: Host, 2002, s. 26.

¹²⁰ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 108.

¹²¹ Tamže, s. 108-109.

¹²² LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 265.

¹²³ Tamže, s. 266.

¹²⁴ Tamže, s. 265.

avšak nikdy nezaznamenáva fakty z rodinného života.¹²⁵ Jej ingardenovsky chápaná „náhlost“ a jednorazovosť sa v texte premieta do jej kontingentnosti: „Udalosť sa chápe ako to, čo sa stalo, hoci sa to nemuselo stať. O čo menšia je pravdepodobnosť, že daná príhoda sa môže stať (teda o čo viac informácie nesie správa o nej), o to vyššie sa umiestňuje na škále sujetovosti.“¹²⁶

Štruktúra naratívu

Ako zhrnutie štrukturalistických náhľadov na povahu naratívu (ako svoje teórie vypracovali R. Barthes, T. Todorov, C. Bremond, A. J. Greimas) a ich rozvinutie si môžeme vziať klasickú prácu Seymoura Chatmana *Príbeh a diskurz* (1978). Môže pre nás (spolu s ostatnými prácami o naratíve) vytvoriť bázu, ktorá nám umožní identifikovať a analyzovať aj tie texty (zväčša z druhej polovice 20. storočia), ktoré sa voči klasickému naratívu vzťahujú polemicky, keď narušajú samotnú logiku naratívu (nazývané sú aj protipríbehy, antinaratívy). Samotný Chatman sleduje aj túto líniu v jednej z kapitol svojej knihy, nazvanej *Príbehy a protipríbehy*.

Štrukturalistická vedecká paradigma sa pýta na nevyhnutné a špecifické zložky naratívu a ich vzájomné vzťahy. Vedecká procedúra teda musí urobiť „pričný rez“ naratívom a operatívne oddeliť zložky, ktoré sa v naratíve (či už v literárnom texte, filme alebo komikse) jeho percipientovi (čitateľovi, poslucháčovi či divákovi) zjavujú spoločne: „Podľa štrukturalistické teórie má každý naratív dve časti: príbeh (*histoire*), tj. obsah neboli reťazec udalostí (jednání a dění) spolu s tím, čo lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurs (*discours*), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje.“¹²⁷ „Polopatisticky“ povedané, rozlíšenie medzi príbehom a diskurzom je rozlíšením „mezi tím, čo je nám vyprávěno, a způsobem, jakým je to vyprávěno“.¹²⁸ Toto rozlíšenie nachádzame v klasických štrukturalistických prácach Tzveta- na Todorova, v dvoch verziách jeho *Poetiky*. Chatman dokazuje, že naratív je semiotickým systémom, a robí to podľa vzoru Hjelmslevovho rozlíšenia na plán výrazu a obsahu v jazykovom systéme, pričom každý z týchto dvoch plánov má na jednej strane svoju substanciu a na druhej strane formu, ktorá túto substanciu usporadúva a organizuje. Podľa Hjelmsleva „každý znak, znakový systém, každý systém figur (t. j. najmenších, ďalej nedeliteľných elementov formy výrazu a formy obsahu – pozn. T. H.) usporádaný pro potřebu znaků, každý jazyk obsahuje v sobě výrazovou formu a obsahovou formu“.¹²⁹ Plán

¹²⁵ Tamže, s. 267-268.

¹²⁶ Tamže, s. 268.

¹²⁷ CHATMAN, Seymour: *Príbeh a diskurz*. Brno: Host, 2008, s. 18.

¹²⁸ HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 56.

¹²⁹ HJELMSLEV, Louis: *O základech teorie jazyka*. Praha: Academia, 1972, s. 64.

výrazu a plán obsahu priečne „pretínajú“ plán substancie a plán formy. A keďže v štrukturalistickom diskurze, saussurovsky povedané, „jazyk je forma, nie substancia“, ¹³⁰ lingvistika (v jej hjelmslevovskej verzii glosematiky) sa zaoberá len plánom *formy* – formou výrazu a formou obsahu: „Každý znak, každý znakový systém, každý systém figur usporiadaný pro potreby znaku, každý jazyk obsahuje v sobě výrazovou formu i obsahovou formu. Analýza textu musí tudíž také obsahovat v první řadě analýzu na tyto dvě veličiny.“ ¹³¹ Tieto dve veličiny – plán obsahu a plán výrazu – sú navzájom prepojené a solidárne a navzájom sa podmieňujú: „Jazykovo relevantné (= prináležiace k forme) na rovine *expression* (výrazu) je len to, čo má funkčné konzekvencie na rovine *contenu* (obsahu) a opačne: jazykovo relevantné (= prináležiace k forme) na rovine *contenu* je len to, čo má konzekvencie na rovine *expression*. Vo výsledku je pojem jazykového znaku zložený z formy výrazu a formy *contenu*, ktoré sa vzájomne podmieňujú.“ ¹³² Forma sa navrstvuje na externú substanciu ako sieť ¹³³ a usporadúva ju, rozdeľuje, organizuje. Práve táto organizácia – štruktúra – bude predmetom semiotickej analýzy.

Objektom výskumu naratológie bude teda podľa lingvistického modelu tiež predovšetkým forma – *forma výrazu*, ktorou je *naratívny diskurz*, „struktúra naratívneho prenosu“, ¹³⁴ abstrahovaná od média, v ktorom je vyjadrená. A tiež *forma obsahového plánu*, ktorou sú „naratívni složky příběhu: události, existenty a jejich vztahy“, ¹³⁵ ktoré táto forma *vyberá* zo substancie obsahu, čiže z univerza, ¹³⁶ resp. zo „súboru možných objektov, udalostí, abstrakcií atď.“ ¹³⁷ takpovediac nahodením siete, ktorou robí usporiadaný „výrez“ z univerza.

Chatman tiež používa mierne transformovaný pojem *sujetu* (v českom preklade jeho práce sa používa termín „osnova“) – aristotelovský *mythos* ako „usporiadanie udalostí“, ¹³⁸ ako sú distribuované v priebehu naratívu od začiatku do konca. A toto usporiadanie udalostí v *sujete* je „práve tou operáci, ktorou provádí diskurs. Události příběhu mění tedy diskurs (způsob prezentace) v osnovu. Diskurs lze manifestovat v různých médiích“. ¹³⁹

¹³⁰ Por. LYONS, John: *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1968, s. 59.

¹³¹ HJELMSLEV, Louis: *O základech teorie jazyka*. Praha: Academia, 1972, s. 64.

¹³² HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 304.

¹³³ Por. tamže.

¹³⁴ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 23.

¹³⁵ Tamže.

¹³⁶ Tamže.

¹³⁷ Tamže.

¹³⁸ Tamže, s. 43.

¹³⁹ Tamže.

Pre potreby naratologickej analýzy musíme na najelementárnejšej úrovni definovať udalosť: v udalosti „dochází k změně stavu“.¹⁴⁰ Udalosti sa delia na konania (akcie), ktoré uskutočňuje agens alebo je nimi zasiahnutý paciens, a dianie: „Děni předpokládá predikaci, jejímž narativním objektem je postava nebo jiný existent (...): například *Bouře zahlnala Petra na širé moře*.“¹⁴¹

Ďalšou charakteristickou vlastnosťou naratívu už od jeho reflexie Aristotelom je, že „udalosti v narativech jsou zásadním způsobem souvztažné, že se zřetězuji a jedna z druhé vyplývají“¹⁴² – ich postupnosť je *príčinná*, medzi udalosťami naratívu jestvuje kauzálny vzťah. Spomeňme si, akú rolu hrala kauzalita pri definovaní minimálneho príbehu u Geralda Princea.

Príbehy sú sklbením tak udalostí, ako aj existentov (čiže zväčša postáv): „O příbězích se dá mluvit jen tam, kde se vyskytují jak udalosti, tak existenty. Udalosti nemohou být bez existentů.“¹⁴³

Aby mohol analytik vypracovať model štruktúry naratívu, je potrebné sledovať *opakovanosť* a *pravidelnosť* vo viacerých naratívoch a abstrahovať z nich pravidlá, ktoré sú pre ne *spoločné*. Todorov hovorí: „Máme-li rozpoznat narativní strukturu, je nutná rekurence vztahů“¹⁴⁴ – nejde o analýzu jedinečného diela, ale o to, „zistiť výskyt stálych modelov“.¹⁴⁵ Napr. Vladimír Propp vo svojej *Morfologii rozprávky* na to, aby mohol prostredníctvom analýzy rozložiť rozprávku „na její součásti“¹⁴⁶ musel navzájom porovnať istý počet rozprávok. Len takto mohol zistiť funkčnú analógiu jednotlivých elementov v syntagmatickej štruktúre rozprávky:¹⁴⁷ to, že rozličné postavy konajú v štruktúre deja rovnako, že ich dejová *funkcia* je totožná napr. ako funkcia škodcu. Práve tieto funkcie konajúcich osôb sú v Proppovom modeli *základnými elementmi* naratívu rozprávky. Len pri vzájomnom porovnávaní jednotlivých rozprávok v nich mohol Propp rozlíšiť „veličiny stálé a proměnlivé“¹⁴⁸ – premenlivými sú postavy, no stálymi sú ich funkcie.

Samozrejme, naratívna štruktúra musí byť istým spôsobom čitateľovi prezentovaná, ten sa k nej nejako musí „dostať“, musí k nej mať určitým spôsobom prístup cez nejaký komunikačný kanál. „Existuje-li vyprávění, musí existovat i vyprávěč, vyprávějící hlas.“¹⁴⁹ Celá jedna oblasť naratológie sa zaoberá klasifikáciou typov rozprávačov (F. Stanzel, L. Doležel, T. Kubiček a i.). Základnou a najdôležitejšou opozíciou pre typ rozprávača je „mezi re-

¹⁴⁰ Tamže, s. 44.

¹⁴¹ Tamže, s. 45.

¹⁴² Tamže.

¹⁴³ Tamže, s. 118.

¹⁴⁴ Tamže, s. 95.

¹⁴⁵ ECO, Umberto: *Nieobecná struktura*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996, s. 275.

¹⁴⁶ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 84.

¹⁴⁷ Por. HORVÁTH, Tomáš: Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy). In *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 6, s. 438.

¹⁴⁸ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 26.

¹⁴⁹ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 153.

prezentáci vyprávěče a ne-reprezentáci vyprávěče“.¹⁵⁰ Môžu existovať aj naratívy, ktoré Chatman nazýva „nerozprávane“ – naratív, „který přítomnost vyprávěče neevokuje, který vynakládá nápadné úsilí na jeho potlačení“.¹⁵¹ Ani takýto naratív (pre zjednodušenie budeme uvažovať len o literárnom naratíve) sa však nerozpráva sám – jednoducho len rozprávací inštitúcia je implicitná (na takejto naratívnej „finte“ založil svoj zdanlivo neosobný naratív „oka kamery“ Alain Robbe-Grillet v románe *Žiarlivosť*). Pre skrytého rozprávača sa používa termín vyprávač (robí tak napr. Milan Šútovec). Od naratívneho hlasu je potrebné odlíšiť hľadisko (*point of view*), z ktorého sa rozpráva a ktoré sa s naratívnym hlasom nemusí prekryvať („perspektiva a hlas nemusí byť umiestnené ve stejné osobě“¹⁵²), napr. keď perцепčné hľadisko patrí postave, ale hlas rozprávačovi: „Hledisko se tak nachází uvnitř příběhu (patří-li postavě), kdežto hlas je vždycky mimo něj, v diskursu.“¹⁵³

Keďže naratívna štruktúra je nezávislá od média svojej reprezentácie, je možný „preklad“ naratívu z jedného média do druhého: napr. filmová adaptácia románu. Táto *nezávislosť naratívnej štruktúry od média* leží v základoch transmediálnej naratológie a formulovala ju už raná štrukturalistická naratológia. Tzvetan Todorov to v *Gramatike dekameronu* (1969) formuloval nasledovne: „štruktúra (rozprávania – K. S.) je nezávislá od technik, ktoré ju komunikujú. (...) Čítame slová, vidíme obrazy, dešifrujeme gestá, ale s ich pomocou sledujeme príbeh – a môže to byť ten istý príbeh.“¹⁵⁴ Táto nezávislosť naratívu od média umožňuje jeho transpozíciu či preklad: „Překlad narativu z jednoho média do druhého lze uskutečnit právě proto, že z obou dokážeme ‚vyčíst‘ zhruba tentýž soubor událostí a existentů.“¹⁵⁵ Čiže Chatman sa „pokouší modelovat ‚předmediální‘ abstraktní narativní strukturu, jež je teoreticky přenositelná z jednoho média do druhého“.¹⁵⁶ Claude Bremond ukázal, že *príbeh* je autonómna významová vrstva so svojou štruktúrou, „kterou lze oddělit od celku sdělení, a tou je příběh (*récit*) (...) To, co se vypráví (...), má své vlastní označující prvky, prvky příběhu (...): nejsou to ani slova, ani obrazy, ani gesta, nýbrž události, situace a chování označované slovy, obrazy a gesty“.¹⁵⁷ Tieto prvky príbehu – udalosti – môžu byť vyjadrené (označené) rôznymi spôsobmi, v rôznych médiách. Schematicky ich zapisujeme vo forme abstraktných naratívnych propozícií, resp. naratívnych výpovedí ako napr. „Raskol'nikov zabil starenu“. I keď je uvedená udalosť vyjadrená usporia-

¹⁵⁰ TODOROV, Tzvetan: Poetika. In *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5-6, s. 489.

¹⁵¹ Tamže, s. 33.

¹⁵² Tamže, s. 160.

¹⁵³ Tamže, s. 161.

¹⁵⁴ Cit. podľa SPEIDEL, Klaus: Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię? In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 65.

¹⁵⁵ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 42.

¹⁵⁶ ORÁLEK, Milan – KUBÍČEK, Tomáš: Cesta Seymoura Chatmana od příběhu k diskursu (Doslov). In CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 293.

¹⁵⁷ Cit. podľa CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 19.

daným jazykovým reťazcom, vetou – keď sa zaoberáme príbehom, od tejto formy manifestácie abstrahujeme: v Dostojevského románe *Zločin a trest* je daný motív síce vyjadrený na tej najnižšej úrovni tiež vo forme jazykových reťazcov, ktoré sa však v príbehu prekódujú do vyššej úrovne, úrovne motívickej: nejde tu už o slová a vety, ale o udalosti a motívy, ktoré tieto jazykové manifestácie označujú. Ako píše Todorov, naratológia abstrahuje od jazykovej povahy elementov narácie: „To, či naratívny element bude reprezentovaný jednou vetou alebo mnohými kapitolami, je faktom, ktorému tu neprisudzujeme žiadnu dôležitosť. Naratívny systém, ktorý opisujeme, je abstrakciou vo vzťahu k reálnemu textu.“¹⁵⁸ Vo filmovej adaptácii Dostojevského románu je zasa tento motív vyjadrený v inom médiu sekvenciou filmových obrazov. Ak teda ide o „naratívnu výpoveď“, „nejedná sa o vetu prirodzeného jazyka, nýbrž o hlbokovú naratívnu jednotku, ktorá se na povrchové úrovni, tj. v rámci nejakého jiného sémiotického systému, realizuje rozličnými znakovými spôsobmi“.¹⁵⁹ Forma jednoduchej naratívnej výpovede, ako ju navrhol Algirdas Julien Greimas, je $NV = F(A)$. F označuje konanie a A aktanta, čiže subjekt, ktorý koná.¹⁶⁰

Na druhej strane však treba vziať do úvahy aj túto skutočnosť: nie je zrejme úplne náhodné, že keď vypracúvame synopsis príbehu filmu, románu, komiksu atď., táto synopsis príbehu má formu verbálnych reťazcov. Tiež nie je náhodné, že keď modelujeme naratívnu štruktúru nejakého naratívu, abstraktné naratívne propozície vyjadrujeme verbálnym reťazcom (i keď pre túto príležitosť abstrahujeme od jeho mediálneho charakteru). Lotman píše, že „dokonca i vtedy, keď modelujeme ‚rozprávanie pomocou obrazov‘, prenášame na ne schému verbálneho rozprávania“.¹⁶¹ Vyplýva to zo základnej jazykovej sprostredkovanosti nášho životného sveta. Naše každodenné, bežné predstavy „boli sformované slovnou kultúrou, kultúrou, v ktorej hrá ľudská reč úlohu základného systému komunikácie. Agresívne ingerujúc do všetkých sfér semiózy, tvaruje ich na svoj obraz a podobu“.¹⁶² Takéto stanovisko vyplýva z premisy, že jazyk je základným semiotickým systémom ľudskej komunikácie a ľudského vedomia. A jazyk je zrejme aj základným a prvotným prostriedkom komunikovania naratívu – aj „latinský termín *narrare* označoval jazykový akt“¹⁶³ a v staršej terminológii sa pre naráciu a naratív využíval termín *rozprávanie*.

¹⁵⁸ Cit. podľa MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1995, s. 474.

¹⁵⁹ ORÁLEK, Milan – KUBÍČEK, Tomáš: Cesta Seymoura Chatmana od příběhu k diskursu (Doslov). In CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 293.

¹⁶⁰ Por. KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 35.

¹⁶¹ LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983, s. 132.

¹⁶² Tamže.

¹⁶³ PRINCE, Gerald: Naratologie, naratologický kriticismus a gender. In MIHAILESCU, Calin-Andrei – HAMARNEN, Walid, ed.: *O fikci nově*. Praha: Academia, s. 215.

Táto fundamentálna úloha jazyka pri konštitúcii naratívu má citelné dôsledky aj pre naratológiu. Gerald Prince ukázal, že tí naratológovia, ktorí naratív chápu predovšetkým ako „slovesný spôsob reprezentácie“,¹⁶⁴ ako napr. Gerard Genette vo svojej *Rozprave o rozprávani*, venujú len malú pozornosť príbehu, „označovanému“ („čo“ naratívu), a zameriavajú sa na diskurz, rozprávanie, „na ‚způsob‘, jakým je ‚co‘ reprezentováno“.¹⁶⁵ V zásade aj samotný predmet naratológie je taký bohatý, že vznikajú práce venované len jednej oblasti naratívu, napr. diskurzu, rozprávačským spôsobom, perspektíve, fokalizácii (L. Doležel, F. Stanzel, G. Genette, T. Kubiček a i.). Ak sa zasa kladie dôraz na *predmet* rozprávania, čiže udalosti, „naratolog se zaměřuje na strukturu reprezentovaných událostí a na jejich možné kombinace“.¹⁶⁶ Do tejto línie patria Ricoeurove analýzy príbehu, ale aj už spomínaná práca Geralda Princea *Gramatika příběhů*, ktorá sa snaží definovať minimálne podmienky príbehu (jeho základné vlastnosti a ich vzájomné vzťahy – štruktúru) a vypracovať generatívnu gramatiku príbehu, abstrahujúc od spôsobu jeho podania, reprezentácie (čiže abstrahujúc od roviny diskurzu). Samozrejme, naratív, ako prízvukuje Gerald Prince, vytvárajú „jak příběh, tak diskurs, vyprávění i vyprávění“.¹⁶⁷ Niekedy však ťažko oddeliť príbeh od formy jeho reprezentácie, ktorá sa doňho „vrezáva“ (napr. sprostredkovaním nespoľahlivým rozprávačom alebo ťažkosťou rozlíšiť v diskurze jazykové a tematické entity – určiť, čo je ešte jazykovou figúrou a čo už prináleží do úrovne fikčného sveta a pod.).

Jednotlivé médiá sú tiež pre naratív vhodnejšie – tie, ktoré sú segmentované na menšie diskrétne jednotky (ako jazyk a film).¹⁶⁸ Neskoršia transmediálna naratológia sa bude programovo zaoberať aj pôsobením, „tlakom“ médiá na tvar naratívnej štruktúry: bude sa zamýšľať nad „naratívnym špecifikom médií, presnejšie povedané: nad ich *možnosťami a obmedzeniami vo sfére reprezentovania narácie*“.¹⁶⁹ A z hľadiska kognitívnej naratológie táto „sféra reprezentovania narácie“ bude určená ako „stimulovanie jej mentálnej produkcie“,¹⁷⁰ ako znie definícia Marie-Laure Ryanovej. Ak sa teda klasická štrukturalistická naratológia zaoberala tým, čo majú naratívy *spoločné* naprieč rôznymi médiami (abstraktnou naratívnu gramatikou), postklasická transmediálna naratológia z tohto intermediálneho charakteru naratívu vychádza a ďalej špecifikuje, čím sa naratívy v jednotlivých médiách od seba navzájom *odlišujú*. Na takomto základe je potom možné skúmať aj fenomén „intermediálnej transpozície“ (napr.

¹⁶⁴ Tamže.

¹⁶⁵ Tamže.

¹⁶⁶ Tamže, s. 216.

¹⁶⁷ Tamže.

¹⁶⁸ LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983, s. 142.

¹⁶⁹ KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 24-25.

¹⁷⁰ Tamže, s. 25.

I. O. Rajewsky), ktorý sa týka „prenosu techník z jedného média do iného takým spôsobom, aby boli pociťované v inom médiu ako vypožičané“.¹⁷¹ Napr. Anna Warzocha sa snaží dokázať tézu, že súčasná „detská detektívna literatúra je písaná prostredníctvom audiovizuálnej narácie, ktorá zodpovedá ich audiovizuálnej percepcii“.¹⁷² Už skôr pri interpretovaní Robbe-Grilletových textov prenikol do literárnej teórie termín neosobnej narácie „oka kamery“.

Na druhej strane však naratív riadia aj „isté hlbšie zákonitosti každého naratívneho textu“,¹⁷³ ktoré platia naprieč rôznymi médiami. Naratívna štruktúra (sujet) aj príbeh (fabula) teda jestvujú na *abstraktnej úrovni*: práve táto vlastnosť naratívu umožňuje adaptácie (z jedného média do druhého). Samozrejme, toto prekódovanie, tento intersemiotický preklad (tak ako každý preklad, aj ten klasický medzijazykový) je možný len s istými významovými posunmi. Túto skutočnosť podmieňuje už jednak nevyhnutná zmena *kontextu* (od adaptovaného naratívu k naratívu adaptujúcemu), jednak významové zmeny vyplývajúce zo špecifik samotného média – nehovoriac už o intencionálnych zmenách významu pri tvorivej adaptácii. Deje sa teda to, že „adaptovaný text migruje z kontextu svojej tvorby do kontextu adaptácie a jej vnímania. Keďže adaptácia je formou opakovania bez replikácie, zmena je nevyhnutná, dokonca aj bez akejkoľvek vedomej aktualizácie alebo modifikácie nastavení“.¹⁷⁴

Hrdinovia a zloduchovia, postavy a aktanti

Už bolo povedané, že udalosť sa zväčša prihodí nejakému subjektu, prípadne ju samotný subjekt vyvoláva. Naratívna štruktúra je teda zložená nielen z udalostí, ale aj z existentov.

Keď je to potrebné, Chatman nezotráva na teréne ortodoxného štrukturalizmu francúzskej naratológie šesťdesiatych rokov, keď literárnu postavu neurčuje len štrukturalisticky funkčne, čo znamená „obejť sa bez psychologického základu“¹⁷⁵ a „analyzovať výhradne to, čo postavy v príbehu robia“.¹⁷⁶ Tento funkčný spôsob analýzy nastolil Vladimir Propp vo svojej priekopníckej práci *Morfológia rozprávky*, k čomu ho viedol priamo jeho výskumný materiál – čarodejná rozprávka, v ktorej o postavách platí: „Mění se pojmenování (a s nimi atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*“.

¹⁷¹ Tamže, s. 26.

¹⁷² WARZOCHA, Anna: Czytanie audiowizualnością. Opowieści detektywistyczne kierowane do młodszych dzieci. In REGIEWICZ, Adam, red.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2018, s. 292.

¹⁷³ LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983, s. 141.

¹⁷⁴ HUTCHEONOVÁ, Linda: *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, s. 13.

¹⁷⁵ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 116.

¹⁷⁶ Tamže.

Z toho vyplýva, že pohádka často pripisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku *podle funkcí jednajících osob*. (...) *Pod pojmem funkce rozumíme akci jedající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje*.¹⁷⁷ Propp postupoval obdobne ako Jakobson pri svojom modelovaní invariantov – prostredníctvom abstrahovania invariantu (zo stálych veličín) a vydeľovania variantov (premenlivé veličiny).¹⁷⁸ Vďaka tomuto prístupu mohol Propp vyčleniť typy postáv podľa ich konania v deji (hrdina, pomocník, škodca a pod.). Táto štrukturálna vlastnosť postáv čarodejnej rozprávky bola u Algirdasa Juliena Greimasa v rámci všeobecného modelu naratívnej gramatiky prenesená do analýzy aktantov (funkcií postáv-aktérov) a viedla k ich zovšeobecneniu (napr. subjekt a antisubjekt, ktorých zrážka protichodných záujmov generuje dej).

Chatman však v konfrontácii so zložitejšími typmi naratívov, v ktorých postavy nie sú určené výlučne funkčne, navrhuje koncepciu postavy ako paradigmy rysov (relatívne stabilných vlastností),¹⁷⁹ ktorá vhodne rozširuje štrukturalistickú koncepciu postavy v rámci štrukturalizmu samotného, a to využitím a rozšírením metodologického konceptu paradigmy. Tento koncept paradigmy aplikovaný na postavy – na rozdiel od jazykovej paradigmy – operuje *in praesentia*, keďže rysy postavy sa v nej navzájom simultánne zlučujú. To nevylučuje dynamickosť postavy, zmenu jej rysov, keďže „se rys môže buď rozvinout, tj. vynořit se dříve či později během příběhu, nebo zmizet nebo být nahrazen rysem jiným“.¹⁸⁰ Tieto rysy postáv Chatman ukotvuje – v intenciách semiotiky – v kultúrnych kódach: kladúc otázku, „jak rysy získávají svá pojmenování“,¹⁸¹ ukazuje, že „také ony jsou kulturně kódovány“.¹⁸² Sú odvodené z rôznych kultúrnych kódov, napr. psychoanalýza (*introvertný*), astrológia (*živiálny*), romantizmus (*nesmelý*).¹⁸³ Keď teda pri analýze pomenúvame rysy postáv v naratívoch, ktoré čítame, nie je to číra „dojmológia“ – tieto pomenovania sú *vopred umožnené* našou kultúrou, kultúrnymi kódmi. Nie sú teda ľubovoľné, hoci ich pôvod je zväčša zastretý.

Literárna postava nie je zložená len „zo slov“, nie je totožná s verbálnymi reťazcami (i keď je z nich, usporiadaných vo vetných štruktúrach, vytvorená ako z *materiálu*), ako by znela jej textualistická teória. Postava totiž funguje na vyššej úrovni, na úrovni tematickej – a na úrovni *fikčného sveta*, ktorý je projektovaný textom.

¹⁷⁷ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 26, 27.

¹⁷⁸ Por. HORVÁTH, Tomáš: Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy). In *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 6, s. 438.

¹⁷⁹ Por. CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 132.

¹⁸⁰ Tamže.

¹⁸¹ Tamže, s. 129.

¹⁸² Tamže.

¹⁸³ Tamže.

Štrukturalistická Chatmanova práca nám ponúka model štruktúry naratívu. Nevyhnutne sa teda vynára otázka, aký je ontologický a epistemologický charakter tejto štruktúry – aký k nej máme prístup a akým spôsobom „jestvuje“. I keď sa štrukturalistický prístup sústreďuje predovšetkým na modelovanie štruktúry naratívu, Chatman ponúka veľmi plauzibilnú odpoveď pomocou analógie s tým, ako je v príbuznej vede (lingvistike) chápaný používateľ jazyka. Tak ako používateľ jazyka ovláda jeho kód, systém pravidiel, podobne aj naratív, v užšom zmysle napr. naratívny žáner ako čarodejná rozprávka, obsahuje v sebe kód, prejavujúci sa v každom jednotlivom príbehu, prináležiacom do tohto žánru: Propp „objevil a názorně ukázal, že každý příběh tohoto korpusu obsahuje implicitní kód, který milovníci kouzelných pohádek znají a očekávají“.¹⁸⁴ Algebraické modely naratívnych štruktúr u Proppa či Todorova sú teda založené na analytikovej intuitívnej znalosti ich kódu (podobne ako implicitná znalosť kódu u používateľa jazyka), čiže na jeho komunikačnej/literárnej kompetencii. Podobne lingvista-gramatik robí explicitnými pravidlá kombinácie gramatických jednotiek, ktoré používatelia jazyka ovládajú intuitívne na nevedomej úrovni. „Jejich ‚gramatiky‘ proto nejsou zjišťovací procedury: algebra neodkryla strukturu ruské pohádky a boccacciovské novely. Pomohla pouze objasnit analytikovo předchozí tušení této struktury.“¹⁸⁵ Toto „predchádzajúce tušenie“ však nie je ničím vágnym a neuchopiteľným – je to v skutočnosti ovládanie istého kódu (jazyka v širokom zmysle slova) používateľom tohto kódu. Chatman teda „jestvovanie“ a identifikáciu či poznanie naratívnej štruktúry (v danom historickom bode vývinu naratológie) nesituuje do neurovedami modelovanej mysle, ako to urobí neskoršia kognitívna naratológia (toto bude jej nespochybniteľnou premisou), ale – ako semiológ – do sociálneho vedomia používateľov jazyka a naratívu, ktoré pozostáva zo znakových kódov. Práve sem situoval svoj systém jazyka, *langue*, Ferdinand de Saussure. Samozrejme, toto vedomie nepozostáva len zo znakových kódov, pre účel analýzy naratívnej kompetencie sú však relevantné práve tie.

I keď teda štrukturalistická naratológia „vychádzala predovšetkým z textu, nie z čitateľa“,¹⁸⁶ za čo si vyslúžila kritiku už zo strany nastupujúceho postštrukturalizmu, nedá sa povedať, že by s čitateľom nepočítala a ignorovala ho: akurát, že to bol čitateľ – analytik, ideálny používateľ naratívneho kódu. Preto, samozrejme, brzdila rozpútanú významovú aktivitu textu a štrukturálny analytik mal ako ideálny používateľ kódu isté privilegované postavenie medzi ostatnými čitateľmi. Postštrukturalistická kritika túto jeho privilegovanú pozíciu detronizovala – ukázala, že literárna kompetencia štrukturálneho analytika (znalosť literárnych kódov) je len jednou z mnohých heterogénnych interpretačných stratégií.

¹⁸⁴ Tamže, s. 94.

¹⁸⁵ Tamže, s. 96.

¹⁸⁶ BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 426.

Zameranie sa štrukturalistickej naratológie na modelovanie samotnej *štruktúry* naratívu (jej epistemologické podmienky sme opísali vyššie) však Seymour Chatman energicky obhajoval. V hre je tu totiž vlastne aj otázka, čo treba pokladať za samotný *predmet* výskumu naratológie. Chatman to ukazuje na kategórii času pri vnímaní obrazu: čas je síce pre vnímanie obrazu potrebný, nie je však priamo vpísaný do jeho štruktúry tak ako do naratívu v jeho podvojnnej časovosti: „Časovost je imanentní složkou narativního textu.“¹⁸⁷ Na tomto mieste Chatman vymedzuje predmet naratologického skúmania: „Textová teorie se nezaměřuje na oční fyziologii nebo psychologii, ale na strukturu diskurzu. Malby se *zpřítomňují* samy, jako by byly holistické, verbální narativy jako by byly lineární.“¹⁸⁸ Predmetom výskumu textovej teórie je preto *štruktúra* naratívu, nie spôsoby jeho percepcie – i keď, ako bolo vyššie povedané, táto štruktúra je *modelom*, vychádzajúcim z istých epistemologických východísk, z istej interpretácie textu (ktorou je už jeho prosté prečítanie), a z tohto textu abstrahuje napr. jeho naratívnu štruktúru.

Analytik napr. musí – ako to ukazoval už Barthes – *pomenúvať* relevantné motívy/udalosti, ktoré vyčleňuje analytickou procedúrou, čo je súčasťou jeho interpretačnej práce na základe *celku* príbehu.¹⁸⁹ Aby mohol naratológ-analytik modelovať naratívnu štruktúru alebo zápletku konkrétneho textu, musí sa dostať na medzistupeň, čo mu umožňuje práve jeho kompetencia „používateľa“ naratívneho kódu: musí zápletku z textu „vydestilovať“, abstrahovať ju z neho: „Abychom se mohli zabývat strukturou zápletky nějakého vyprávění, musíme si napřed tuto zápletku shrnout do jakéhosi resumé, v němž každému jednotlivému ději (*action*), součásti daného příběhu, bude odpovídat jedna věta.“¹⁹⁰ Znamená to, že musí vydestilovať relevantné naratívne udalosti (jadrá v Barthesovej terminológii, „které tvoří skutečnou osu vyprávění“¹⁹¹), a tiež sa musí pokúsiť rekonštruovať ich vzájomné vzťahy, napr. korelácie.

Transformácie naratológie

Termín „naratológia“ navrhol pre projekt budúcej vedy zaoberajúcej sa rozprávaním (naráciou) nielen v literatúre, ale aj v rôznych oblastiach a médiách Tzvetan Todorov v práci *Gramatika Dekameronu* (1969).¹⁹²

¹⁸⁷ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 15.

¹⁸⁸ Tamže.

¹⁸⁹ Por. CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 98.

¹⁹⁰ TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 145.

¹⁹¹ BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 20.

¹⁹² Por. GRAJEWSKI, Wincenty: O narratologii. In *Teksty*, roč. 18, 1974, č. 6, s. 32.

K prehistórii jeho výskumu sa však treba vrátiť späť k priekopníckej práci Vladimira Proppa *Morfológia rozprávky*. Propp vyvodil z opakovateľnosti, sledovanej v materiáli ruských čarodejných rozprávok, radikálne konzekvencie: modeloval *invariant* príbehu čarodejnej rozprávky (*stálu* štruktúru, ktorá je všetkým jednotlivým textom čarodejných rozprávok *spoločná*) a jeho naratívnu gramatiku – čiže *syntaktické pravidlá*, ktoré umožňujú generovať žánr čarodejnej rozprávky. Inicioval tým štrukturálne výskumy naratívnych štruktúr v šesťdesiatych rokoch (C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, R. Barthes, C. Bremond) a vznik naratológie ako literárnovednej disciplíny. V intenciách „gramatickej“ metódy musel teda (po prvé) vyčleniť *inventár* minimálnych prvkov rozprávky. V druhom kroku musel z toho, ako sú tieto prvky kombinované v jednotlivých konkrétnych rozprávkach (variantoch), vyvodiť, podľa akých *pravidiel* sa kombinujú. Zistil, že poradie prvkov je vždy rovnaké, „posloupnosť funkcií je vždy totožná“.¹⁹³ Neskôr Propp uvádza aj varianty poradia, napr. „obrátenu postupnosť“ (IX. kapitola, oddiel D). Výsledkom takéhoto postupu je potom – ako to nazýva – „morfologie, tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem a k celku“.¹⁹⁴

Následne modeloval kombinačné, syntaktické pravidlá spájania týchto základných elementov – funkcií tým, že si položil otázku: „V jakém seskupení a v jaké posloupnosti vystupují tyto funkce?“¹⁹⁵ Analógia naratívnej štruktúry s vetou (syntaktickou rovinou jazyka) je tu namieste, pretože funkcie sú v žánri čarodejnej rozprávky kombinované podobne ako vo vete vetné členy (s ich syntaktickou platnosťou). Ako píše Jurij Meletinskij, Propp „analýzu robil na rovine sujetu (a sčasti systému postáv) a dospel k stanoveniu akejsi invariantnej sujetovej schémy“.¹⁹⁶ Z tohto hľadiska „na celý fond kouzelných pohádek je třeba pohlížet jako na *řetěz variant*“.¹⁹⁷ Propp formuluje syntaktické pravidlá kombinácie naratívnych syntagiem (funkcií): „boj – vítězství a těžké úkoly – jejich řešení si z hlediska pozice v řadě jiných funkcí navzájem odpovídají. Mezi těmito funkcemi mění své místo pouze nepoznaný příchod a požadavky nepravého hrdiny (...), které následují po boji (...), ale předcházejí těžkým úkolům.“¹⁹⁸

Aj z rozličných postáv, vystupujúcich v rozprávkach, Propp modeluje invariant – repertoár *typov postáv* (neskôr u Greimasa dostanú v gramatike narácie názov aktanty), ktoré vyčleňuje podľa ich konania v deji: sú to hrdina, pomocník, škodca, falošný hrdina a i.

¹⁹³ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 28.

¹⁹⁴ Tamže, s. 26.

¹⁹⁵ Tamže, s. 28.

¹⁹⁶ MELETINSKIJ, Jurij M.: Štrukturálno-typologický výskum rozprávky. In PROPP, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 154.

¹⁹⁷ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

¹⁹⁸ Tamže, s. 91.

Z tohto konečného *inventára* prvkov sa pomocou *pravidiel kombinácií* prvkov generujú jednotlivé rozprávky (varianty) a na vyššej úrovni rozprávka ako žáner (invariant). Rens Bod upozornil, že i keď sa Propp – v súlade so štrukturalistickou paradigmou – obmedzil na konečný korpus textov, „jeho systém pravidiel možno aplikovať na ďalšie rozprávky, ba dokonca aj na rozprávky, ktoré ešte len budú ‚vymyslené‘. Vyplýva z toho, že Proppova teória patrí do rovnakej kategórie ako jazykoveda Paniniho a Chomského lingvistiky, v rámci ktorých je možné pomocou konečného počtu prostriedkov opísať nekonečné množstvo javov“.¹⁹⁹ Formuloval to implicitne aj samotný Propp, i keď ten hovorí síce o jestvujúcich, no dosiaľ neznámych rozprávkach: „Práve tak jako na základě общных астрономических законов предполага́ме существования невидимых звёзд, je možno predpokladať i existenciu pohádek, ktoré nebyly sebrány.“²⁰⁰

Pre štruktúrálnu analýzu syntagmatickej štruktúry narácie sú ešte dôležité, ako ukázal Barthes, vzťahy korelácie fungujúce na tej istej úrovni (distribučné vzťahy): „koupě revolveru nachází svůj korelát v okamžiku, kdy je ho použito“.²⁰¹ Alebo tieto vzťahy prepájajú prvok jednej úrovne s prvkom inej úrovne (integračné vzťahy, kam patria indície, napr. povahové indície týkajúce sa postáv).²⁰²

Proppova *Morfológia rozprávky* mala teda, ako upozornil Grzegorz Grochowski, v dejinách svojej vedeckej recepcie dve polia pôsobenia: jej pôvodným projektom (t. j. hermeneuticky povedané, jej historickým významom) bola morfológická analýza *žánru*. Jej aktualizujúcim štrukturalistickým „použitím“ (treba však povedať, že historicky omnoho produktívnejším) bol naratologický model – model *narácie* ako takej.²⁰³ Pôvodný morfológický projekt (vypracovaný v inšpiračnom dotyku s Goetheho morfológiou) bol „preložený“ do lingvistického modelu.

Kritické rozvinutie Proppovho modelu, ako ho realizoval Claude Lévi-Strauss vo svojej štúdii *Štruktúra a forma*, sa okrem širšieho etnografického kontextu, ktorým disponoval Lévi-Strauss, zameralo na sémantickú stránku naratívu. Lévi-Strauss v tejto súvislosti upozornil: „Keď sa (Propp – pozn. T. H.) zaoberá výhradne pravidlami, ktoré riadia fungovanie propozícií, nevšíma si, že neexistuje jazyk, ktorého slovná zásoba by sa dala dedukovať zo syntaxe.“²⁰⁴ Dá sa teda povedať, že Propp vytvoril (s istou mierou nekoherenosti, ktorú mu vytkol Lévi-Strauss) model invariantu *syntagmatickej* štruk-

¹⁹⁹ BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013, s. 424.

²⁰⁰ PROPP, Vladimír J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, s. 99.

²⁰¹ BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 19.

²⁰² Tamže.

²⁰³ Por. GROCHOWSKI, Grzegorz: *Pamięć gatunków*. Warszawa: Instytut badań literackich PAN, 2018, s. 26-27.

²⁰⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štruktúrálna antropológia II*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 151.

túry čarodejnej rozprávky (jeho syntaktické pravidlá bez sémantiky) – čiže invariant syntagmatických (textových) vzťahov fungujúcich v tomto žánri. Lévi-Strauss sa posunul už na rovinu paradigmatickú (systémovú) a postuloval, že je potrebné dopracovať model paradigmatických vzťahov, ktoré sú sémantické – čiže model opozícií sémantických kategórií daného žánru (ako príklad uvádzal opozíciu dňa a noci). Štruktúrna analýza narácie vo svojom ďalšom vývine (napr. u A. J. Greimasa) tieto dve roviny chápala ako systémy vzťahov rozličných úrovní – paradigmatické vzťahy sémantických opozícií sú hĺbkovou štruktúrou narácie, ktorá je projektovaná prostredníctvom syntaktických pravidiel na syntagmatickú, kombinačnú os narácie.²⁰⁵ Pritom „sémanticko-paradigmatické vzťahy určujú dejové struktúry a naratívni průběhy literárných a neliterárných textů“.²⁰⁶ V hĺbkovej úrovni sa v Greimasovom modeli narácie nachádza semiotický štvorec, usporadúvajúci sémantické kategórie ako život, smrť, non-život, non-smrť do vzájomných logických vzťahov implikácie, protikladnosti a rozpornosti. Tieto sémantické kategórie môžu byť v konkrétnom naratívnom texte pripísané figuratívnym aktérom.²⁰⁷ Tak nám napr. analýza poviedky Jána Hrušovského *Žralok* ukázala, že figuratívny aktér zem sa viaže so sémantickou kategóriou život, voda zasa so sémantickou kategóriou smrť, žralok so sémantickou kategóriou non-život a zametač paluby so sémantickou kategóriou non-smrť.²⁰⁸ Narativizácia statického logického štvorca prebieha tak, že na termínoch (sémach) logického štvorca „sú realizované syntaktické operácie ekvivalentné logickým vzťahom (...) Tento pohyb vždy spočíva na prechode od východiskovej kategórie na jej popretie a následne na jej protiklad (napr. život – ne-život – smrť)“.²⁰⁹

Po klasickej štrukturalistickej naratológii sa naratológia ďalej rozvíjala viacerými smermi. David Herman navrhol v roku 1999 ako zastrešujúci termín názov „postklasická naratológia“, ktorá rôznymi smermi prekračuje klasickú štrukturalistickú naratológiu, zároveň z nej však vychádza a koriguje ju. Klasická naratológia bola zameraná predovšetkým na ahistorické *univerzálie* naratívu²¹⁰ – pod povrchom rozmanitých naratívov z celého sveta odhaľovala spoločnú, invariantnú štruktúru, gramatiku naratívu, gramatiku rozprávania, ktorá je v ich základoch. Ignorovala (historický a diskurzívny) kontext – kontext tex-

²⁰⁵ Vyššie uvedený segment textu o Proppovej *Morfológii rozprávky* a jej kritike Lévi-Straussom (šesť predchádzajúcich odsekov) sme v skrátenej forme prevzali z našej štúdie HORVÁTH, Tomáš: Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy). In *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 6, s. 437-441.

²⁰⁶ ZIMA, Petr V.: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998, s. 310.

²⁰⁷ Por. GREIMAS, Algirdas Julien: *Maupassant*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988, s. 43.

²⁰⁸ Por. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: SAP, 2008, s. 127-131.

²⁰⁹ MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1995, s. 478.

²¹⁰ Por. HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure, ed.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008, s. 450.

tu aj čitateľa, ktorý akcentuje práve postklasická naratológia,²¹¹ bola tiež slepá voči záležitostiam genderu.²¹² David Herman sa pri výskume ústnych naratívov sústreďuje práve na komunikačnú interakciu rozprávača a poslucháča príbehu, pričom naratív je chápaný ako istý typ rečovej udalosti.²¹³ „Narativní sdělení, nahlížená spíše jako interakční výsledek než jako projevy kódu, který existoval už před komunikačními kontexty, musí být studována jako mluvní události, které pomáhají formovat společenské interakce, jimiž jsou zároveň tato sdělení formována.“²¹⁴ Rozdiel medzi klasickou a postklasickou naratológiou syntetizujúco uchočila Katarzyna Kaczmarczyk: „klasická naratológia bola textocentrická, ahistorická a univerzalistická, koncentrovaná na výskum uzatvorených systémov konštruovaných metódami zdola, vzostupne (*bottom-up*) a založených na binárnych opozíciách; postklasická naratológia sa orientuje na kontext, je historická, koncentrovaná na singularitu diela a na otvorené, dynamické významotvorné procesy, ktoré analyzuje ako celok (prístup zhora, *top-down*) spolu s ich kultúrnym kontextom.“²¹⁵ Ďalej podľa vzoru Nünninga vyratúva prístupy, ktoré sem patria: kontextualistické (sem by spadala vyššie spomenutá Hermanova sacionarologická analýza), tematické a ideologické, feministické, transmediálne a transžánrové, kognitivistické a recepčné, postštrukturalistické, lingvistické, filozofické (teória možných svetov, teória fikčnosti).²¹⁶

Niektoré východiská transmediálnej naratológie sme už veľmi stručne spomenuli.²¹⁷ Keď sa len veľmi výberovo pristavíme pri špecifikách naratívu v jednotlivých médiách, môžeme spomenúť otázku naratívu v obraze. Ak vieme, že pre naratív je konštitutívna *zmena, prechod* od jednej situácie k druhej (od jednej rovnováhy k druhej), je zrejmé, že napr. v médiu komiksu sa naratív konštituuje vo *vzťahu* obrazov (komiksových okienok) navzájom, v prechode od jedného obrazu k druhému. Teoretik komiksu Thierry Groensteen vychádza z Todorovovej formulácie, že princípom rozprávania je *následnosť* a *transformácia*: ak máme hovoriť o transformácii medzi dvomi obrazmi, musí ich porovnanie potvrdiť „zároveň podobnosť aj rozdielnosť“.²¹⁸ Takže potom „z hľadiska narace se nejzásadnější kontextuální vztahy vytvářejí mezi vinětami“,²¹⁹ t. j. medzi komiksovými okienkami.

²¹¹ Porov. tamže.

²¹² Tamže.

²¹³ Por. HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 85.

²¹⁴ Tamže, s. 86.

²¹⁵ KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 32.

²¹⁶ Tamže, s. 32-33.

²¹⁷ Vývin naratológie podrobne mapuje – v našom prostredí ojedinelá – monografia DVORSKÝ, Juraj: *Od naratívnej gramatiky k interdisciplinárnej naratívu*. Ružomberok: Verbum, 2017.

²¹⁸ GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005, s. 127.

²¹⁹ Tamže, s. 131.

Vynára sa teraz otázka: Môže aj jednotlivý obraz rozprávať príbeh? Klaus Speidel odpovedá na túto otázku kladne. Argumentuje antropologicky aj historicky. Keďže médiá komunikujúce naratívy, napr. komiks, ale aj film, sa skladajú z jednotlivých obrazov, usiluje sa preskúmať, ako „jeden obraz vytvára naráciu“.²²⁰ Najstaršie dochované naratívy sú obrazy. Napr. prehistorický jaskynný obraz z Lascaux „človek zranený bizónom“ či „človek napadnutý medveďom“ (ako znejú verbálne interpretácie maľby) prejavuje „vysoký stupeň narativity“.²²¹ Takýto obraz je teda preložiteľný do naratívnej výpovede a je *reprezentáciou udalosti* („človeka napadol medveď“). Obraz sa však nemusí vyznačovať narativitou len ako reprezentácia udalosti, ale môže mať dokonca temporálnu naratívnu štruktúru skladajúcu sa z členov zauzlenie – riešenie, spočívajúcu v transformácii z jedného stavu do druhého. Speidel to ukazuje na príklade obrazu Théodora Géricaulta *Plť Medúzy* (1818 – 1819), kde napätie, vychádzajúce zo situácie ľudí na plti (s indikovanou predchádzajúcou udalosťou potopenia lode, ktorú možno z obrazu vyvodíť), či stroskotancom niekto príde na pomoc, je vyriešené – zbadali na horizonte loď. Malú loď na horizonte však divák zbadá až po dlhšom pohľade na obraz (zhruba po pol minúte), čo postačuje na to, aby obraz vyvolal napätie a následnú úľavu.²²² I keď, ako upozorňoval Chatman, obraz nemá časový charakter tak ako narácia, ako vidno, môže byť recepcne *naprogramovaný* takým spôsobom, aby si prijímateľ v ňom niečo všimol skôr a k niečomu zasa dospel neskôr, t. j. aby vyvolal *naratívny zážitok* (napätie a *následná* úľava). Táto štruktúra transformácie, prechodu od jednej udalosti (ľudia na plti sú vydaní napospas rozbúrenému moru) k druhej, rozuzľujúcej (zbadali na obzore loď), nie je teda len časovou percepciou obrazu, ale je (naratívnou) štruktúrou obrazu.

Kognitívna naratológia presúva objekt svojho skúmania zo štruktúry naratívu na povahu ľudskej mysle, ktorá naratív produkuje (vytvára) a chápe (napr. ho číta či počúva): viedlo to ku „konceptualizácii narácie ako mentálnej entity“,²²³ k uchopeniu narácie ako „mentálnej reprezentácie vytvorenej čitateľom“.²²⁴ V tomto poňatí je narácia „predovšetkým kognitívna štruktúra, mentálny konštrukt, nástroj vnímania sveta, ktorý nás obklopuje, nástroj jeho chápania a usporadúvania“.²²⁵ Podľa Davida Hermana poslucháči, čitatelia či diváci príbehov „interpretujú naratívy tak, že rekonštruujú mentálne reprezen-

²²⁰ SPEIDEL, Klaus: Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię? In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 70.

²²¹ Tamže, s. 73.

²²² Por. tamže, s. 136.

²²³ KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 33.

²²⁴ REMBOWSKA-PLUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka intersubiektywności*. Toruń: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Kopernika, 2012, s. 81.

²²⁵ SZCĘŚNA, Ewa: O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji. In KACZMARCZYK, Katarzyna red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 260.

tácie, ktoré riadili ich produkciu“.²²⁶ Ak ešte u štrukturalistu Algirdasa Juliena Greimasa je model aktantov naratívu výsledkom analytickej práce vedca, David Herman sa už pýta, akým spôsobom sa realizujú aktančné roly v komunikácii medzi podávateľom príbehu a jeho percipientom. „Naratívni aktanty môžu byť tedy charakterizované ako výstup inferencií spustených gramatickými signálmi v príbehoch; tyto inference jsou založeny na behaviorálních paradigmatách, které formují část širšího kognitivního repertoáru vypravěčů příběhů a jejich publika – obecně uživatelů jazyka.“²²⁷ Podávateľ príbehu kóduje aktantov prostredníctvom istých textových prostriedkov a percipient príbehu zasa musí aktantov z textu vyvodit’ a rekonštruovať. Odkaz na behaviorálne paradigmy, ležiace v podloží rekonštrukcie aktantov u čitateľa, len potvrdzuje Ricoeurovu tézu z jeho monumentálnej práce *Čas a rozprávanie*, že v základe teórie naratívu je vždy istá teória (ľudského) konania.

Ďalším dôsledkom modelu naratívu ako mentálnej reprezentácie je to, že zohľadňuje fakt, že príbeh sa musí vždy odohrávať „niekde“, v nejakom prostredí, a teda v istom svete (vo fikcii vo fikčnom svete), čo ešte klasická štrukturalistická naratológia príliš nebrala do úvahy a možnými svetmi a fikčnými svetmi sa zaoberala až o čosi neskôr teória fikcie. Dej v románe, napr. konanie postáv, je súčasťou jeho fikčného sveta. Je preto podnetné zaviesť kategóriu sveta príbehu (*storyworld*). Naratívna analýza má za cieľ odhaliť „proces, ktorým interpreti rekonštruujú svety príbehu (*storyworlds*) zakódované v naratíve“.²²⁸ Tento *storyworld* podľa Davida Hermana nie je akoby neproblematicky daný fikčný svet, ale je to svet príbehu, ktorý musí čitateľ z istých textových indícií vyvodzovať, a to na základe určitého vopred daného mentálneho modelu („kto urobil niečo niekomu a s kým, kde, prečo a ako“²²⁹). *Storyworld* teda znamená, ako píše Krzysztof M. Maj, „logické podmienky celého románového univerza, ktorého vmontované presupozíčné mechanizmy znemožňujú vypovedať také ontologické súdy, ktoré by boli v jeho reáliách kontradiktórne“.²³⁰ Podľa Hermana „príbehy kódujú mentálni zobrazovaní, jimiž získava svet, o ktorom se mluví, konkrétnu priestorovú štruktúru. Naratívni doména je pak priestoročasová oblasť vystavená vypravěčem příběhu, který užívá diskursivní pokyny, aby umožnil recipientům rekonstruovat tutéž priestoročasovú zónu“.²³¹ Herman analyzuje práve tieto diskurzívne pokyny napr. v orálnych duchárskych príbehoch. (Naratívna analýza orálnych naratí-

²²⁶ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 1.

²²⁷ HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 76-77.

²²⁸ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 5.

²²⁹ HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure, ed.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008, s. 570.

²³⁰ MAJ, Krzysztof M.: *Allotopie*. Kraków: Universitas, 2015, s. 177.

²³¹ HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 11.

vov napr. u Williama Labova sa teda vo zvýšenej miere opäť musí zaoberať médiom naratívu a neabstrahovať od neho – sústreďuje sa na jazykové gramatické prostriedky rozprávania.) Preto, ako upozorňuje Tomáš Kubíček, je podľa Hermana potrebné do modelu minimálneho naratívu zahrnúť popri čase, príčinnosti (a udalostiach) aj priestor.²³² Na rozdiel od teórie fikčných svetov, kde sú fikčné svety v zásade tou poslednou inštanciou, v ktorej sa situujú fikčné entity – ríšou fikcie s jej vlastným ontologickým modom, fenomenologicky vzaté, čisto intencionálneho objektu, kognitívna veda pokladá tieto „svety príbehu za *mentálne modely* toho, kto niečo urobil a komu a s kým, kedy, kde, prečo“.²³³ Napr. Catherine Emmott pokladá pri čítaní fikčného naratívu za najdôležitejšie „vytvorenie celostného mentálneho modelu fikčného sveta, o ktorom rozpráva narácia“.²³⁴ Teória fikčných svetov v podstate hovorí o rovnakých svetoch, len im neprisuduje ontologický predikát mentálnych modelov – pre ňu sú to totiž práve literárne texty, ktoré svoje fikčné svety *vytvárajú*: „fikční texty získavajú svou referenční oblast tím, že vytvářejí fikční svět.“²³⁵ Čiže fikčné svety tu nie sú chápané ako mentálne modely, ale ako výtvory fikčného textu (konstituované štruktúrou textu). Teoretici fikčných svetov sa ďalej zaoberajú tým, že modelujú *štruktúru* tohto fikčného sveta.

Pokiaľ klasická naratológia konštituovala intermediálny charakter naratívu takpovediac „zdola“ ako *nezávislosť od média*, v ktorom je naratív vyjadrený (napr. porovnaním toho istého príbehu v rôznych médiách: trebárs románu a jeho filmovej adaptácie), a dospela takýmto spôsobom k abstraktnej gramatike naratívu, kognitívna naratológia zasa funduje intermediálny charakter naratívu tým, že narácia „ako figúra mysle a mentálna štruktúra nie je spätá len s jednou semiosférou, médiom či diskurzom“.²³⁶ Druhá vlna kognitivizmu následne kládla dôraz na to, že myslenie je vnorené v tele: „Myšlení je *závislé na těle*, to znamená, že struktury, které používáme při sestavování pojmových systémů, vyrůstají z našich tělesných zkušeností. (...) Navíc jádro našich pojmových systémů je přímo ukotveno ve vnímání, pohybech těla a zkušenostech fyzické a sociální povahy.“²³⁷ Takže „ľudia využívajú svoje fyzické (a fyziologické) skúsenosti, aby metaforickým spôsobom štruktúrovali vlastné myslenie o abstraktných fenoménoch“.²³⁸

²³² Por. KUBÍČEK, Tomáš: Komentář. In HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 100.

²³³ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 5, zvýr. T. H.

²³⁴ REMBOWSKA-PLUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka intersubiektywności*. Toruń: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Kopernika, 2012, s. 86.

²³⁵ DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 39.

²³⁶ SZCĘSNA, Ewa: O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 261.

²³⁷ LAKOFF, George: *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Praha: Triáda, 2006, s. 14.

²³⁸ TWARDUCH-RAŚ, Ewelina: Ucieleśnienie, narracyjne wchłonięcie, afektywność i „neurofilomowość“. Perspektywy badań nad narracyjnością filmu fabularnego. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 222.

Ved' ak sa vrátíme k základnej definícii (konceptualizácii) naratívu v klasickej naratológii, nájdeme v nej metaforizovaný telesne založený pojem *rovnováhy* a narušenia rovnováhy. „Tvar narácie je (...) založený v pre-kognitívnom procese telesného zakúšania sveta divákom.“²³⁹ Miklós Kiss analyzuje predstavové schémy, ktoré sú potom preložené do naratívnych štruktúr ako napr. schéma zdroj – cesta – cieľ, vzťahujúca sa ku skúsenosti telesného pohybu z jedného miesta na druhé.²⁴⁰ Priestorové príbehy (napr. vták, ktorý preletí z jedného stromu na druhý) sú „štrukturované pomocí predstavového schématu bodu pohybujúciho se po určenej dráze z počiatku do cieľa“.²⁴¹ No takúto štruktúru má aj zložitejší pikareskný román a v metaforickej polohe aj (auto)biografický príbeh ľudského života. Kognitívna naratológia i existenciálna poetika, ako ju v poslednej dobe u nás rozvíja Peter Zajac, tu dochádzajú rozličnými cestami k zhodným výsledkom. Peter Zajac odvodzuje lyriku z elementárneho telesného zakúšania (ako sme o tom hovorili vyššie), kognitívna naratológia zasa z telesného zakúšania solidárne odvodzuje princíp naratívu.

Monika Fludernik vo svojom projekte prirodzenej naratológie pokladá narativitu za „funkciu naratívnych textov, koncentrovanú na schopnosť skúsenosti (*experientiality*) antropomorfickej povahy“.²⁴² Tie kategórie, ktoré iné naratologické teórie pokladajú za kľúčové pre definovanie naratívu, ako sú akcia, udalosť, kauzalita a pod., pokladá za odvodené od tej *najzákladnejšej* – z faktu, že naratív je vyjadrením ľudskej skúsenosti: „akcia patrí k naratívu ako dôsledok skutočnosti, že skúsenosť je znázornená ako typicky ľudská, a teda zahŕňa prítomnosť existencí, ktorí konajú.“²⁴³ Narativita je preto podľa nej primárne založená skôr na faktore vedomia než na aktančnej dynamike či teleológii.²⁴⁴ Naratívom sa stáva text pri jeho interpretácii v procese narativizácie, „keď texty začínajú byť vnímané ako naratívy“,“²⁴⁵ keď ich rozoznávame „ako reprezentáciu ľudskej skúsenosti alebo skúsenosti antropomorfického subjektu“.²⁴⁶ Naratívy (aj literárne) sú odvodené z komunikácie v prirodzenom jazyku.²⁴⁷ Naratívne mody vychádzajú z kognitívnych kategórií, z kategórií ľudského vedomia.²⁴⁸ Monika Fludernik sa teda pýta, ktorá

²³⁹ Tamže, s. 217.

²⁴⁰ Por. tamže, s. 218.

²⁴¹ TURNER, Mark: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005, s. 32.

²⁴² FLUDERNIK, Monika: *Towards a „Natural“ Narratology*. London and New York: Routledge, 2005, s. 26.

²⁴³ Tamže, s. 27.

²⁴⁴ Tamže, s. 30.

²⁴⁵ Tamže, s. 313.

²⁴⁶ KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 48.

²⁴⁷ Por. FLUDERNIK, Monika: *Towards a „Natural“ Narratology*. New York: Routledge, 2005, s. 47.

²⁴⁸ Por. tamže, s. 50.

oblasť je tá najzákladnejšia pre definovanie naratívu – z ktorej oblasti naratív vychádza: je to oblasť ľudského vedomia.

Ak je však naratív takýmto spôsobom plne odvodený z ľudskej skúsenosti, vynárajú sa tu pred nás ďalšie otázky: Ako ho odlišiť od iných typov reprezentovania ľudskej skúsenosti? Ak nie je pre naratív základnou kategóriou kategória zmeny z jedného stavu do druhého, udalosť, chronologický poriadok či kauzalita, ako ho potom odlišiť napr. od takého typu reprezentácie ľudskej skúsenosti, akou je lyrika?

Magdalena Rembowska-Płuciennik na základoch kognitivistickej naratológie odvodzuje literárnu naráciu z intersubjektivity, z jedného z jej mentálnych mechanizmov: „Je ním schopnosť prijímať iné hľadisko než svoje vlastné, pohľad na svet z vyfantaziovanej pozície či očami druhého, schopnosť rozpoznať jeho vnútorné stavy či situáciu (emocionálnu, psychofyzickú, gnozeologickú), predvídať jeho reakcie.“²⁴⁹ Nie je to teda definícia naratívu ako takého, pretože pre naratív je priúška – hodí sa len na *literárnu* naráciu, pretože je, samozrejme, možný aj faktualný (nefikčný) naratív vedený *iba* z môjho hľadiska, v ktorom vyrozprávam *len* tie udalosti, ktoré som zažil. Rembowska-Płuciennik kladie dôraz skôr na úroveň diskurzu a na tú jej zložku, akou je naratívna perspektíva. Z tej urobila najdôležitejšiu naratologickú intersubjektívnu kategóriu.²⁵⁰ Úroveň príbehu a udalostí u nej predbežne zostala bokom. Naratívnu perspektívu nespája len s „jazykovo-textovými ukazovateľmi v literárnych dielach, ale s perspektivickosťou ako s vlastnosťou ľudskej kognície, ktorú podmieňuje intersubjektívny spôsob fungovania ľudského vedomia, nasmerovaného na mentálne reprezentovanie cudzích vnútorných stavov“.²⁵¹ Rozlišuje rôzne naratívne modely intersubjektivity v literárnych textoch (a v rôznych literárnych smeroch), ako sú projekcia, simulácia, identifikácia, separácia od cudzej perspektívy a externalizácia – sú konštituované rozdielnym vzťahom jedného subjektu (rozprávača) k druhému (postave). Ich taxonómia je založená na miere prístupu jedného subjektu k cudzej perspektíve. Napr. separácia a externalizácia sú tými formami perspektívy, keď rozprávač nemá prístup k vedomiu inej postavy.

Kritika naratívneho rozumu

Popri uznaní nesmierne dôležitej funkcie naratívov v rámci naratívneho obratu humanitných vied – napr. pri konštituovaní osobnej identity, funkcie naratívu ako nástroja porozumenia pri „ozmyselňovaní“ sveta a jeho javov pros-

²⁴⁹ REMBOWSKA-PŁUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka intersubiektywności*. Toruń: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Kopernika, 2012, s. 11.

²⁵⁰ Por. tamže, s. 22.

²⁵¹ Tamže, s. 123.

tredníctvom príbehov – môžeme dnes v humanitných vedách zaznamenať aj upozorňovanie na negatíva naratívneho vedenia predovšetkým pri uvažovaní o reálnych javoch vo svete. Ak napr. príbeh konštruje z udalostí chronologicko-kauzálny reťazec, upokojujúco dodáva k javom ich príčiny, číta dianie ako zmysluplné. Zároveň z univerza *vyberá* len niektoré udalosti, ktoré usporadúva do kauzálneho nexu. V bežnom fungovaní v rámci sveta nášho života tak použitie naratívu v nevhodnom prípade môže viesť ku kognitívnym ilúziám, ku skresleniam a k tomu, čo Nassim Taleb nazýva *klam naratívnosti* pri pokusoch o predikcie budúcnosti. Budeme sa zaoberať najprv touto kritikou naratívnych skreslení v rámci rozprávania o bežnom živote i rozprávania v bežnom živote.

Naratívna literatúra je však, samozrejme, na rozprávání príbehov založená, a keďže v jej prípade ide o režim fikcie, čiže nejde – tak ako v rámci životného sveta – o texty s referenčným nárokom na faktickú pravdivosť, kritika naratívu sa v literárnom diskurze môže realizovať až na vyšších úrovniach: v takejto imanentnej literárnej kritike ide o samotnú formu príbehu a jej schopnosť či neschopnosť artikulovať historicky podmienenú existenciálnu skúsenosť. Takáto kritika príbehu, či už implicitná (prostredníctvom samotnej literárnej formy), alebo explicitná (v proklamáciách niektorých literárnych škôl, napr. nového románu), bude nasmerovaná na príbehy ako na falšovanie skutočnosti, jej mýtizáciu.

Nassim Nicholas Taleb vo svojej knihe *Čierna labuť* (2007) ukazuje náš biologický a – z neho vyrastajúci – psychologický sklon k narativite: náš sklon narativizovať našu skúsenosť, odlievať ju do formy príbehu. Naša myseľ je „predevším úžasným vysvetľovacím mechanizmom: téměř v čemkoli je schopna najít jistý smysl, bezmála na každý jev dokáže naroubovat nějaké vysvětlení, zato však nedokáže přijmout ideu nepředvídatelnosti“.²⁵² Naratív, ako už vieme z analýz tohto fenoménu, organizuje svoje elementy (udalosti) do chronologických a *príčinných* vzťahov. Naše vnímanie príčinných súvislostí má podľa Taleba „biologický základ“.²⁵³ Naratív je preto generátorom zmyslu, keďže usporadúva elementy do *zmysluplného celku*, ktorý je pre nás uspokojujúci. Vnáša do myriád detailov poriadok, aký človek potrebuje: „Román, povídka, mýtus či pověst, všechny mají stejný účel: ušetřují nás komplexity skutečného světa a zaštiťují před nahodilostí.“²⁵⁴ Formovanie príbehu vychádza z našej túžby usporiadať dáta (a v konečnom dôsledku: usporiadať *sveť*) do kauzálnej schémy, ktorá mu dodá *zmysel*. „Naše mysl si z nesoudných elementů stále vytváří koherentní příběhy. Necítíme se dobře, když je něco bez příčiny, a tak si naše mysl příčinu najde, ať tak či onak, aniž bychom na to měli vliv. Naše mysl se vydává nejsnadnější cestou, když má pochybnos-

²⁵² TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 30.

²⁵³ Tamže, s. 85.

²⁵⁴ Tamže, s. 87.

ti, a dělá to v každé fázi uvažování, od utváření závěrů ke generalizacím.²⁵⁵ Príчинné usporiadanie udalostí v naratíve tiež uľahčuje ich zapamätávanie. Empirické výskumy (vo forme testov) ukázali, že „rozprávania založené na temporálnych súvislostiach sa zapamätávajú ťažšie než rozprávania založené na príčinných súvislostiach“.²⁵⁶ Louis O. Mink v súvislosti s historickou naráciou písal, že tá „neukazuje nevyhnutnosť udalostí, ale prostredníctvom rozvíjania príbehu, ktorý zjednocuje ich význam, spôsobuje, že sú zrozumiteľné“.²⁵⁷

Takže usporiadanosť, štruktúrovanosť symbolov (napr. udalostí v naratíve) nám umožňuje ľahšie si túto sériu symbolov zapamätať, uchovať ju v mysli.²⁵⁸ Empirické výskumy scenárov rozprávání (ich schém) ukázali, že zapamätávanie príbehu je závislé od „ideálnej schémy“²⁵⁹ – prefabrikovaných, už poznaných skriptov/scenárov. Nassim Taleb analyzuje známy príklad príbehu od Edwarda Morgana Forstera z jeho klasickej práce *Aspekty románu* (1927). Forster a následne aj Taleb porovnávajú dve výpovede: „Zomrel kráľ a zomrela kráľovná“ a „Kráľ zomrel, a potom od žiaľu zomrela aj kráľovná“. Prvá výpoveď prináša čiru postupnosť faktov, zatiaľ čo druhá už utvára štruktúrovaný dej.²⁶⁰ V zásade totiž v prípade tejto druhej výpovede ide o minimálny príbeh, ako ho definuje naratológia (G. Prince) – tieto dve udalosti sú spojené nielen chronologicky, ale aj kauzálne: smrť kráľovnej je *následkom* jej žiaľu nad smrťou kráľa, smrť kráľa je *príčinou* smrti kráľovnej. Nassim Taleb analyzuje rozdiel medzi týmito dvoma výpoveďami (ktoré reprezentujú rôzne typy): „Ačkoliv je ve druhém výroku informace navíc, jako u celku jsme u něj efektivně redukovali počet rozměrů. Druhá věta je svým způsobem mnohem snadněji zapamatovatelná – namísto dvou informací máme nyní pouze jednu. Protože si ji zapamatujeme s menším úsilím, můžeme ji v takovém balení také lépe prodat. To je v kostce definice i funkce narativity.“²⁶¹ Informáciou navyše v druhej výpovedi je práve formulovanie kauzálneho vzťahu („potom od žiaľu“). Fintou, ktorú takéto narativizovanie (dodaním informácie: formulovaním kauzálneho vzťahu) prináša, je teda podľa Taleba paradoxne *redukcia* počtu informácií – namiesto *dvoch* nespojitých informácií (udalostí) tu máme *jeden* príbeh (jednu informáciu). I keď sa tento jeden príbeh skladá z dvoch udalostí, tie už nie sú nespojité, ale sú súčasťou jedného *celku*, chronologicko-kauzálnej *štruktúry* príbehu. Vďaka tomu je druhá výpoveď (čiže

²⁵⁵ KONNIKOVA, Maria: *Myslete jako Sherlock Holmes*. Brno: BizBooks, 2013, s. 167.

²⁵⁶ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 75.

²⁵⁷ MINK, Louis O.: Historia i fikcja jako sposoby pojmowania. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 75, 1984, zv. 3, s. 241-242.

²⁵⁸ Por. TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 86.

²⁵⁹ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 72.

²⁶⁰ Por. TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 87.

²⁶¹ Tamže, s. 88.

príbeh) ľahšie zapamätateľná. A keďže, ako už bolo povedané, ľudská myseľ je „vysvetľovacím mechanizmom“, medzi heterogénnymi prvkami (udalosťami) hľadá príčinné spojitosti (v rámci kauzálneho vysvetlenia). Preto narativizujeme aj bežnú každodennú skúsenosť, automaticky spájame udalosti do príbehov: vďaka tomu sa pre nás okolité dianie stáva zrozumiteľným.²⁶² Psychológ Jerome Bruner napísal, že „našu skúsenosť a našu pamäť o ľudskom dianí organizujeme väčšinou vo forme naratívov – príbehov, ospravedlnení, výhovoriek, mýtov, dôvodov pre konanie či nečinnosť a pod.“²⁶³

Schéma naratívu teda umožňuje nielen porozumenie, ale zároveň i komfortnejšie zapamätanie. Testy potvrdili hypotézu, že „rozprávania v kánonickej forme (čiže tie, ktoré majú všetky odporúčané prvky, z ktorých sa skladajú, v náležitom poradí) budú lepšie zapamätateľné než rozprávania, ktorým niektoré časti chýbajú alebo rozprávania predložené v netypickom poradí.“²⁶⁴

Ukázalo sa tiež, že keď pri testoch probandom predložili príbehy s prepleťajúcimi sa líniami rozprávania, probandi v procese pamätania (a reprodukcie príbehu) oddelili prepleťajúce sa epizódy, pričom „takto nasledovali schému rozprávania, a nie spôsob jeho prezentácie.“²⁶⁵ Povedané literárnovednou terminológiou, pri reprodukcii zapamätaného príbehu reprodukovali fabulu, nie sujet (následnosť motívov, ako boli usporiadané diskurzom). Pri reprodukovaní naratívu z neho vydestilovali *príbeh*.

A, samozrejme, pri teste, v ktorom sa usporiadali udalosti do dvoch spôsobov organizácie – taxonomickej (z hľadiska štrukturálnej lingvistiky ide v zásade o paradigmatickú organizáciu) a schematickej (čiže v zásade organizácie naratívnej syntagmatiky)²⁶⁶ – sa ukázalo, že „zapamätávanie elementov bolo lepšie, keď boli usporiadané do schematických skupín než taxonomické kategórie.“²⁶⁷ V schematických skupinách boli zoskupené udalosti, ktoré boli usporiadané podľa scenárov, napr. „ísť na lyžovačku“ (do ktorého patria udalosti ako cestovať do hôr, kúpiť si permanentku na vleč, lyžovať sa a pod.).

Termín *scenár* (ako ho zaviedli Schank a Abelson, vychádzajúc z Minského koncepcie rámca, *frame*) sa používa na „opis našich znalostí o známych sekvenciách udalostí“.²⁶⁸ Podľa definície Schanka a Abelsona „scenár je štruktúra, ktorá opisuje primeranú sekvenciu udalostí v istom kontexte“.²⁶⁹ Podľa Mandlerovej sa líši od naratívnej schémy tým, že je „väčšmi spätý s konkrét-

²⁶² Por. tamže, s. 101.

²⁶³ BRUNER, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In *Critical Inquiry* 18 (Autumn 1991), s. 1-21. Dostupné online https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Bruner_Narrative.pdf

²⁶⁴ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 68.

²⁶⁵ Tamže, s. 70.

²⁶⁶ Por. tamže, s. 123.

²⁶⁷ Tamže, s. 127.

²⁶⁸ Tamže, s. 98.

²⁶⁹ Cit. podľa HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 97.

ným obsahom“²⁷⁰ – abstraktná naratívna schéma totiž nezohľadňuje konkrétny obsah rozprávania.²⁷¹ Napr. naratívna schéma je čisto abstraktná štruktúra: subjekt chce získať objekt, ale bráni mu v tom prekážka, subjekt získava kompetenciu, vďaka ktorej prekoná prekážku, subjekt získava objekt. Ako príklad konkrétného scenára môžeme opäť uviesť scenár „návšteva reštaurácie“, kde sú prítomné konkrétne obsahové elementy (čítanie jedálneho lístka, objednávanie si u čašníka, platenie a pod.). Tieto scenáre sú súčasťou našej encyklopédie, našich znalostí o svete – čiže, ako píše Katarzyna Kaczmarczyk, „veľká časť znalostí percipientov o svete je už zorganizovaná do štruktúr naratívneho charakteru“.²⁷² Určitá naratívna schéma potom býva v recepcii aktivovaná počas procesu porozumenia rozprávaniu/naratívu, napr. filmu.²⁷³

Zhruba v rovnakom zmysle používa termín scenár Umberto Eco v práci *Lector in fabula* (1979), kde ukazuje úlohu aplikácie scenárov (patriacich do kultúrnej encyklopédie) pri porozumení textu.²⁷⁴ Následne rozširuje pojem scenára, keď ho „presadí“ aj do teritória intertextuality: pretože pri porozumení textu nevyužívame len naše bežné znalosti životných situácií (ako návšteva reštaurácie), ale aj našu intertextovú kompetenciu: v rámci nej fungujú tzv. intertextové scenáre (s ktorými sa vo svete nášho života nestretávame). Maximálnymi intertextovými scenármi sú „prefabrikáty fabúl“²⁷⁵ – napr. naratívna schéma detektívky alebo rozprávky, patria sem tiež scenáre-motívy ako „prenasledované dievča“²⁷⁶ a situačné scenáre ako súboj šerifa so zloduchom v žánri westernu.²⁷⁷

Rovnako aj informácie o scéne, napr. predmety a osoby v nej, si ľudia ľahšie zapamätávajú, ak je scéna *organizovaná*: Mandlerová to ukazuje na príklade dvoch obrázkov s rovnakými zobrazenými prvkami. Jeden obrázok znázorňuje zorganizovanú scénu (rodina v obývačke), na druhom obrázku sú elementy scény porozhadzované. „Takýto hierarchický charakter scén možno prirovnať k povahe rozprávania alebo scenárov,“²⁷⁸ ktoré sa tiež skladajú z *usporiadaných* elementov. Navyše, scéna sa môže stať súčasťou naratívu (jednou z jeho udalostí).

²⁷⁰ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 99.

²⁷¹ Por. tamže, s. 85.

²⁷² KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 47.

²⁷³ Por. TWARDUCH-RAŚ, Ewelina: Ucieleśnienie, narracyjne wchłonięcie, afektywność i „neurofilimowość“. Perspektywy badań nad narracyjnością filmu fabularnego. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 209.

²⁷⁴ Por. ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa: PIW, 1994, s. 117.

²⁷⁵ Tamže, s. 119.

²⁷⁶ Tamže, s. 119-120.

²⁷⁷ Tamže, s. 120.

²⁷⁸ MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004, s. 112.

Psychológ Daniel Kahneman rozlíšil vo fungovaní našej mysle dva systémy, v rámci ktorých uvažujeme, robíme úsudky so závermi a rozhodnutia. Systém 1²⁷⁹ zapájame automaticky vždy ako prvý, je intuitívny a jeho charakteristickou vlastnosťou je prístupnosť, spontánnosť a „ľahkosť“, s akou jednotlivé mentálne obsahy prichádzajú na myseľ“.²⁸⁰ „Procesy Systému 1 sú rýchle, automatické, nenáročné, asociatívne a ťažko kontrolovateľné/modifikovateľné. Činnosti Systému 2 sú pomalšie, sekvenčné, náročné a zámerne kontrolované, sú tiež relatívne flexibilné a potenciálne regulované pravidlami. (...) operačné charakteristiky Systému 1 sú podobné vlastnostiam percepčných procesov.“²⁸¹ Systém 1 nám v zásade umožňuje rýchle fungovanie v každodennom živote, je však značne omylný, čiže stáva sa riskantným v prípade novej neznámej situácie.²⁸² Maria Konnikova ho príznačne nazýva „watsonovským“ systémom²⁸³ – a pri analýze, ktorú vykonáva „holmesovský“ Systém 2, je potrebné pracovať tak, že „Systém 1 nuceně vyřadí z provozu“.²⁸⁴ Je to však nesmierne namáhavé, pretože intuitívnym Systémom 1 vždy pracuje myseľ takpovediac „na voľnobeh“, automaticky a neuvedomene. Kahneman ukazuje množstvo príkladov, keď sa aj ľudia znali omylnosti Systému 1 a znali štatistického uvažovania dopúšťali omylov, podmienených fungovaním Systému 1.

Naratívne štruktúry s ich inherentnou kauzalitou sú súčasťou Systému 1.²⁸⁵ Systém 1 neustále túži po kauzálnych interpretáciách.²⁸⁶ „Pro Systém 1 je měřítkem úspěchu to, zda dokáže vytvořit logický, koherentní příběh. Množství a kvalita dat, na kterých se příběh zakládá, je do značné míry irrelevantní. Když je informací málo, což je častý případ, zafunguje Systém 1 jako stroj na rychlé závěry.“²⁸⁷ Preto takéto vytváranie príbehov, založené na neúplnom množstve informácií, vedie ku kognitívnym ilúziám. „(...) lidé mají sklon používat kauzální myšlení nevhodně – v situacích, která vyžadují naopak statistické uvažování.“²⁸⁸ Vychádzanie z neúplného množstva informácií, na základe ktorých uvažujeme, patrí tiež k všeobecnému typu chýb v úsudkoch – je to tzv. pravidlo WYSIATI: „zacházíte s omezenými informacemi, které máte, jako kdyby to bylo vše podstatné, čo je třeba znát. Z informací, jež máte k dispozici, vytvoříte co nejlepší příběh, a pokud je to dobrý příběh, věříte mu. Paradoxně je snazší vytvořit dobrý příběh, když toho víte málo, když existuje

²⁷⁹ Jeho charakteristiky pozri KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 116.

²⁸⁰ KAHNEMAN, Daniel: Mapy ohraničenej racionality. In *Sociálna inteligencia*. Bratislava: Európa, 2010, s. 14.

²⁸¹ Tamže, s. 12-13.

²⁸² Por. KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 89.

²⁸³ Por. KONNIKOVA, Maria: *Myšlete jako Sherlock Holmes*. Brno: BizBooks, 2013, s. 78.

²⁸⁴ Tamže.

²⁸⁵ Por. TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 101.

²⁸⁶ Por. KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 197.

²⁸⁷ Tamže, s. 96.

²⁸⁸ Tamže, s. 87.

méně dílků, které je potřeba sestavit do celkového obrázku.²⁸⁹ Pre čitateľov detektívok to nie je až taký veľký paradox – vezmime si ako príklad detektívu, v ktorej sa detektív usiluje na základe informácií (stôp, indícií, výpovedí svedkov) skonštruovať pravdivý príbeh (rekonštrukciu zločinu). Čím väčšie množstvo dielikov, tým väčšia je možnosť, že nie všetky sa budú hodiť do vysvetľujúceho príbehu, tým väčšie úsilie je potrebné, aby ich usporiadanie dalo vo výsledku koherentný príbeh. Z malého, nedostatočného množstva faktov je možné skonštruovať rôzne príbehy. Učil nás to už Sherlock Holmes – v *Dobrodružstve Krvavej bučiny* na začiatku prípadu, kým má ešte k dispozícii len výpoveď klientky, vraví: „*Vymyslel som až sedem rozličných výkladov, z ktorých by každý mohol zahrňovať fakty, ktoré poznáme. Ale ktorý z nich je správny, to možno určiť len čerstvými informáciami, ktoré tam určite získame.*“²⁹⁰ Až keď Sherlock Holmes na mieste činu získa ďalšie informácie, už vie, že „*je tu len jeden prijateľný výklad.*“²⁹¹

Kahneman ukazuje ako príklad príbeh úspešnej firmy Google, ktorý by v nás mohol vzbudiť ilúziu, že chápeme, vďaka čomu Google uspel (že chápeme príčiny tohto úspechu). Má to však jeden háčik: „Konečným testom jakéhokoli vysvetlení by bolo to, jestli by toto vysvetlení bylo schopno danou událost předvídat předem. Žádný příběh o nepravděpodobném úspěchu společnosti Google však tímto testem neprojde, protože žádný příběh nedokáže zahrnout myriády událostí, které by způsobily jiný výsledek. S „ne-událostmi“ si lidská mysl moc dobře poradit nedovede. Fakt, že mnoho významných událostí, které se staly, zahrnovalo *rozhodnutí*, vás dále ponouká k tomu, abyste přeceňovali roli dovedností a podceňovali roli, kterou na výsledku mělo *štěstí*.“²⁹² Pre tú istú udalosť môžeme *ex post* konštruovať rôzne príčiny.

Pri pohľade späť, keď sme už skonštruovali príbeh a poznáme jeho záver, *koniec*, zakaľuje náš pohľad retrospektívna ilúzia, ktorú tak dobre poznajú historici: zdá sa nám, akoby všetky predchádzajúce udalosti nevyhnutne viedli k záveru. Nie sme veľmi naklonení tomu, aby sme aj pri minulých udalostiach dokázali vidieť ich fantómy – vejár nerealizovaných možností, zoskupujúcich sa okolo odohrávších sa udalostí, a ktoré boli v danom explozívnom okamihu rovnako pravdepodobné ako tie, ktoré sa realizovali. Historik preto potrebuje hľadiť z dvoch perspektív, ako to formuloval Jurij Lotman: „Keď pozeráme z minulosti do budúcnosti, vnímame prítomnosť ako balík celého radu rovnako pravdepodobných možností. Keď hľadáme do minulosti, vidíme dva typy udalostí: reálne a možné. Reálne pre nás získava status faktu a sme náchylní vidieť v ňom čosi, čo je jedine možné.“²⁹³ Preto je taká ťažká prog-

²⁸⁹ Tamže, s. 215.

²⁹⁰ DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1957, s. 336.

²⁹¹ Tamže, s. 345.

²⁹² KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychle a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 214-215.

²⁹³ LOTMAN, Jurij: *Kultura, historia, literatura*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017, s. 314.

nóza budúcich udalostí – moment odohrania sa udalosti je totiž „moment explózie nepredvídateľnosti: pripúšťa súbor rovnako predvídateľných možností, z ktorých sa realizuje len jedna“. ²⁹⁴ A zároveň tu vstupuje do hry talebovský problém „čiernej labute“: „jak můžeme znát budoucnost, když jsme dosud poznali jen minulost?“ ²⁹⁵

Príbeh sa stáva dôveryhodným vďaka tomu, že je *koherentný* ²⁹⁶ – pripomeňme, že popri klasickej korešpondenčnej teórii pravdy (ako zhody výroku so skutočnosťou) jestvuje aj pragmatická koherenčná teória pravdy, ktorá vlastne definuje podmienku (nevyhnutnú, nie však dostatočnú) toho, aby napr. istá teória bola prijatá ako pravdivá. Ak má byť nejaká teória (ale napr. aj naratív) pokladaná za pravdivú, nesmú sa v nej vyskytnúť nezrovnalosti, logické ani faktické rozpory. Forma príbehu ako taká so svojou naratívnou štruktúrou (chronologicko-kauzálnou) poskytuje práve koherenciu. *Len* koherencia však ako dôkaz pravdivosti nepostačuje, pretože pri vytváraní príbehu (s referenčnou či explanačnou intenciou voči svetu – čiže príbehu, ktorý nie je trebárs literárnou fikciou, ale kladie si nárok na pravdivosť) „množství a kvalita důkazů příliš nehraje roli, protože i z chatrných důkazů lze sestojit výborný příběh“. ²⁹⁷ Napr. nezohľadníme všetky fakty a faktory, ale len na základe obmedzených údajov – toho, čo vidíme – skonštruujeme koherentný príbeh. „(...) projevy vysoké důvěry (vo vlastní úsudok – pozn. T. H.) nám většinou říkají, že jedinec ve své mysli vytvořil koherentní příběh, ne nutně, že ten příběh je pravdivý.“ ²⁹⁸

Je tu jeden rozdiel oproti literatúre: v literárnom texte v rámci fikčného sveta totiž máme vždy daný len obmedzený počet udalostí, ktoré konštitujú príbeh.

Ani to však pri spochybňujúcich naráciach či analýzach v tých extrémnejších prípadoch nemusí byť pravda: spomeňme napr. detektívnu kritiku Pierra Bayarda. Bayard chápe detektívnu kritiku ako „metódu vyšetrovania“ (predovšetkým textu detektívky), ktorá postupuje ešte dôslednejšie než samotná detektívka, ktorú skúma, a navrhuje uspokojivejšie riešenie danej detektívnej záhady. ²⁹⁹ Dôsledne kriticky preveruje všetky indície poskytované textom a význam mnohých z nich spochybňuje: „Detektívna kritika plne vyvodzuje dôsledky z faktu, že mnoho elementov, ktoré sú nám prezentované v texte ako pravdy, sú v skutočnosti, ak ich pozornejšie preskúmame, len svedectvami očitých svedkov.“ ³⁰⁰ Bayard pri analýze napr. textov detektívok *Pes baskervillský* a *Vražda Rogera Ackroyda* vyvodzuje iného vraha než

²⁹⁴ Tamže.

²⁹⁵ TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 59.

²⁹⁶ Por. KAHNEMAN, Daniel: *Myslení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 224.

²⁹⁷ Tamže.

²⁹⁸ Tamže, s. 227.

²⁹⁹ BAYARD, Pierre: *Sherlock Holmes Was Wrong*. New York – Berlin – London: Bloomsbury, 2008, s. 57.

³⁰⁰ Tamže, s. 70.

toho, ktorého odhalili Sherlock Holmes a Hercule Poirot. Teda na základe textových indícií urobil inferenciu, že vo fikčnom svete týchto textov sa odohrali aj *iné* udalosti, než o akých explicitne hovorí naratív. Bayard preto vyvoláva znepokojivý dojem, akoby postavy románu mohli konať poza chrbát spisovateľa, ktorý je ich tvorcom. Pri bližšom rozvážení to však nie je až také absurdné: táto efektná paradoxná formulácia je skôr metaforou a znamená niečo podobné, ako keď v básni nachádzame metaforické významy, o ktorých básnik, tvorca danej básne, nemal ani tušenia. Význam textu nie je totožný s autorskou intenciou – básnik nie je výlučným tvorcom svojej básne, keďže nevládne plne nad jazykom (ktorý sám nevytvoril, prevzal ho a ktorý používajú aj iní a trochu inak), a tak jazykové signifikanty v texte vstupujú samotné do vzájomných vzťahov a generujú prostredníctvom týchto spojení významy (ktoré z nich dešifruje, interpretuje čitateľ). Podobne ani románopisec nie je pánom naratívnych štruktúr, a tak sa v texte (v jeho fikčnom svete) môže poza chrbát autora detektívky udiat vražda, ktorá ujde pozornosti tohto autora (tak ako Bayard nachádza v Doyleovom *Psovi bas-kervillskom* úplne inú vraždu, ktorú si ani Sherlock Holmes, ani Conan Doyle nepovšimli).³⁰¹ Veď abstrahovať naratívnu štruktúru z textu a určiť v nej udalosti je už aktom interpretácie. Navyše, v texte prináležiacom do detektívneho žánru sa zo zásady mnohé udalosti ani nemôžu udiat „pred očami“ čitateľa (sú utajené, ako predovšetkým samotná vražda), ale sú len vyvođené z indícií a zo stôp. Ako píše Bayard, „existencia vraždy je závislá od spôsobu, ako sú isté fakty vyrozprávané, od dôrazu na určité detaily“.³⁰² Navyše, „svet produkovaný literárnym textom je nekompletný svet“.³⁰³ Fikčný svet nie je konštituovaný len ingardenovskými kvázi-súdmi, ktoré nastoľujú viac-menej „pevné“ fikčné fakty („Sherlock Holmes býval na Baker Street 221B“), ale aj *inferenciami* na ich tému, ba niekedy pochybnosťami o nich (ak ide len o svedectvá postáv). Napr. celý rozprávačský akt rozprávača doktora Shepparda vo *Vražde Rogera Ackroyda* je založený na „rozprávačovej lži, ktorá opomenutím zatajuje najdôležitejší fakt príbehu“.³⁰⁴ Ak však doktor Sheppard počas celého svojho rozprávania klame, ako mu potom môžeme bez akýchkoľvek pochybností uveriť v závere jeho rozprávania, kde sa priznáva k vražde? Bayard teda z textových indícií vyvodzuje *iné* závery a spochybňuje tie, aké z nich vyvodili románový Sherlock Holmes a Hercule Poirot. Ako čitateľ dopĺňa „fantómové scény“ (udalosti), ktoré nie sú v texte priamo vyrozprávané, ale ktoré možno vyvodiť z textových indícií. Mirosław Loba to pomenúva tak, že „nakoľko Bayard predpokladá jestvovanie nevedomého v texte, tak ho chápe ako nevedomú prácu textu,

³⁰¹ Por. tamže, s. 163.

³⁰² Tamže, s. 155.

³⁰³ BAYARD, Pierre: *Who Killed Roger Ackroyd?* New York: The New Press, 2000, s. 105.

³⁰⁴ Tamže, s. 107.

ako nekončiaci sa transfer, ktorý sa odohráva medzi dielom a čitateľom, ako neustále predkladanie či rozvažovanie možných rozuzlení“.³⁰⁵

Nie je tiež zanedbateľné, že v detektívnom žánri je pravé riešenie kódované (konvenčne označené za správne) ako to, ktoré sa v syntagmatickej štruktúre narácie nachádza na konci (o zásadnom význame koncov v naratíve sme už hovorili). Spomeňme si len na viacero alternatívnych riešení v niektorých románoch Agathy Christie, pričom o tom, ktoré je správne, máme istotu až na samom konci knihy. Bayard akoby dopisoval nenapísané záverečné kapitoly textov *Psa baskervillského* a *Vraždy Rogera Ackroyda*. Správne riešenie však nie je len posledným, ale to Bayardovo má ambíciu byť aj dôslednejším a plauzibilnejším než tie, ktoré podávajú spomínané dva detektívne romány: „Ak koniec knihy určuje, čo je stopou (*clue*) a čo nie, nie vždy sa usiluje opätovne absorbovať všetky znaky alebo stopy, ktoré boli predtým rozptýlené. Takže iné reorganizácie textu založené na iných znakoch alebo na iných interpretáciách tých istých znakov, generujúcich vždy iný príbeh, pokračujú ďalej vo virtuálnej existencii.“³⁰⁶ Tieto virtuálne príbehy z detektívok, ich alternatívne riešenia, vyvoláva do aktuálnej existencie práve Bayardova prax detektívnej kritiky.

Pri konštruovaní príbehov o skutočnom svete je to však inak než v literárnych textoch. Vyberáme totiž z nepreberného množstva udalostí tie, ktoré sa nám zdajú významné s ohľadom na rozuzlenie. Pretože veľmi dôležitú úlohu hrá fakt, že poznáme *výsledok*, takpovediac *rozuzlenie* príbehu, ktorý konštruujeme – napr. úspech firmy. Tu vstupuje do hry to, čo reflexia historiografie pozná pod menom retrospektívna ilúzia. Psychológ ju na základe empirických testov vysvetľuje takto: „Pokud k dané události skutečně došlo, lidé zveličovali pravděpodobnost, kterou této události dříve přisoudili.“³⁰⁷

Daniel Kahneman názorne ukazuje, akým spôsobom dotvárame príbeh, čiže kauzálnu spojitosť tam, kde nie je explicitne vyjadrená: ako „automaticky“ „hľadáme kauzalitu“.³⁰⁸ Ako príklad uvádza nasledujúci rad udalostí: „Fredovi rodiče prišli pozdť. Dodavateľé jídla měli přijít brzy. Fred se zlobil.“³⁰⁹ Ako funguje v prípade takéhoto textu naša myseľ? „V síti vašich asociací se rozzlobení a nedochvilnost propojí jako účinek a jeho možná příčina (...) Hned při čtení se vytvořil souvislý, logický příběh a vy jste okamžitě znali příčinu Fredova hněvu. Zjišťování takových příčinných spojení je součástí pochopení každého příběhu a patří k automatickým funkcím Systému 1. Systému 2, vašemu vědomému já, byla nabídnuta příčinná interpretace a ten ji akceptoval.“³¹⁰ Napokon, už štrukturalistická naratológia ukazovala, že napr.

³⁰⁵ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 120.

³⁰⁶ BAYARD, Pierre: *Who Killed Roger Ackroyd?* New York: The New Press, 2000, s. 70.

³⁰⁷ KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 217.

³⁰⁸ Por. tamže, s. 85.

³⁰⁹ Tamže.

³¹⁰ Tamže.

pri čítaní „protipríbehov“ (ako sú trebárs Robbe-Grilletove texty, o ktorých bude ešte reč) „máme jako čtenáři výrazný sklon spojovat i ty nejdivergentnější události“³¹¹ – ide tu o „tendenci naší mysli spojovat věci dohromady“.³¹² Čitateľ si napr. môže sám „namiešať“ vlastný príbeh „z volných potištěných stránek v krabici“³¹³ – Chatman sa odvoláva na knihu Marca Saporta *Composition N. 1* (1962).

Naproti tomu „statistický pohled se nezabývá tím, jak došlo k tomu, že se daná událost přihodila, zajímá se o to, co se mohlo stát *namísto toho*. Nic konkrétního nezpůsobilo, že je událost taková, jaká je – náhoda ji vybrala z mnoha dalších alternativ“.³¹⁴ Štatistický prístup nehľadá príčinu nejakej udalosti, ale umiestňuje udalosť v súbore možností, spomedzi ktorých bola náhodným spôsobom vybraná. Kahneman ukazuje vlastnosti *vysvetľujúceho príbehu*: „je spíš konkrétní než abstraktní; prisuzuje větší roli talentu, hlouposti a úmyslům než štěstí; a zaměřuje se spíš na několik zarážejících událostí, které se staly, než na *bezpočet událostí, které se nestaly*“.³¹⁵ Pretože „jádnem každého příběhu jsou významné události a paměťhodné okamžiky – nikoliv běh času. V příbězích dochází běžně k opomíjení doby trvání a jejich celkový charakter často definuje jejich zakončení“.³¹⁶ Kahneman to ukázal na testoch pri hodnotení miery šťastia života v príklade vyrozprávanej biografie, kde „v intuitivním hodnocení celého života stejně jako jeho krátkých epizod hrály roli maximální intenzity a ukončení, ale délka trvání nikoliv“³¹⁷ – čo viedlo napr. k absurdnému výsledku, že pri pridaní „pěti ‚středně šťastných‘ let k velmi šťastnému životu způsobilo podstatný pokles v hodnocení celkové štěstí toho života“.³¹⁸

Ak teda vezmeme do úvahy klam narativity (všetky skreslenia a omyly, ktorých sa vinou narativity môže ľudská myseľ dopúšťať), naratív, vztiahnutý na reálny svet, ako spôsob vysvetlenia a predikcie, ktorý má naša myseľ „naprogramovaný“ ako princíp svojho fungovania, sa nejaví ako práve najvhodnejší. Potom už nie je veľkým víťazstvom ľudského ducha, že – ako to formuluje kognitívna literárna veda – „narrativní představivost – příběh – je základním nástrojem myšlení. Na něm spočívají rozumové schopnosti. Je to náš hlavní prostředek, jak nahlížíme do budoucnosti, jak předvídáme, plánujeme a vysvětlujeme“.³¹⁹ Tento náš základný prostriedok vysvetlenia, predvídania budúcnosti a plánovania je totiž založený na fungovaní síce rýchleho, zato

³¹¹ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 48.

³¹² Tamže.

³¹³ Tamže.

³¹⁴ KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychle a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 125.

³¹⁵ Tamže, s. 213, zvýr. T. H.

³¹⁶ Tamže, s. 413.

³¹⁷ Tamže, s. 414.

³¹⁸ Tamže.

³¹⁹ TURNER, Mark: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005, s. 13.

však nespoľahlivého Systému 1, ktorý sa často dopúšťa omylov. Ak „predvídaní spočívajú v naratívnej predstavivosti“, ³²⁰ keď si napr. skutočná dievčina, ale aj literárna postava Šeherezáda „v predstavivosti vytvorí naratívnu cestu činů, ktorá vede od jej súčasnej situácie až k stabilnému manželstvu. Tento príbeh je jej plánom“. ³²¹ Tento „plán“ má šancu podariť sa skôr literárnej postave, ak spisovateľ praje jej plánu a spraví ho súčasťou rozuzlenia príbehu, než reálnej osobe.

Spôsob, akým naša myseľ mylne hodnotí javy na základe prototypových vlastností a uveriteľných príbehov, ukazuje Kahneman na príklade postavy Lindy, ktorú charakterizuje ako 31-ročnú, slobodnú, veľmi bystrú mladú ženu, ktorá vyštudovala filozofiu: „Jako studentka se intenzívne zabývala otázkami diskriminácie a sociálnej spravodlivosti a také se zúčastňovala protijaderných demonstrácií.“ ³²² Otázka, ktorú položil v experimente jeho účastníkom, znela: Ktorá alternatíva je pravdepodobnejšia? 1. Linda je banková úradníčka, 2. Linda je banková úradníčka a je aktívna vo feministickom hnutí. ³²³ Väčšina univerzitných študentov zvolila v rozpore s logikou druhú možnosť, keďže tu účastníci experimentu „v priamom porovnaní posudzujú spojenie dvou udalosťami (zde bankovní úřednice a feministka) jako pravděpodobnější než jednu z nich (bankovní úřednice)“. ³²⁴ Substituovali teda uveriteľnosť za pravdepodobnosť. ³²⁵

Nazdávame sa však, že pri takomto experimente azda mohlo dôjsť aj k istému nedorozumeniu, komunikačnému šumu medzi zadávateľom otázky a respondentom. Ak totiž účastníci experimentu substituovali uveriteľnosť za pravdepodobnosť, je dosť dobre možné, že zrejme väčšinou nechápali pod slovom „pravdepodobnosť“ matematickú pravdepodobnosť, ale to, čo literárna teória nazýva *vraisemblance* – čiže, áno, kahnemanovsky povedané, uveriteľnosť. Skrátka, hľadali odpoveď na inú otázku, než aká im bola položená. Pravdepodobnosť v naratívnom zmysle slova, *vraisemblance*, sa z väčšej časti zakladá na odvolávaní sa na kultúrnu encyklopédiu, „všeobecné ľudské poznatky“ v rámci istej kultúry. ³²⁶ Toto kultúrne vedenie (znalosti, *doxa*) sa zakladá práve na stereotypoch (čiže prototypových vlastnostiach) – napr. v románe (Culler uvádza príklad opisu postavy z Balzacovho textu) adjektíva sú „zrozumitelné ako vlastnosti, ktorých vlastnenie je úplne prirodzené a možné“. ³²⁷ A podobne je to aj s prirovnaniami založenými na kultúrnych stereotypoch, ktoré sú „pokladané za

³²⁰ Tamže, s. 19.

³²¹ Tamže.

³²² KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 168.

³²³ Tamže.

³²⁴ Tamže, s. 171.

³²⁵ Tamže, s. 172.

³²⁶ Por. CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 163.

³²⁷ Tamže, s. 162.

vraisemblable v rámci kultúry“;³²⁸ napr. „lakomý ako Škót“ či údajne „pohostinný ako Slovák“ (ako sa nás o tom pred časom poniektorí usilovali presvedčiť).

Napr. jedna postgraduálna študentka, účastníčka experimentu, sa ohradila: „Myslela jsem, že se prostě ptáte na můj názor.“³²⁹ Samotný výraz „pravdepodobnosť“ v slovenčine pri bežnom jazykovom použití nepoužívame v štatistickom zmysle, ale v zmysle vierohodnosti a uveriteľnosti, „pôsobiaci dojmom pravdivosti“. Ide o to, aký príbeh (Lindinho života) znie uveriteľnejšie na základe našich skúseností, stereotypov – a v súlade s našimi skúsenosťami: „Vypadá Linda více jako bankovní úřednice, nebo jako bankovní úřednice, která je aktivní ve feministickém hnutí? Každý bude souhlasit, že Linda zapadá lépe do představy ‚feministická bankovní úřednice‘ než do stereotypu bankovní úřednice.“³³⁰

Príbehová pravdepodobnosť je niečo iné ako štatistická pravdepodobnosť a zrejme práve túto príbehovú pravdepodobnosť identifikovali vo svojich odpovediach účastníci uvedeného experimentu. Túto naratívnu pravdepodobnosť výstižne opísal psychológ Jerome Bruner v štúdiu *Naratívna konštrukcia reality*: „Na rozdiel od konštrukcií generovaných logickými a vedeckými procedúrami, ktoré možno eliminovať falzifikáciami, naratívne konštrukcie môžu len dosiahnuť ‚pravdepodobnosť‘ (*verisimilitude*). Naratívy sú teda verziami reality, ktorých akceptovateľnosť je riadená skôr konvenciou a ‚naratívnou nevyhnutnosťou‘ než empirickou verifikáciou a tým, že by dostáli požiadavkam logiky (*logical requiredness*), hoci ironicky bez výčitek svedomia nazývame príbehy pravdivými alebo nepravdivými.“³³¹ Bruner zároveň pomenúva rozpojenie naratívu a pravdy – dá sa povedať, že naratív nie je tou správnou pôdou pre zjavenie pravdy: „Akceptovateľnosť naratívu zrejme nemôže závisieť od jeho správneho aktu referencie ku skutočnosti, inak by nebolo fikcie. Realizmus vo fikcii/próze musí byť naozaj skôr literárnou konvenciou než záležitosťou správnej referencie. Naratívna ‚pravda‘ je posudzovaná skôr jej pravdepodobnosťou (*verisimilitude*) než jej overiteľnosťou.“³³² Aj tu pojem pravdepodobnosti (*verisimilitude*), aplikovaný na naratív, znamená nie pravdepodobnosť v štatistickom zmysle, ale hodnovernosť vo vzťahu ku kultúrnym kódom a konvenciám.

Tradícia takéhoto chápania pravdepodobnosti sa odvíja už od Aristotelovej *Poetiky*, keď Aristoteles písal, že „není úkolem básníkovým predvádäť, čo se stalo, nýbrž čo by se státi mohlo, t. j. věci možné podle pravdě podobnosti nebo nutnosti“.³³³ Pravdepodobnosť v takomto ponímaní sa dokonca nevylučuje ani

³²⁸ Tamže, s. 163.

³²⁹ KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychle a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 171.

³³⁰ Tamže, s. 169.

³³¹ BRUNER, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In *Critical Inquiry* 18 (Autumn 1991), s. 4-5. Dostupné online https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Bruner_Narrative.pdf

³³² Tamže, s. 13.

³³³ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: GTYF, 1993, s. 18.

s nemožnosťou. V epike „sluší se dáti přednost nemožnému, ale pravdě podobnému před možným, ale pravdě nepodobným“.³³⁴ Antická rétorika predpisovala próze práve takýto druh pravdepodobnosti v zmysle vierohodnosti (*probabilis*).³³⁵ Príbehová pravdepodobnosť spočíva v následnosti udalostí – v tom, že jedna udalosť vedie k ďalším udalostiam, pričom týmto obmedzuje výber z ďalších možných udalostí (Paul Goodman).³³⁶ Chatman dáva do súvislosti s takouto príbehovou pravdepodobnosťou aj naturalizáciu a dostáva sa až k vyššie spomínanej Aristotelovej koncepcii: „Koncept ‚naturalizace‘ je velice blízký konceptu pravděpodobnosti, antickému odvolávání se na pravděpodobné místo reálného. Strukturalisté tento koncept horlivě křísí, neboť je jím možno vysvětlit postup, jímž čtenář ‚vyplňuje‘ mezery v textu a upravuje události a existenty do podoby koherentního celku, a to i tehdy, jsou-li zpochybněna běžná životní očekávání.“³³⁷ Takúto pravdepodobnosť (založenú na kultúrnych kódach, na ich znalosti čitateľom) dáva tiež do súvislosti s (Barthesom sformulovaným) „efektom reality“, čo je „čistě kulturní jev“.³³⁸

Nazdávame sa, že ďalší chyták spomínaného testu spočíval v jeho zostavení, v samotnej juxtapozícii možností 1 a 2: v kontexte možnosti 2 si mohli totiž účastníci experimentu podvedome prvú možnosť nesprávne zameniť, „symetricky“ ju doplniť na „Linda je banková úradníčka a *nie* je aktívna vo feministickom hnutí“. Azda ak by položená otázka znela explicitne, ktorá z daných dvoch možností je *pravdepodobnejšia zo štatistického hľadiska*, respondenti, ktorí by mali isté základné školenie zo štatistiky, by možno odpovedali ináč. V každom prípade však samotná táto zámena matematickej pravdepodobnosti za „pravdepodobnosť“ príbehovú v uvažovaní účastníkov experimentu je peknou manifestáciou práce automatického Systému 1, ktorý je naratívny a pracuje práve na základe prototypov: „Systém 1 reprezentuje kategorie podle prototypu nebo sady typických příkladů.“³³⁹

Preto sú pre nás prototypy v našom hodnotení a odhadoch dôležité (a vedú k častým omylom), lebo na ich základe automaticky pracuje naša myseľ – čiže Systém 1. Takýmto spôsobom takpovediac „na voľnobeh“ spracúva podnety. Prototyp sa napr. v štandardnej verzii sémantiky prototypu chápe ako „najlepší exemplár *obvykle* asociovaný s danou kategóriou“.³⁴⁰ Prototypová štruktúra sa týka „opakovania určitých vlastností v rôznych elementoch – typických príkladoch – danej kategórie, čo má za následok vznik prototypu“.³⁴¹ Keď si sémantika prototypu kládla otázku, akým spôsobom prebieha naša

³³⁴ Tamže, s. 40.

³³⁵ Por. BURZYŇSKA, Anna: Kariera narracji. In *Teksty Drugie*, 2004, č. 1-2, s. 56.

³³⁶ Por. CHATMAN, Seymour: *Príběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 46-47.

³³⁷ Tamže, s. 50.

³³⁸ Tamže.

³³⁹ KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 104.

³⁴⁰ KLEIBER, Georges: *Semantyka prototypu*. Kraków: UNIVERSITAS, 2003, s. 49.

³⁴¹ EVANS, Vyvyan: *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Universitas, 2010, s. 153.

kategorizácia sveta, „na akom základe včleňujeme takú či onakú vec spolu s inými vecami do tej istej kategórie“, ³⁴² musela sa predovšetkým kriticky vyrovnáť s objektivistickou, klasickou aristotelovskou teóriou kategorizácie, podľa ktorej „sa kategorizácia deje na základe spoločných vlastností“. ³⁴³ Prototypová teória však proti tomu namietala, že „prirodzený“ proces kategorizácie prebieha na základe podobností, „zoskupovania podobných podnetov do kategórií“ ³⁴⁴ a prototypov. Vytváranie prototypov sa zakladá na korelačných štruktúrach – napr. vlastnosť, že nejaký živý tvor má krídla, sa najčastejšie vyskytuje spolu s jeho operením a so schopnosťou lietať. ³⁴⁵ Preto je pštros menej prototypovým exemplárom triedy vtákov než vrabec. Operený dinosaur či vtákopysk – keďže prototyp zobák zväčša koreluje s vlastnosťou byť operený a so schopnosťou lietať – sú neprototypové a z hľadiska rastra aristotelovských kategórií sú škandálom.

Naratívna identita a jej kritika

Iný typ kritiky naratívu sa zaoberá naratívnym konštituovaním identity. Ďalšími funkciami naratívu sú totiž konštruovanie identity a „ozmyselňovanie“ individuálneho života. Zaoberajme sa stručne najprv nimi.

Prvou premisou výskumov individuálnej identity je, že identita ľudského individua je konštituovaná jeho autobiografickou pamäťou. Táto autobiografická pamäť má naratívny charakter: mentálne reprezentuje životné udalosti individua a spája ich do formy príbehu. Práve naratívna forma, *príbeh*, podľa Paula Ricoeura dokáže „zmieriť“ zmenu (časové trvanie) a stálosť individua (i keď sa v priebehu času mením, stále som to ja), a takýmto spôsobom konštituovať jeho identitu. ³⁴⁶ Podľa Ricoeura práve „naratívna operácia rozvíja celkom originálny pojem dynamickej identity, ktorá uzmieruje práve tie kategórie, ktoré Locke pokladal za vzájomne protikladné: identitu a rôznosť“. ³⁴⁷ Takáto naratívna identita dodáva existencii zmysel: „Aby existencia mohla byť zmysluplná, usporiadaná a orientovaná, je nevyhnutné vnímať ju v súlade s naratívnou schémou. (...) Aby sa mohol človek skonštituovať ako morálny subjekt, je nevyhnutné, aby svoju existenciu uchopil v kategóriách narácie.“ ³⁴⁸ Napr. v prípade *sľubu*, ktorým zaväzujem svoje budúce ja, že sa stotožní s mojím aktuálnym ja (napriek *rôznosti* času si zachová svoju *identitu*) a sľub dodrží. Rovnako konštituuje narácia prostredníctvom svojej kontinuity aj identitu

³⁴² KLEIBER, Georges: *Semantyka prototypu*. Kraków: UNIVERSITAS, 2003, s. 13.

³⁴³ Tamže, s. 14.

³⁴⁴ EVANS, Vyvyan: *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Universitas, 2010, s. 161.

³⁴⁵ Tamže.

³⁴⁶ Podrobnejšie por. HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava: VEDA, 2016, s. 44.

³⁴⁷ RICOEUR, Paul: *O sobie samym jako innym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s. 237.

³⁴⁸ JAKUBOWSKI, Piotr: *Pułapki tożsamości*. Kraków: Universitas, 2016, s. 30.

smerom do minulosti: preberám zodpovednosť za všetky svoje minulé skutky, nemôžem sa amputovať od činov, ktoré som v minulosti vykonal. Takáto identita už potom nie je statickým karteziánskym subjektom typu „myslím, teda som“, ale „vďaka ideí narácie našlo filozofické myslenie vhodné premisy pre posun od substanciálneho k dynamickému uchopeniu subjektu“.³⁴⁹ Identita takto „nie je daná, ale konštruovaná v priebehu narácie“.³⁵⁰

Z premisy naratívnej konštitúcie identity vychádza aj naratívna psychoterapia, podľa ktorej „ja“ formuje samo seba v sociálnej interakcii prostredníctvom rozprávania/príbehov, v ktorých vystupujú druhí ľudia.³⁵¹ Narácia ako akt komunikácie (pretože príbeh rozpráva niekto niekomu) je už svojím charakterom istou integráciou do spoločnosti.³⁵² Dôležité však je, že tieto príbehy, prostredníctvom ktorých konštituuje svoju identitu, sa vzťahujú k istým *príbehovým vzorcom* v danej kultúre – k jej *dominantným príbehom*: „Lidé dávají svému životu smysl pomocí příběhů, a to jak skrze kulturní příběhy, do nichž se narodí, tak skrze osobní příběhy, které si vytvářejí ve vztahu ke kulturním příběhům. V každé kultuře začnou určité příběhy převládat nad jinými. Tyto dominantní příběhy budou definovat preferované a obvyklé způsoby myšlení a chování v dané kultuře.“³⁵³ Takéto dominantné príbehy môžu vytvárať psychologický tlak na individuum (ktoré má napr. pred očami „príbeh úspešného muža“ v danej kultúre a je frustrované z toho, že ho nedokázalo naplniť). Kľúčom k naratívnej terapii je to, že každý životný príbeh spočíva nevyhnutne na *selekcii* udalostí: „v každom živote vždy existuje více událostí, které se nedostanou do příběhů, než těch, které se tam dostanou – i ten nejdelší a nejpodrobnější životopis toho vynechává více, než kolik zahrnuje.“³⁵⁴ Naratívna psychoterapia potom spočíva v *prerozprávání* životného príbehu, v akcente na iné, *vynechané* udalosti.³⁵⁵ Takisto sa môže podieľať na pokuse o zmiernenie tlaku dominantných príbehov kultúry, ktorým „ja“ nedokáže dostať. Toto však implikuje jednu podstatnú vec pre konštitúciu naratívnej identity: ja potom nemôže byť *plne* identifikované s príbehom svojho života, pretože jestvujú viaceré, alternatívne životné príbehy tohto ja, a teda viaceré možnosti skonštituovania jeho naratívnej identity. V dôsledku toho má potom ja viacero alternatívnych naratívnych identít. Jednotlivé udalosti v životnom príbehu nadobúdajú rozličný zmysel v závislosti od rôznych alternatívnych príbehov, do ktorých sú zapojené („myslel som si, že je to môj pád, ale v skutočnosti to bola skúška“, „nie som lúzer, len som sa odmietol prispôbiť“

³⁴⁹ BURZYŃSKA, Anna: Kariera narracji. In *Teksty Drugie*, 2004, č. 1-2, s. 52.

³⁵⁰ Tamže, s. 53.

³⁵¹ Por. FREEDMAN, Jill – COMBS, Jene: *Narativní psychoterapie*. Praha: Portál, 2009, s. 36.

³⁵² Por. LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 101.

³⁵³ FREEDMAN, Jill – COMBS, Jene: *Narativní psychoterapie*. Praha: Portál, 2009, s. 52.

³⁵⁴ Tamže, s. 53.

³⁵⁵ Por. tamže.

dominantnému príbehu úspešného muža, aký si vytvorila naša kultúra, čiže som vlastne rebel“ a pod.).

Piotr Jakubowski vo svojej kritike naratívov konštituujuúcich individuálnu identitu tvrdí, že „nejestvuje zásadné spojenie medzi naratívnu identitou a autobiografiou“. ³⁵⁶ Autobiografický materiál (napr. rozličné životné udalosti, postoje) je podľa neho príliš diferencovaný a nespojitý na to, „aby stál v základoch niečoho, čo by vytvorilo totožnosť s jednoduchým slovom „ja““. ³⁵⁷ Takéto hľadisko trochu pripomína humovskú kritiku pojmu ja, keď David Hume zo stanoviska empirizmu tvrdil, že v našom vnútri nejestvuje žiadny dojem, z ktorého by mohla pochádzať idea „ja“ – vždy tam nachádzame len nejakú konkrétnu percepciu. ³⁵⁸ Lacanova psychoanalýza zasa podľa Mirosława Lobu ukazuje iluzórny charakter všetkých identifikácií (konštrukcie falošných osobností). Narácia ako súčasť symbolického poriadku a imaginárneho sa preto stáva prekážkou v prístupe subjektu k sebe samému: „narácia je formou, ktorá má spoločenskú a kultúrnu prestíž, a je zároveň miestom, v ktorom môže túžba rozvinúť scenár svojho prania.“ ³⁵⁹ Vlastnú históriu musí subjekt písať stále znovu a znovu. ³⁶⁰

Naratív so svojou schopnosťou dodávať udalostiam zmysel „zapuzdruje“ traumatickú udalosť, ktorá je *zo zásady* vydrapená z kontextu. Niekedy si však traumatizujúce udalosti prederú cestu na povrch a formu naratívu *rozbi-
jajú*. Julia Kristeva v súvislosti s prózami Luisa-Ferdinanda Célinea píše, že v takejto „ohyzdnej“ literatúre 20. storočia je „naratívne pásмо tenká vrstva neustále ohrozená rozpadom. Keď je totiž rozprávaná identita neudržateľná, keď sa hranica subjekt-objekt otriasa a keď sa dokonca aj bariéra medzi vnú-
trom a vonkajškom stáva neistou, prvý apel je nasmerovaný k rozprávaniu. A rozprávanie, ak prebieha ďalej a mení faktúru, jeho lineárnosť sa narúša, napreduje cez praskliny, záhady, skratky, nedokončenia, vkladanie, rezy“. ³⁶¹ Naratív má schopnosť „zapuzdriť“, obaliť aj desivé, *abjekt* – fantóm, ktorý je vytvorený nevedomím a vytesnený: a to takým spôsobom, že nájde *kultúrny
spôsob jeho reprezentácie* v istom žánri naratívu – v strašidelnom alebo duchárskom príbehu (*ghost story*). Ukazuje to monografista poľskej strašidelnej fantastiky Rafał Nawrocki: „Príšery z iného sveta sa stávajú doménou individuálnej imaginácie, no aj tak sa konfrontácia s nimi deje tradičným spôsobom – prostredníctvom rozprávania/príbehu...“ ³⁶²

³⁵⁶ JAKUBOWSKI, Piotr: *Pułapki tożsamości*. Kraków: Universitas, 2016, s. 54.

³⁵⁷ Tamže, s. 54-55.

³⁵⁸ Por. HUME, David: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In *Novoveká empirická a osvietená filozofia*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 214, 215.

³⁵⁹ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 96.

³⁶⁰ Tamže, s. 97.

³⁶¹ KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 131-132.

³⁶² NAWROCKI, Rafał: *Próg. Intruzje i przekroczenia*. Toruń: Wydawnictwo Ece, 2014, s. 40.

Anna Burzyńska v rámci kritiky konštruovania naratívnej identity zasa upozorňuje, že koncepcie Ricoeura, Taylora či MacIntyre'a „sú založené na veľmi stereotypnej vízii konštruovania naratívneho „ja“ ako v zásade nevelmi komplikovaného procesu postupného získavania skúseností, neustáleho prehľbovania seba porozumenia a sebauvedomenia“³⁶³ – v zásade sú založené na už anachronických žánrových schémach naratívu, ako je napr. *Bildungsroman*.

Takéto postupné konštituovanie naratívnej identity problematizujú napr. aj zmeny osobnosti v priebehu času, jej „stávanie sa iným“. Literárny príklad toho nám môže poskytnúť román Ladislava Mňačka *Ako chutí moc* (1967). Mňačkov román patrí k tým nemnohým textom v slovenskej literatúre, ktoré zúctovávajú s totalitným komunistickým režimom a historickým obdobím kultu osobnosti (podobne ako napr. Tatarkova novela *Démon súhlasu*, 1963). Román Mňačko napísal v roku 1966 a začal vychádzať v českom časopise *Plamen*, bol u nás zakázaný a vyšiel až v časoch chvíľkového uvoľnenia v roku 1968, už po tom, ako vyšiel jeho anglický (1967) a nemecký preklad. Istým spôsobom syntetizuje vyrovňavanie sa s nedávnou históriou našej krajiny, s procesmi v päťdesiatych rokoch v zbierke próz *Oneskorené reportáže* (1963), keď po „reportážnom“ predvedení individuálnych ľudských tragédií teraz autor odhaľuje ich *príčinu*: temnú stránku ľudskej osobnosti, ktorej umožňuje prejaviť sa komunistický totalitný režim či v širšom zmysle slova akákoľvek totalita.

Román je napísaný modernou literárnou technikou rámcovej kompozície a vnútorného monológu s personálnym rozprávačom. Rámec vytvára scéna oficiálneho pohrebu štátnika, prvého muža krajiny. Personálna narácia (v 3. osobe) je vedená prostredníctvom postavy reflektora: cez prizmu vedomia fotografa Franka, ktorý býval v mladosti dôverným priateľom (budúceho) mocného muža. Narácia sa skladá z dvoch časových rovín: od prítomných podnetov (scéna pohrebu) sa narácia asociatívne rozbieha vo forme vnútorného monológu postavy Franka v polopriamej reči, ktorú tvoria pretržité retrospektívy a reflexie, krúžiace okolo kryštalizačného jadra osoby zosnulého. Z pamäti sa mu vynárajú analogické scény, odohrávajúce sa v dlhších časových odstupoch. Napr. fotografické momentky z minulosti „skladajú“ jeho synekdochický životopis mladého revolucionára a partizána prostredníctvom niektorých výrazných epizód – „momentiek“. Oproti oficiálnym fotografiám tu však stojí v protiklade Frankov tajný súkromný archív, ukazujúci odvrátenú, skrytú tvár funkcionárov, ktorá odhaľuje pokryteckosť a perfidnosť oficiálnej politickej reprezentácie, spočívajúcej v predstieraní, klamstve, rituálnom seba-inscenovaní. Frank ako fotoreportér je aj voyerom, ktorý zažíva slasť z pozorovania, zo zachytávania, z pristihovania reality, no aj z jej *inscenovania* v médiu fotografie a novín. Sám si uvedomuje aj svoj podiel viny, ktorý vyplýva z jeho túžby byť oficiálnym fotografom a „obšmietat“ sa okolo moc-

³⁶³ BURZYŇSKA, Anna: Kariera narracji. In *Teksty Drugie*, 2004, č. 1-2, s. 59.

ných. Zúčtovanie s bývalým priateľom-diktátorom má potom ten bočný efekt, že je zároveň aj Frankovým účtovaním so svojou vlastnou minulosťou.

Niektoré udalosti môže Frank rekonštruovať (na podklade svojej výbornej znalosti pomerov, keďže sa vďaka svojej práci pohyboval v tieni mocných) len vo fantázii, keďže pri nich nebol prítomný (napr. príkaz zatušovať príčinu smrti „veľkého muža“). Predposledná, 17. kapitola, epizóda bezsennej „noci pravdy“, je potom celá reflexívna, je pokusom o čo najspravodlivejšie zúčtovanie s osobou bývalého priateľa-diktátora.

Základná otázka, ktorú v súvislosti s diktátorom rozprávač Frank (a román) kladie, je, „čo sa z človeka môže stať“.³⁶⁴ V tejto výpovedi sa ukazuje implicitná mňačkovská koncepcia osobnosti: osobnosť nie je stálou jednotaťou „entitou“, ale *stávaním sa*, behom času sa mení. Frank sa neustále usiluje dopátrať, kedy, v ktorom *okamihu* nastal *zlom* osobnosti u jeho bývalého priateľa, keď sa zmenil z mužného nebojácneho, v istom zmysle spravodlivého revolucionára, na zmäknutého, strachom ovládnutého zbabelca, konajúceho nepravosti (ba až svinstvá), opitého mocou a klamúceho aj sám seba. Čiastočná odpoveď sa črtá pri románovej analýze *strachu*: „veľký muž“ sa ako partizán pri boji s fašistami nebál smrti, robil husárske kúsky (napr. motív súlože s partizánkou Juditou vzápätí po boji), no ako najmocnejší muž v štáte *má strach*, že príde o moc, čo ho vedie k paranoidnému správaniu a odstavovaniu konkurentov. Preto okolo seba vŕši množstvo individuálnych ľudských tragédií – príbehov „oneskorených reportáží“. Bývalá vodcovská (partizánska) a štátnická múdrosť „veľkého muža“ a jeho nebojácnosť („*Vtedy býval chlap*“³⁶⁵) i priamosť vyplývali aj z nutnosti neustále briskne a riskantne reagovať na ohrozenie a nečakané podnety. Strácajú sa v tej fáze jeho života, keď je už pri moci, nachádza sa v *statickej* situácii a reagovať nemá na čo: napr. „štátnická“ múdrosť sa uňho preto mení na nudné ritualizované frázovité prejavy. Hranatí revolucionári, ako to ukazuje i explicitne formuluje Mňačko, sa zaokrúhľujú (obrazne i doslovne). Vysoká mocenská pozícia zároveň kazí charakter – vodca, obklopený samými pritakávačmi a pätolizačmi, začína byť presvedčený o vlastnej neomylnosti a nadradenosti: „*Prečo si opustil sám seba? (...) Kedy si prišiel k obludnému poznaniu, že si viac, že si všetko, že teda smieš viac, že smieš všetko?*“³⁶⁶ No Mňačko ukazuje v osobnosti „veľkého muža“ aj isté *predpoklady* k tejto ceste zvrhnutia sa už za čias nebojácnej revolucionárskej mladosti: jeho rodenú vodcovskú osobnosť, fyzickú silu, narcizmus, túžbu byť vždy a všade prvý, vo všetkom najlepší, vziať si všetko, po čom túži: sú to napr. motívy, keď preberie Frankovi frajerku Margitu, s ktorou sa neskôr ožení, potom ju nechá kvôli reprezentatívnej plavej sekretárke (svojej druhej manželke), ale vezme jej syna, ktorého neskôr zasa zavrhnne. V priebehu su-

³⁶⁴ MŇAČKO, Ladislav: *Ako chutí moc*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968, s. 33.

³⁶⁵ Tamže, s. 194.

³⁶⁶ Tamže, s. 202.

jetu, riadeného spomienkovým tokom Frankovho vedomia, sa transformujú pomenovania zosnulého štátnika: nikdy nie je pomenovaný menom, ale rozprávačskými perifrázami „*ten druhý*“, „*veľký muž*“ – až ku koncu románu, po práci zúčtovania s ním, aj ako „*priateľ*“: akoby rozpomínaním sa naňho k nemu Frank – priam proti svojej vôli – opätovne nadobúdal dávno spretrhaný vzťah. (Pomenovanie „*ten druhý*“ zároveň odhaľuje až akýsi dvojnícky vzťah štátnika s Frankom, ukazujúci akoby dve možnosti, ktorými sa môže ubrať životná cesta ľudí s rovnakými východiskovými okolnosťami.)

„Zmysel koncov“ a hra s koncami u Dušana Mitanu

Vráťme sa teraz opätovne ku *koncu* príbehu, o ktorom hovoril Kahneman ako o určujúcom. Vysvetlenie zásadnej dôležitosti zakončenia príbehu už dlhší čas ponúka práve literárna veda. Ak je totiž koniec (koncová udalosť) *súčasťou* štruktúry príbehu, vzťahuje sa ku všetkým jej predchádzajúcim častiam. A navyše, keďže je, takpovediac, „posledným slovom“, zásadne konštituuje vyznenie a zmysel príbehu – koniec vždy spätne vrhá svetlo, *reinterpretuje* sled predchádzajúcich udalostí. Pre zmysel príbehu a jeho interpretáciu je absolútne zásadné, či v Camusovom *Cudzincovi* (1942) bude hlavný hrdina a rozprávač Meursault odsúdený za zabitie Araba na pláži alebo nie – a či prijme, alebo, *naopak*, odmietne útechu kňaza. Pre kriminálny román typu „príbeh vraha“ je otázkou zásadnej dôležitosti, či vrah unikne spravodlivosti (ako v románe Patricie Highsmithovej *Talent pána Ripleyho* či v románe Dušana Mitanu *Koniec hry*), alebo bude čakať v cele na popravu ako negatívny hrdina čierneho románu Jamesa Caina *Poštár zvoní vždy dvakrát*. Nečakaná pointa na konci príbehu zasa radikálne reinterpretuje všetky predchádzajúce udalosti – práve *koniec* ukáže, že všetko bolo ináč, než sme sa domnievali.

Samozrejme, pri našej hypotetickej projekcii príbehu do budúcnosti nemôžeme tušiť, či Meursault náhodou nedostane tesne pred popravou milosť – takúto hypotetickú možnosť zvažuje vo svojej interpretácii Jiří Pechar: „Čtenáři je zajisté ponechána možnost přimyslet si tu určitou realistickou motivaci a představit si, že odsouzenec popraven nebyl a že svůj příběh vypráví – nebo spíše píše – někdy později.“³⁶⁷ Alebo či Mitanovho antihrdinu Petra Slávika niekedy v budúcnosti predsa len neusvedčia zo spáchania vraždy (že Ripley nakoniec spravodlivosti neunikne, to sa čitateľ dozvie z ktoréhosi ďalšieho dielu série o pánovi Ripleyom). To však v súvislosti so zakončeným naratívom nie je podstatné: finálnou udalosťou, *koncom*, sa fikčný svet (a svet príbehu) románu uzavrel – žiadna taká udalosť ako „milosť Meursaultovi“ či „odsúdenie Petra Slávika“ vo fikčnom svete Camusovho *Cudzince* ani Mitanovho *Konca hry* nejestvuje. Meursault po odmietnutí útechy kňaza, vyrovnaný

³⁶⁷ PECHAR, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha: Filosofia, 1990, s. 320.

a šťastný, otvorený voči „*nežnej ľahostajnosti sveta*“³⁶⁸ čaká na svoju popravu a s troškou ironie si želá dav revúci nenávisťou – to je *koniec príbehu*.

V prípade takého nečakaného vyústenia, akým je napr. absolútne náhodná násilná smrť McInerneyho *Ransom*a rukou psychopatického vraha v samom závere románu, predkladá román istý model univerza a jeho náhodnosti a nezmyselnosti. (V príbehu končiacom sa naozaj koncom – definitívnou smrťou hlavnej postavy – už žiadne hypotetické možnosti otvorené nezostávajú.)

V jednej zo svojich posledných štúdií *Smrť ako problém fabuly* Jurij M. Lotman analyzuje ľudskú činnosť ako zmyslupnú, t. j. ľudská aktivita predpokladá nejaký cieľ: „Ale pojem cieľa nutne zahŕňa predstavu o nejakému konci udalosti.“³⁶⁹ Túto ozmyselňujúcu interpretáciu reality ponúka práve naratív: „Prítomnosť smyslu je spjata se segmentáci nepřetržitého prostoru. V tomto směru připisování významů realitě, zejména v procesu uměleckého postižení smyslu, nutně zahrnuje segmentaci.“³⁷⁰ V prípade naratívu segmentujeme dianie na jednotlivé udalosti (naratívne motívy), pomenúvané, a teda obdarené zmyslom (odchod hrdinu, konfrontácia hrdinu s antisubjektom, získanie objektu a pod.) – ako ukazoval Roland Barthes v *Úvode do štruktúrálnej analýzy rozprávania*, keďže „každý systém je kombináci jednotek“,³⁷¹ „je třeba nejdříve vyprávění rozčlenit a určit segmenty narativního diskursu“,³⁷² rozčleniť ho na „najmenšie naratívne jednotky“. „Obvyklý proces postižení smyslu skutečnosti je spojen s tím, že jsou na ni přenesena diskrétní členění, zejména literárních syžetů, nerozlučně spjatých s pojmy konce a začátku.“³⁷³

Funkciou konca v naratíve sa meritórne venoval Frank Kermode v práci *Zmysel koncov* (1967). Na začiatku svojej práce sa zaoberá príbehmi, ktoré ešte navyše majú konce ako svoju tému, „fikciami konca“³⁷⁴ – apokalypsami. Kermode ukazuje naše ozmyselňovanie času (organizovanie trvania) – prostredníctvom naratívnej štruktúry s koncom – na príklade tikania hodín, ktoré prekladáme do nášho jazyka ako „tik-tak“: „Fakt, že druhý ze spolu souvisejících zvuků nazýváme *tak*, je důkazem, že fikcí užíváme k tomu, aby mohl konec udělit časové struktuře organizaci a formu. (...) *Tik-tak* hodin beru jako model toho, čemu říkáme zápletky; a interval mezi *tak* a *tik* představuje čistě následný, neorganizovaný čas takového druhu, který máme polidštit. (...) Všechny takové zápletky předpokládají a vyžadují, aby se konec rozprostřel

³⁶⁸ CAMUS, Albert: *Cizinec*. Praha: Odeon, 1988, s. 104.

³⁶⁹ LOTMAN, Jurij: Smrť jako problém syžetu. In *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Sestavil Tomáš Glanc. Brno: Host, 2003, s. 257.

³⁷⁰ Tamže.

³⁷¹ BARTHES, Roland: Úvod do štruktúrálnej analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Křiloušek. Brno: Host, 2002, s. 16.

³⁷² Tamže.

³⁷³ LOTMAN, Jurij: Smrť jako problém syžetu. In *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Sestavil Tomáš Glanc. Brno: Host, 2003, s. 258.

³⁷⁴ KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno: Host, 2007, s. 12.

nad celým trváním a významom.³⁷⁵ V usporiadaní príbehu „*chronos* se stává *kairom*“³⁷⁶ – „a *kairos* je pravý čas, šťastná chvíle, časový bod naplnený významom odvozeným z jeho vzťahu ke konci“.³⁷⁷ Význam *udalostí* v príbehu sa teda odvodzuje z ich vzťahu ku koncu: v akte čítania ku koncu anticipovanému – čitateľ nezriedka číta naratívny text, aby uspokojil svoju zvedavosť, jeho motiváciou je v takom prípade „prianie spoznať zakončenie prezentovaného príbehu, túžba po poznaní toho, ako to bude ďalej“.³⁷⁸ Koniec, anticipovaný čitateľom pri čítaní naratívu, by však nemal byť presne tým koncom, aký aj skutočne završuje text (veď predsa nechceme vedieť všetko dopredu, „ako to skončí“): túto funkciu nesie napr. naratívny segment *peripetie*, ktorá posúva či *odkloní* dej nečakaným smerom: Aristoteles definoval *peripetiu* štruktúrne ako „zmenu udalostí v pravý opak“.³⁷⁹ Aplikovanie *peripetie* umožňuje spisovateľovi „prekrucovať očakávaní, takže koniec prichádza podľa predpokladů, ale nikoli očakávaným spôsobom“.³⁸⁰ Ak prichádza neočakávaný, prekvapujúci koniec naratívu, potom sa vo svetle tohto konca *reinterpretujú* aj všetky predchádzajúce udalosti – tak ako keď nám v detektívke detektív odhalí nepredpokladaného vraha. Pre čitateľa detektívky, no aj pre vývin detektívneho žánru je vecou kruciálnej dôležitosti, či Agatha Christie v jednom svojom detektívnom románe urobí vraha z dvanásťročného dievčatka alebo nie: toto rozuzlenie bolo natoľko šokujúce, že vydavateľstvo Collins v roku 1966 dokonca od Agathy Christie žiadalo jeho zmenu, čo však autorka odmietla.³⁸¹ Dokonca by sa mohlo zdať, že „právě rozřešení bylo důvodom vzniku této knihy“.³⁸² Od začiatku procesu tvorby to tak však nebolo, pretože pri štúdiu denníkov Agathy Christie sa ukázalo, že „než Christie dospěla k dokonalému řešení, zvažovala coby možné varianty různé postavy“.³⁸³ Keď už však Agatha Christie v procese písania prišla na nápad s týmto koncom, pokladala ho za definitívny a nemenný – jeho zmenou (komutáciou) by sa zmenili všetky významy tohto textu i jeho vývinová hodnota pre detektívny žánr.

V *Apokalypse* – ale tak je to vlastne v každom príbehu – „promítame se (...) za konec, abychom mohli vnímat celou strukturu, což je něco, co z našeho místa uprostřed času udělat nemůžeme“.³⁸⁴ Toto privilegované miesto môžeme dosiahnuť, až keď sa dozvieme koniec príbehu – napr. aj meno vraha. Vtedy v akte vybratia obetného baránka môžeme zo všetkých ostat-

³⁷⁵ Tamže, s. 45.

³⁷⁶ Tamže, s. 46.

³⁷⁷ Tamže.

³⁷⁸ KRASKA, Mariusz: *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2013, s. 93.

³⁷⁹ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: GTYF, 1993, s. 20.

³⁸⁰ KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno: Host, 2007, s. 52.

³⁸¹ Por. CURRAN, John: *Utajené zápisníky Agathy Christie*. Praha: Knižní klub, 2010, s. 156.

³⁸² Tamže.

³⁸³ Tamže.

³⁸⁴ KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno: Host, 2007, s. 15.

ných podozrivých postáv sňať bremeno viny³⁸⁵ (aspoň čo sa tejto konkrétnej vraždy týka).

Koniec ako *štruktúrna súčasť* príbehu nezriedka býva aj dôležitým indikátorom typu zápletky či dejovej paradigmy (*mythos*) alebo aj žánrovej štruktúry textu – veď vlastne niektoré *mythoi* a žánre sú do značnej miery definované charakterom konca príbehu. Paul Ricoeur upozornil, že „paradigmata kompozície jsou v západní tradici zároveň paradigmata zakončení“.³⁸⁶ Hayden White, vychádzajúc z taxonómie modov fikcie Northropa Fryea, ukazuje, aký dôležitý je práve koniec pre klasifikáciu týchto modov: „Komédie a tragédie berou konflikt vážne, i když komedie vede k vizi konečného *usmíření* protichůdných sil, zatímco tragédie k *odhalení* povahy sil člověku odporujících.“³⁸⁷ Koniec, štruktúrne určený napr. v tragédii, plní istú konkrétnu funkciu pre jej recipientov: „Přesto se však ztroskotání hlavní postavy spolu s rozpadem jejího světa, nastávajícím na konci tragédie, nechápe tak, že by zcela zastrašilo ty, kteří agonickou zkoušku přežili. Diváci zápasu si něco uvědomili. A toto uvědomění spočívá v epifanii zákona řídícího lidskou existenci, kterou s sebou přinesl vzdor hlavní postavy vůči světu.“³⁸⁸ Vzдор ako ten Meursaultov, vzдор antihrdinu, ktorý je odsúdený svetom za to, že netrúchlil na pohrebe svojej matky. Koniec vlastne ako implikovaná nevyhnutná cesta príbehu ku koncu je zásadný pre porozumenie príbehu: „Rozumět příběhu znamená rozumět tomu, jak a proč sukcese epizod vedla k závěru, jenž není předvídatelný, a přece musí být nakonec přijatelný jako to, co je ve shodě se shromážděnými epizodami.“³⁸⁹ Zmena konca mení zmysel celého príbehu a, samozrejme, preorientúva i jeho porozumenie.

Funkcia konca je rozhodujúca napr. pre detektívny žáner. V každej detektívke podľa pravidiel vlastne až na konci spoznáme identitu zúčastnených postáv, kto je kto: kto je vrah a kto je nevinný. Dovtedy môže byť vrahom každý z podozrivých. Týka sa to však radikálnejšie aj žánrového určenia daného textu: až po prečítaní riešenia vlastne zistíme, či daný naratív naozaj dodržiava konštitutívne pravidlá detektívneho žánru. Ak napr. páchatel'om nebude nakoniec jeden z podozrivých, ale detektív odhalí vraha ako neznámu novú postavu, ktorá dovtedy nebola súčasťou fikčného univerza, naratív v danom prípade nedodrží konštitutívne pravidlo detektívneho žánru – a to, ako znie prvé pravidlo pátera Knoxa (a desiate pravidlo S. S. Van Dina), že „zločinec musí být někdo, o němž je zmínka brzo na začátku příběhu“.³⁹⁰ Z hľadiska takéhoto konca sa potom žánrová štruktúra zavŕšeného textu bude javiť ako kriminálka. Ak zasa v závere naratívu, ktorý doposiaľ vykazoval vlastnosti

³⁸⁵ Por. ŽIŽEK, Slavoj: *Patrzyc z ukosa*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 95-96.

³⁸⁶ RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 35.

³⁸⁷ WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno: Host, 2011, s. 25.

³⁸⁸ Tamže, s. 24.

³⁸⁹ RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 108.

³⁹⁰ Cit. podľa ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Nezávislé tiskové centrum, 1990, s. 59.

detektívneho žánru, vstúpia do hry nadprirodzené sily (z detektívneho žánru vykázané), ako napr. v *Pendragonskej legende* (1934) Antala Szerba, opäť nepôjde o detektívku. A ak koniec naratívu neprinesie riešenie, „prestúpi“ do iného žánru – žánru antidetektívky (ako napr. román Oysteina Lonna *Keď dostane sudca strach*).

Próza druhej polovice 20. storočia, predovšetkým tá postmoderná, pri svojom transformovaní naratívu, jeho štruktúry nevynecháva ani koniec. Hra s koncami môže nadobudnúť podobu navrhnutých alternatívnych zakončení, ako to urobil napr. John Fowles v románe *Milenka francúzskeho poručíka* (1969), akcentujúc úlohu reflexívneho tvorca – spisovateľa.

Dušan Mitana vo svojej hre s koncami aplikoval iné dve stratégie. V prípade svojej poviedky *Dobré správy* z poviedkového výberu *Na prahu* (1987) postupoval tak, že k tejto poviedke dopísal nový koniec vo svojej metodologickej poviedke *Cesta za bratom* v zbierke *Slovenský poker* (1993). *Cesta za bratom* je takto rozšírenou verziou poviedky *Dobré správy*, poviedkou s novým koncom. Tento nový koniec sémanticky otvára a robí nejednoznačným „predchádzajúci koniec“ – zakončenie *Dobrych správ*. V poviedke *Dobré správy* dostane mitanovský protagonista Rudo Oblomovič list od psychicky labilného brata, ktorý je na vojne, a vyráza za ním na cestu. Najprv ide stopom, keď ho zvezie scenárista (údajne známy), potom si od neho požičia auto a zrazí akéhosi vojaka. Je to presne ten typ poviedky, aký u nás dávnejšie absentoval a po akom volal ešte v šesťdesiatych rokoch 20. storočia v slovenskej literatúre Kornel Földvári v článku *Umenie magazínovej poviedky*: „Krátka poviedka je poviedkou v kryštalickej podobe: s bravúrne komponovaným dejom, gradáciou a najmä prekvapujúcou pointou. (...) V rukách majstra je vysokou školou zámlky a náznaku.“³⁹¹ Prekvapujúca pointa je tu situovaná (presne tak je to aj v Mitanovej poviedke *Dobré správy*) ako „doznenie príbehu v adresátovom vnútri, s čitateľovou fantáziou ako s partnerom“.³⁹² S takýmito poviedkami prišiel na slovenskú literárnu scénu koncom šesťdesiatych rokov 20. storočia práve Dušan Mitana. Onou prekvapujúcou pointou, ponechanou na domyslenie čitateľovi, je osudová irónia, že protagonista cestou za bratom pravdepodobne brata usmrtil (zrazil ho autom). Takýto princíp dotvorenia pointy čitateľom je v zásade vystavaný na princípe doplnovačky: čitateľ doplní biele miesto – napovedaný „pravdepodobný“ význam, hoci nečakaný a šokujúci.

Pridanie ďalších naratívnych motívov – nasledujúcich udalostí a nového konca v poviedke *Cesta za bratom* tento sugerovaný význam (ako vystrihnutý z kvalitnej „magazínovej poviedky“) spätne spochybňuje a ruší: protagonista totiž dostáva od brata ďalší list, v ktorom brat píše, že videl protagonistu na mieste nehody. Následná udalosť opäť spochybní tú predchádzajúcu: tento

³⁹¹ FÖLDVÁRI, Kornel: *Výstrel v zrkadle*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2018, s. 170.

³⁹² Tamže, s. 169.

„bratov list“ si napísal protagonista sám a adresoval ho sebe samému. Pohyb sujetu balansuje – a opäť sa prikláňa k možnosti smrti brata pod kolesami protagonistovho auta. To, že protagonista sám píše „bratov list“, môže byť jeho pokusom vytesniť traumatickú udalosť. Nasleduje však ďalšia udalosť – protagonista dostane (pomerne absurdný) telegram z polície, že jeho brat zahynul pod kolesami auta: „*PACHATEL ZNAMY MRTVOLY NIET*.“³⁹³ Táto veta („mŕtvolý niet“) dokonca indikuje imaginárnosť všetkých doterajších udalostí v naratíve.³⁹⁴ Poslednou udalosťou – zakončením deja, nie však koncom textu – je protagonistovo pokračovanie v prerušenom spánku. Koncom textu je báseň z bratovej pozostalosti *Sedmispáč*. Naratívna štruktúra poviedky *Cesta za bratom* teda na osi sujetu sukcesívne spája navzájom kontradiktórne motívy („brat zabitý autom“ *kontra* „list od brata referujúci o nehode“, „bratov list“ *kontra* „protagonistov list“, „brat zabitý autom“ *kontra* „mŕtvolý niet“). Navyše sa v texte vyskytujú motívy, spochybňujúce spoľahlivosť reflektora – protagonistu: sú to motívy opakované prerušovaného spánku protagonistu (na začiatku i na konci rozprávania, čím ho rámcejú) a bratovej psychickej poruchy – paranoje (tvrdí, že ho prenasleduje slobodník, ktorý ho chce zraziť autom) a prepadania sa do vyfantazírovaného nového života, ktorý považuje za skutočný. Dodané sú teda udalosti, ktoré „transformujú situáciu a spätne spochybňujú existenciu brata“³⁹⁵ – neurčitou sa stáva aj existencia brata a vôbec identita protagonistu (či nie je len vyfantazírovanou postavou). Dodané motívy a nový koniec teda tento naratív významovo zneisťujú a otvárajú – umožňujú množstvo ďalších protirečivých interpretácií³⁹⁶ oproti jedinej „domýšľanej“ pointe, ktorou sa vyznačovala poviedka *Dobré správy*.

V poviedke *Zásnuby* z poviedkovej zbierky *Krst ohňom* (2001) postuluje Mitana iným spôsobom, postupom *pokračovania*: po vyše tridsiatich rokoch dopíše ďalšie udalosti a nový koniec k svojej legendárnej poviedke *V električke* zo zbierky *Psie dni* (1970). Protagonistov sexuálny styk odzadu s anonymnou ženou v preplnenej električke pre jedného interpreta tejto poviedky produkoval významy veľkomestskej anonymity a nerozlíšiteľnosti:³⁹⁷ totižto v poslednej udalosti naratívu (na *konci*), keď protagonista na okamih zahliadne ženu z profilu, neidentifikuje na nej „*žiadne zvláštne znamenie*“³⁹⁸ – to sú posledné slová a zároveň pointa poviedky. Poviedka *Zásnuby* z tejto interpretácie priamo vychádza – cituje totiž zodpovedajúce pasáže uvedenej interpretácie z monografie *Dušan Mitana*.³⁹⁹ Východiskom reinterpretácie sa pre Mitana stáva formulácia z inkriminovanej monografie: „A toto stotož-

³⁹³ MITANA, Dušan: *Slovenský poker*. Bratislava: Hevi, 1993, s. 53.

³⁹⁴ Por. HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 120.

³⁹⁵ Tamže, s. 122.

³⁹⁶ Zvažujeme ich tamže, s. 121-122.

³⁹⁷ Por. tamže, s. 32-34.

³⁹⁸ MITANA, Dušan: *Psie dni*. Bratislava: Smena, 1970, s. 80.

³⁹⁹ Por. MITANA, Dušan: *Krst ohňom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2017, s. 9-10.

nenie je naozaj ‚neopakovateľné‘, keďže hrdina nepozná a nespozná ženu, spolu s ktorou ho zažil.“⁴⁰⁰ Nuž, nielen literárna veda má svoje prostriedky na to, ako analyzovať texty spisovateľov a interpretovať ich významy (čo nezriedka znamená tieto literárne texty významovo uzavrieť a konzervovať, potlačiť ich sémantickú aktivitu, otvorenosť). Našťastie však aj spisovatelia majú svoje prostriedky, ako spochybniť literárnovedné interpretácie svojich vlastných textov. Dušan Mitana to v tomto prípade robí tak, že dopíše hypotetické dofabulovanie – postmoderné pokračovanie poviedky *V električke*, v ktorom sa protagonistovi telefonicky ozve jeho anonymná „partnerka“ z električky. V súvislosti s týmto dofabulovaním (dodaním nových udalostí a nového konca naratívu) je zaujímavá výpoveď Dušana Mitana z jedného rozhovoru: „Keď som poviedku uverejnil, dostal som asi od dvanástich žien listy, že ‚tá v tej električke som bola ja‘. Hoci som si to vymyslel.“⁴⁰¹ Či už je táto Mitanova výpoveď ďalšou fabuláciou známeho literárneho mystifikátora, preliatím sa fikcie do skutočného sveta, alebo, naopak, reálnou inšpiráciou pre pokračovanie poviedky, na internej rovine štruktúry textu táto reinterpretácia poviedky pomocou pokračovania (v ďalšej poviedke) vychádza z realizácie postupu postmodernej poetiky – jej predpokladom je medzi-svetová identita⁴⁰² reálneho spisovateľa, ktorý publikoval (vo svojom čase škandalózne) poviedku *V električke*, s jej interným textovým protagonistom-rozprávačom. Nie je tu síce zabezpečená priamo vlastným menom spisovateľa, ale zástupne zaň v texte vystupujú mená reálnych Mitanových poviedok (*V električke*, *Psie dni*), pripísané autorstvu protagonistu. Mitana však zároveň motív (udalosť) telefonátu neznámej zneistí a kóduje ho ako nejednoznačný: telefón zazvoní v prenajatom byte a protagonista „*toto telefónne číslo nedal nikomu*“,⁴⁰³ a preto v intenciách mitanovskej poetiky absurdity odpovedá: „*To je omyl, povedal som. Ja nemám telefón.*“⁴⁰⁴ Aj ontický charakter ďalších motívov následných erotických stretnutí s neznámou je neistý. Štvrtú kapitolu rozprávač-protagonista uvádza skrytým citátom z prózy Edgara Allana Poea *Ligeia* – ide o odsek začínajúci vetou: „*Nemôžem sa presne rozpomenúť na začiatok nášho stretnutia.*“⁴⁰⁵ Citátový charakter odseku spočiatku indikuje nástup radikálne odlišného štýlu od predchádzajúceho textu, následne prirovnaním „*protagonistky z električky*“⁴⁰⁶ k lady Rowene z Poeovej poviedky. V Epilógu (čiže na konci) protagonista o dvadsaťpäť rokov neskôr stretáva na au-

⁴⁰⁰ HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 33.

⁴⁰¹ MITANA, Dušan: Recenzenti nech sú mi vďační. In *Sme*, 31. marca 2001. Dostupné online <https://www.sme.sk/c/28463/dusan-mitana-recenzenti-nech-su-mi-vdacni.html>. Za vyhľadanie tohto rozhovoru som vďačný Lubeckemu Závadovi.

⁴⁰² Por. McHALE, Brian: *Postmodernist fiction*. London and New York: Routledge, 1993, s. 206.

⁴⁰³ MITANA, Dušan: *Krst ohňom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2017, s. 11.

⁴⁰⁴ Tamže.

⁴⁰⁵ Tamže, s. 12. Por. POE, Edgar Allan: *Krajina stínů*. Praha: Aurora, 1998, s. 24.

⁴⁰⁶ MITANA, Dušan: *Krst ohňom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2017, s. 12.

togramiáde mladíka, ktorý sa mu predstaví ako jeho syn („*Ja som ten z tej električky*“⁴⁰⁷). Isteže, tou ženou, ktorá prichádzala za protagonistom počas noci na jeho privát, mohla byť ktorákoľvek žena, ktorá si prečítala poviedku *V električke*, nielen tá „pravá“ bez „zvláštneho znamenia“. Údajný syn na konci hovorí: „*Nemala žiadne zvláštne meno, nerob si starosti. Volala sa Jezábel*.“⁴⁰⁸ Oná sčasti prízračná žena, ktorá prichádza za protagonistom v čase, keď by mal písať knihu, sa takto obohacuje o biblické konotácie – starozákonná Jezábel ako žena so zhubným vplyvom na Kráľovstvo Izraelské, modloslužobníčka, ovládajúca svojho muža a synov,⁴⁰⁹ a Jezábel z Jánovho zjavenia ako „symbolické jméno pro ženu, která si říká prorokyně a svádí křesťany k bezbožnosti“.⁴¹⁰ Žena z električky môže takto hypoteticky podliehať aj mýtizačnej transformácii – stáva sa prevteľujúcou sa zlou „večnou ženou“, swinburnovskou „ženou zo všetkých príbehov“, ženou, ktorá zvádza protagonistu z pravej cesty. Tieto konotácie v texte poviedky aktivuje aj jej poeovské pomenovanie „*Lady Rowena z električky*“⁴¹¹ (pomenovanie v štýle *Lady Macbeth mcenského újezdu*) – v Poeovej poviedke lady Rowena zomiera a ožije, prevteľiac sa do Ligey.

No nielen predchádzajúce udalosti sú spätne závislé od konca naratívu, ktorý ich uzatvára a sémanticky ukotvuje (niekedy, paradoxne, práve sémantickou otvorenosťou či spochybnením, ako je to v prípade neurčitých otvorených point, o ktorých bola reč vyššie), ale, samozrejme, aj predchádzajúce udalosti majú vplyv na sémantiku konca. Môžeme to opäť sledovať v dvoch verziách Mitanovej poviedky *Nočné správy*, pričom vo verzii z poviedkového výberu *Prievan* z roku 1996 (podľa Mitanu pôvodnej) je oproti verzii zo zbierky *Nočné správy* (1976) jedna naratívna udalosť navyše: ide o odvedenie protagonistu na políciu a jeho vypočúvanie. Záverečný výjav, ktorý môže byť len falošným prebudením do ďalšieho sna (ako sugeruje predchádzajúci motív viacnásobného „matrioškového“ snívania – motív sna v sne) – protagonista v umývadle zabije blchu, napitú jeho krvou, ktorú si doniesol z kina, tá priam vybuchne a prýšti z nej absurdne neúmerne množstvo krvi – je vo verzii z *Nočných správ* čisto absurdným snovým, priam surrealistickým výjavom (možno inšpirovaným protagonistovou návštevou kina, kde dávali film *Bunuel*). V rozšírenej verzii s predchádzajúcou udalosťou odvedenia protagonistu na políciu práve vďaka tomuto motívu nadobúda uvedený záverečný obraz blchy, surrealisticky napitej krvou rozprávača, „alegorické konotácie života v policajnom štáte, zatiaľ čo vo verzii z *Nočných správ* tieto konotácie postráda, stojí sám osebe“.⁴¹²

⁴⁰⁷ Tamže, s. 19.

⁴⁰⁸ Tamže.

⁴⁰⁹ Por. NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník. Díl I.* Praha: Edice Kalich, 1956, s. 294.

⁴¹⁰ Tamže.

⁴¹¹ MITANA, Dušan: *Krst ohňom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2017, s. 15.

⁴¹² HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 86.

Isteže, pridanie nejakej udalosti (relevantnej udalosti – čiže jadra v Barthesovej terminológii)⁴¹³ či viacerých udalostí do naratívnej štruktúry zákonite *mení* sémantiku daného naratívu (jeho text podlieha transformácii), môžeme však aspoň intuitívne predpokladať, že najradikálnejšiu sémantickú zmenu prináša práve zmena finálneho motívu – zmena konca (či už dodaním nového konca, alebo výmenou jedného konca za iný). Príklady pridaných udalostí v Mitanových textoch boli toho malou demonštráciou. Na technickej úrovni generovania naratívu tu spisovateľ pri ďalšom rozvíjaní naratívu robí čosi na spôsob komutácie, zámeny elementov (v naratíve): *dodaná* udalosť (v prepísanom naratíve alebo pokračovaní naratívu – napr. v *Ceste za bratom*) tu stojí v opozícii voči jej *neprítomnosti* („nulovosti“) v pôvodnom naratíve (napr. v poviedke *Dobré správy*). „Podľa L. Hjelmsleva ide o komutáciu dvoch jednotiek označujúceho (signifiant), ak ich zámenou vzniká zámena dvoch korešpondujúcich jednotiek označeného (signifié).“⁴¹⁴ *Zámenou* záverečného motívu, udalosti konca (čiže označujúceho) v naratívnej štruktúre za iný vzniká *zmena* na sémantickej úrovni naratívu, „komutované elementy na danej rovine spôsobujú rozdiel na protikladnej rovine“:⁴¹⁵ čiže keď zameníme jednu formu výrazu (naratívnej štruktúry) za druhú, zmení sa aj jej sémantika⁴¹⁶ – tento príbeh už znamená niečo iné než ten predošlý. Práve preto je komutovaná udalosť relevantnou z hľadiska rozvíjania naratívu, čiže je udalosťou – jadrom. Či už je to *dodaná* alebo prepísaná/zmenená udalosť alebo, naopak, udalosť *odobratá*, odstránená – ako v prípade verzie poviedky *Nočné správy* z roku 1976.

Mitanove postupy dodávania udalostí do naratívu, či už uprostred, alebo na koniec, a z toho vyplývajúca reinterpretácia, zmena významu, sú v zásade postupmi naratívnej kombinatoriky.

Ďalším takýmto kombinatorickým postupom v naratíve je *zmena poradia udalostí*. Takýmto postupom vzniká radikálna forma protipríbehu, vzťahujúca sa polemicky voči jednej z definujúcich vlastností naratívu, ktorou je poradie udalostí v naratíve: „Pořádek událostí příběhu je fixní, jejich přirozený pořádek lze rekonstruovat i tehdy, když je prezentuje v odlišném pořadí. Události jsou navíc diskretní – mohou se překrývat, každá má však zřetelný začátek a konec, jejich pole působnosti je ohraničené.“⁴¹⁷ Protipríbehy môžu meniť poradie udalostí na úrovni sujetu, ale aj na úrovni fabuly.

Na úrovni sujetu a zároveň na úrovni fabuly to robí napr. Alain Robbe-Grillet v románe *Dom milostných schôdzok* (1965): keďže sú v sujete (a teda

⁴¹³ BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 20.

⁴¹⁴ PAULINY, Eugen: *Slovenská fonológia*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979, s. 35.

⁴¹⁵ HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 305.

⁴¹⁶ Por. ČERNÝ, Jiří: *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 176.

⁴¹⁷ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 134.

vo svete príbehu) distribuované navzájom sa vylučujúce udalosti (napr. postava je zavraždená raz jednou, iný raz zasa inou postavou), z motívov usporiadaných v sujete (v naratívnej štruktúre) *nie je možné* rekonštruovať fabulu (chronologicko-kauzálny príbeh). „Miesto aby jedna udalosť zamezila niektorým možnostem v tom, aby se staly, můžeme všechny možnosti považovat za aktualizované. V žádném z těchto případů nemůže nikdo z daného syžetu snadno extrahovat jednoduchý, konzistentní příběh, tak jak to můžeme udělat u každého přirozeného či realistického narativu.“⁴¹⁸ V sujete dochádza aj k chronologickým nemožnostiam, ktoré tiež nemožno integrovať do fabuly: slúžka utečie z bytu, kde našla zavraždeného Mannereta, a po krátkom úteku domom sa odrazu ocitne oproti Manneretovi, ktorý prichádza živý a zdravý. „*Pokud byl Manneret právě zavražděn, tato scéna se zřejmě odehrává někdy dříve*,“⁴¹⁹ konštatuje s ironickou lakonickosťou rozprávač (jeden z mnohých rozprávačov) tejto prózy. Chronologická nemožnosť tu vyviera z kontinuity naratívneho toku, z neprítomnosti strihu v sujete a diskurze, ktorý by oddeľoval dve časové línie a dovolil toto stretnutie slúžky s Manneretom čítať (interpretovať) ako retrospektívu. Adam Ważyk v doslove k poľskému prekladu *Domu schôdzek* vyzdvihuje v Robbe-Grilletových textoch práve prekvapivú „následnosť udalostí a štruktúru času. Románový čas, ktorý sa odlišuje nielen od obvyklých konvencií, ale aj od elementárnej životnej skúsenosti, vyrastá na úroveň najdôležitejšieho činiteľa celej vízie“.⁴²⁰

Na úrovni sujetu a diskurzu mení poradie udalostí Julio Cortázar vo svojom experimentálnom románe *Rayuela* (1963, v českom preklade ako *Nebe peklo ráj*). Cortázar v jednom románe naprogramuje dve trasy jeho čítania, čiže takto vlastne vznikajú dva odlišné romány. Sám Cortázar o tejto svojej autorskej stratégii hovorí: „Navrhmem dve čítania tejto knihy. Sám som mal päť rôznych prístupov k písaniu, pretože som ju písal rozličnými spôsobmi, mám teda isté právo navrhnúť svojmu čitateľovi aspoň dve prečítania.“⁴²¹ Prvým spôsobom je klasické čítanie, lineárne, ktoré vylučuje časť *Zanedbateľné kapitoly* a sleduje fabulačnú líniu. Druhý spôsob prečítania „spočíva na vykonávaní svojho druhu neustálych skokov vo vnútri knihy, ktorá odkazuje od jednej kapitoly k ďalšej (...) To je ten druhý spôsob a s jeho pomocou sa uchopí celok knihy, už nie lineárne, ale tak, že kniha pripomína balíček kariet, ktorý rozkladáme a skladáme, až sa všetky karty zamiešajú“.⁴²² Jedným z dôvodov takéhoto postupu bolo – v intenciách tendencie moderného umenia (ako ju diagnostikovala napr. práca Umberto Eca *Otvorené dielo* z roku 1962) urobiť z čitateľa partnera, elimino-

⁴¹⁸ RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřirozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 30.

⁴¹⁹ ROBBE-GRILLET, Alain: *Dům milostných schůzek*. Brno: Host, 2004, s. 122.

⁴²⁰ WAŻYK, Adam: Posłowie. In ROBBE-GRILLET, Alain: *Dom schadzek*. Warszawa: Czytelnik, 1967, s. 192-193.

⁴²¹ CORTÁZAR, Julio: *O literaturze*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórkę, 2016, s. 193.

⁴²² Tamže.

vať z čítania pasivitu⁴²³ – samozrejme, na viacerých úrovniach textu, napr. kladením otázok, nie však dávaním odpovedí.⁴²⁴ Toto „zamiešanie“ balíčka kariet – čiže *iná distribúcia* motívov/udalostí na syntagmatickej osi naratívnej štruktúry – meniac syntagmatický kontext týchto udalostí, mení ich význam. Bogdan Owczarek to vysvetľuje takto: „Pre literárneho vedca má dekonštrukcia naratívneho poriadku, realizovaná v románe *Nebo peklo raj*, ešte iný význam. Zmena poradia názorov a udalostí, zapletenie starých histórií do nových rozprávání má za následok zmenu zmyslu celku. (...) Názorne ukazuje novú podobu zmyslu, ktorá sa odhaľuje v dekontextualizácii starého usporiadania a rekontextualizácii nového čitateľského usporiadania.“⁴²⁵

Protipríbehy, podivné naratívy. Novorománové texty Petra Jaroša

Seymour Chatman hovorí o *protipríbehoch* v súvislosti s naratívmi, ktoré transformujú štandardnú naratívnu logiku, rozbíjajú tradičné naratívne kódy: „Predstavuje-li klasický naratív sít' (či ‚zřetězení‘) jader umožňujících zvolit si jen jednu z několika možností, protipříběhy se dají chápat jako útok na tuto konvenci, jenž považuje všechny možnosti za stejně platné.“⁴²⁶ Piotr Jakubowski zasa hovorí o *antinaráciách*, charakterizujúc ich fundamentálne v opozičnom a transformatívnom vzťahu voči logike príbehu: „Ak sú základnými vlastnosťami narácie – filozofmi a psychológmi predstavovanej ako *model existencie* – koherencia, významný začiatok a koniec a tiež príčinnno-dôsledková spätosť medzi udalosťami, antinarácie budú takými naráciami (...), ktoré tieto vlastnosti nerešpektujú alebo ich nerešpektujú úplne.“⁴²⁷ Antinarácie sa teda vyznačujú fragmentárnosťou, achróniou, trhlínami, neprítomnosťou príčinnno-dôsledkových vzťahov, pluralitou rôznych verzií, antifinálnosťou a i.⁴²⁸ Zmysel tohto termínu je širší než Chatmanov protipríbeh. Najširšiu kategóriu pre takéto typy protipríbehov vytvoril Brian Richardson vo svojej teórii neprirodzeného naratívu: „Základním kritériem nepřirozeného vyprávění je porušení mimetických konvencí, jimiž se řídí nefikční texty a realistická díla, jež se pokoušejí napodobovat konvence nefikčních narativů.“⁴²⁹ Táto teória sa vymedzuje voči koncepcii prirodzeného naratívu Moniky Fludernikovej,⁴³⁰

⁴²³ Por. tamže, s. 208-209.

⁴²⁴ Por. tamže, s. 209.

⁴²⁵ OWCZAREK, Bogdan: *Przemiany opowiadania w prozie dwudziestego wieku*, s. 2. Dostupné online <http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/owczarek1.pdf>

⁴²⁶ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 57.

⁴²⁷ JAKUBOWSKI, Piotr: *Pulapki tożsamości*. Kraków: Universitas, 2016, s. 10.

⁴²⁸ Por. tamže, s. 49.

⁴²⁹ RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřirozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 24.

⁴³⁰ Por. FORT, Bohumil: *Nepřirozená naratologie Briana Richardsona*. In RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřirozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 109.

ktorú sme spomínali vyššie. Richardson ukazuje, že väčšina teórií naratívu je založená na mimetických predpokladoch (azda v najväčšej miere to platí pre teóriu Fludernikovej), no „zďaleka ne všetky naratívy o takejto mimetickosti usilujú“. ⁴³¹ Naopak, neprirodzené naratívy mimetickú konvenciu (a s ňou i prirodzený naratív vrátane komunikačnej situácie, postavy, chronológie, kauzality atď.) rozbíjajú či parodujú.

Chatman uvádza ako príklad protipríbehu rozpravu o románe fiktívneho autora Cchuej Pena v Borgesovej poviedke *Záhrada, v ktorej sa cestičky rozvetvujú* (1944). Tak ako to ukazoval neskôr Claude Bremond v štúdiu *Logika naratívnych možností* (1966), ⁴³² aj Borges vo svojej fikcii vychádza z toho, že „ve všetkých smyšlených príbehoch se člověk postavený před několikerou alternativou rozhodne pro jednu a ostatní vyloučí. V příběhu napsaném takřka neproniknutelným Cchuej Penem se rozhodne současně pro všechny. Takto vytváří různé budoucnosti, různé časové linie, které se taky množí a rozvíjejí. Proto je román tak rozporný. (...) V Cchuej Penově díle se vyskytují všechna řešení zápletek a každé řešení vyúsťuje do dalšího větvení“. ⁴³³ A keďže sa v takejto narácii-záhrade naratívne cestičky rozvetvujú, logicky sa musia niekedy aj pretnúť: „Někdy se v tomto bludišti cestičky setkávají: přijdete například sem ke mně, ale v jedné z možných minulostí jste byl mým nepřitelem, v další mým přítelem.“ ⁴³⁴ Vyššie spomenutá „rozpornosť“ tohto románu znamená, že pri takomto konštrukčnom princípe sa v ňom musia vyskytnúť navzájom rozporné udalosti – Borgesovou odpoveďou na tieto rozpory je neexistencia „jednotného, absolútneho času“, ale naopak, „nekonečné série časů“ ⁴³⁵ – čiže alternatívne svety s alternatívnymi časmi: „Tato spleť časů (...) zahrnuje všechny možnosti.“ ⁴³⁶ Takto je metafyzicky zdôvodnená naratívna kombinatorika, na ktorej je založený takýto – v Borgesovej poviedke len utopický projektovaný – román-protipríbeh.

Typom štruktúry rozvetvovania sa v populárnej kultúre vyznačujú tzv. *gamebooky* ako napr. *Lone Wolf* Joa Deevera, kde si čitateľ stotožnený s postavou (oslovovaný v 2. osobe singuláru) volí alternatívne možnosti rozvíjania deja. Na rozdiel od Borgesovho experimentu sa však tieto alternatívy navzájom vylučujú a nekoexistujú spolu.

V rámci časovej štruktúry naratívu môže v protipríbehu dochádzať k achrónii (Genette), ktorá „nepripouští žádný (ani převrácený) chrono-logický vztah mezi příběhem a diskursem (...) Mohli bychom uvést například

⁴³¹ RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřírozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 7.

⁴³² BREMOND, Claude: *Logika narativních možností*. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kylvoušek. Brno: Host, 2002, s. 118-141.

⁴³³ BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 80-81.

⁴³⁴ Tamže, s. 81.

⁴³⁵ Tamže, s. 83.

⁴³⁶ Tamže.

Robbe-Grilletovu *Žárlivost*, která nás klame ohledně pořadí, v němž se události odehrály, přičemž toto klamání pramení z vypravěčské nespolehlivosti“.⁴³⁷ V tomto protipříbehu nie je jasné, či opakovanie udalostí v diskurze (napr. rozpučenie stonožky) reprezentuje viacero podobných udalostí alebo opakované zmienky o jedinej udalosti.⁴³⁸ Marek Kędzierski pisał v súvislosti s týmto typom textu o „románe ako hlavolame“⁴³⁹ – musíme však dodať, že tu ide o hlavolam, ktorý zámerne nemá žiadne riešenie. Platí tu, ako Robbe-Grillet túto sujetovú štruktúru *Žiarlivosti* z hľadiska svojho literárneho programu vysvetľoval odhalením samotnej povahy naratívneho aktu v literárnom texte: „Stejně absurdní byla domněnka, že v románu *Žárlivost* (...) existuje jasný a jednoznačný řád událostí, který však neodpovídá řádu vět v knize (...) Naopak, příběh byl záměrně sestaven tak, že každý pokus o vnější chronologickou rekonstrukci dříve nebo později vyústil v sérii rozporů, tedy do slepé uličky. (...) pro mne neexistoval žádný jiný možný řád vně řádu knihy.“⁴⁴⁰ Jazykový akt narácie musí *vybudovať* fikčný svet príbehu svojimi vlastnými prostriedkami – bez ohľadu na to, či nám pripomína alebo nepripomína náš aktuálny svet. Práve na túto *skonštruovanosť* textu, a teda aj príbehu týmto textom prezentovaného, upozorňujú všetky tie robbe-grilletovské delirantné opisy a protipríbehy plné rozporov a absurdít.

Literatúra vo svojej ambicióznejšej podobe býva nezriedka kritikou narácie, „vyvrátením stereotypných naratívnych schém a konvencií“.⁴⁴¹ Iný spôsob transformovania naratívnej logiky je *trhlina* v príbehu, okolo ktorej sa organizujú a ku ktorej odkazujú ostatné udalosti, tak ako vražda v Robbe-Grilletovom románe *Voyeur* (1955): „neboť zločin sám není popsán, na tomto místě je ve vyprávění časová mezera, odpovídající onomu intervalu, který se Matyáš pokouší zaplnit předstíranou návštěvou na statku, evokovanou ostatně v jeho myslí, jako by šlo o skutečnost.“⁴⁴² Ako píše Michel Butor v eseji *Výskumy techniky románu*: „Dá sa zdôrazniť význam istého momentu prostredníctvom jeho neprítomnosti, prostredníctvom študovania toho, čo je okolo neho, a takýmto spôsobom je možné vycítiť, že v matérii rozprávania jestvuje medzera alebo že niečo ukrývame.“⁴⁴³ Aleksandra Sczepan dokonca práve toto pokladá za základný konštrukčný princíp raných Robbe-Grilletových textov a spája ho s traumou: „zvláštny spôsob konštrukcie robbe-grilletovských narácií – pretrhávajúcich putá s tradičnými schémami lineárnosti a chronológie, sa vždy

⁴³⁷ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 67.

⁴³⁸ Por. tamže, s. 81.

⁴³⁹ KĘDZIERSKI, Marek: O nową powieść. Autorzy Editions de Minuit. In *Kwartalnik Artystyczny*, roč. 26, 2000, č. 2, s. 38.

⁴⁴⁰ ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 108.

⁴⁴¹ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 11.

⁴⁴² PECHAR, Jiří: *Francouzský ‚nový román‘*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 33.

⁴⁴³ BUTOR, Michel: *Powieść jako poszukiwanie*. Warszawa: Czytelnik, 1971, s. 105.

koncentricky utvára okolo nevypovedanej, traumatickej udalosti.⁴⁴⁴ Nevypovedaná udalosť je traumatizujúco vydrapená z naratívu a zjavuje sa v ňom len vo svojich pozostatkoch, vo zvyškoch, v narušovaní lineárnosti a chronológie príbehu. „(...) v týchto obsesívnych opakovaníach a narušeníach, zoskupujúcich sa okolo prázdneho centra, sa približujeme k tomu, čo zostalo zamlčané.“⁴⁴⁵ Toto zamlčané, Reálne, sa nachádza v prázdnom centre, ktoré nie je dosiahnuteľné znakmi,⁴⁴⁶ a preto ani nemôže byť znakovito reprezentované.

V časoch, keď boli niektoré postupy nového románu aktuálne aj v slovenskej literatúre – hlavne v niektorých textoch Petra Jaroša a v menšej miere u Jána Johanidesa –, v šesťdesiatych rokoch 20. storočia (vďaka prekladom z francúzskej literatúry zhruba s desaťročným posunom oproti francúzskemu novému románu, ktorého explózia textov nastala predovšetkým v päťdesiatych rokoch, keď mala slovenská literatúra úplne iné problémy...), túto fabulačnú stratégiu nového románu pregnantne sformuloval jeho znalec „z prvej ruky“, Jozef Felix, v rozsiahlej štúdii *Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe Alaina Robbe-Grilleta* (1967). Felixov opis implicitne ukázal, že aj pri uchopení tejto novorománovej praxe je veľmi vhodný rusko-formalistický termín fabula, ktorá má v „nových románoch“ „celkom inú funkciu než v románe tradičnom“.⁴⁴⁷ u Robbe-Grilleta „sa fabula mení na akýsi fabulačný vejár (pretože sa podávajú stále nové a nové jej varianty!), prestáva byť ‚lineárna‘ v balzacovskom slova zmysle, rozvetvuje sa, no tým sa zároveň aj triešti, ba v niektorých prípadoch sa úplne ničí“.⁴⁴⁸ To znamená, že „v Robbe-Grilletovom románe sú prítomné určité fragmenty fabuly, dokonca aj (...) určité náznaky dejovej zápletky (aj tie, pravda, podané fragmentárne!). No všetky tieto fragmenty sú také kusé, natoľko roztrieštené, doslovne dekomponované a vzájomne nespäté kauzálne ani chronologicky, že každý pokus o dejovú či chronologickú rekonštrukciu tohto románu nevyhnutne musí stroskotat“.⁴⁴⁹ Ak budeme pokračovať vo využití klasickej rusko-formalistickej terminologickej diády fabula – sujet, môžeme to formulovať tak, že tieto „roztrieštené“ a „dekomponované“ „fragmenty fabuly“ sú sujetom, zatiaľ čo večne stroskotávajúca „dejová a chronologická rekonštrukcia“ je práve fabulou, ktorú z takéhoto novorománového sujetu nie je možné rekonštruovať, je nemožnou fabulou. Fabula je totiž podľa klasickej Tomaševského definície „súhrn motívov v ich logickej príčinnno-časovej súvislosti“⁴⁵⁰ – čiže zhruba tým, čo Gerald Prince nazýva príbehom. Keďže sú v takomto type nových

⁴⁴⁴ SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 12.

⁴⁴⁵ Tamže, s. 108.

⁴⁴⁶ Por. tamže.

⁴⁴⁷ FELIX, Jozef: *Modernita súčasnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 242.

⁴⁴⁸ Tamže, s. 247.

⁴⁴⁹ Tamže, s. 239.

⁴⁵⁰ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971, s. 197.

románov tieto „fragmenty fabuly“ „vzájomne nespäté kauzálne ani chronologicky“, ⁴⁵¹ je zrejmé, že nemôžu spolu vo svojej súvislosti konštituovať príbeh, ktorého udalosti sú *ex definitione* spolu chronologicky a kauzálne späté. Preto sa Chatmanovo pomenovanie „protipríbehy“ javí aj pre tento typ textov veľmi vhodné (rovnako ako termín antinaratív). Z príbehu si však protipríbehy ponechávajú práve *udalosti*, tie však podivná aporetická logika protinaratívu komponuje do triesťe a rozporných, kontradiktórnych vzťahov, ako sú napr. navzájom sa vylučujúce udalosti: ak nastala jedna, nemôže nastať druhá. Napr. z hľadiska nášho empirického (aktuálneho) sveta je nemožné, aby postava zomrela rôznymi spôsobmi viac ráz.

Protipríbehy teda spočívajú aj v tom, že čitateľ z diskurzu nemôže rekonštruovať koherentný príbeh, zo sujetu (distribúcie udalostí) nemôže rekonštruovať fabulu (vzájomné chronologicko-kauzálne vzťahy medzi týmito udalosťami), a to práve vďaka textovým stratégiám na úrovni diskurzu (ako je napr. distribúcia navzájom protirečivých udalostí).

Ak sa vrátíme k Robbe-Grilletovmu protipríbehu *Dom milostných schôdzok* (už z druhej fázy jeho tvorby), môžeme vidieť, že samotný spisovateľ veľmi presne opisuje svoje naratívne stratégie – v rozsiahlom teoretickom doslove k tomuto románu od Franklina J. Matthews *Neukojený spisovateľ*, čo je mystifikácia, pisateľom tohto doslovu je totiž samotný Alain Robbe-Grillet, ktorý ho pripojil k reedícii románu z roku 1972.⁴⁵² Autor doslovu tu polemizuje s predchádzajúcimi výkladmi Robbe-Grilletovej tvorby a podáva teoreticky podkutú analýzu, podopretú predovšetkým autoritou argumentácie. Už sme citovali jasnozrivú poznámku Adama Ważyka o svojráznej koncepcii románového času v tomto Robbe-Grilletovom románe. Matthews/Robbe-Grillet toto pokladá za najväčšmi nepochopenú stránku svojho diela: vo všetkých tých opakovaníach udalostí a ich ustrnutiu v geste a nehybnosti v jeho protipríbehu funguje „*zastavení času*“.⁴⁵³ Pôvod tohto neobvyklého literárneho postupu vychádza z Robbe-Grilletovej koncepcie antitézy voči doposiaľ humanistickej literatúre (ktorá projektuje do sveta svoj zmysel): „čas, ktorý plyne, byl vždy jedním z pilířů humanistické literatury, a autor eseje *Za nový román z něj plným právem učinil jeden z terčů své kritiky tradičního románu*.“⁴⁵⁴ Práve s takouto koncepciou potlačenia časovosti súvisí vzájomná rozpornosť udalostí jeho protipríbehov, ich akauzalita či „zvrhlé fungovanie kauzality“, ako hovorí Robbe-Grillet: „v *Domě milostných schůzek se zdá, jako by byl příběh založen na potlačení veškeré časovosti, a kauzalita, která se*

⁴⁵¹ FELIX, Jozef: *Modernita súčasnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 239.

⁴⁵² Por. ŠOTOLOVÁ, Jovanka: ROBBE-GRILLET, Alain: *Dům milostných schůzek*. In iLiteratura.cz, 2004. Dostupné online <http://www.iliteratura.cz/Clanek/16535/robbe-grillet-alain-dum-milostnych-schuzek-2>

⁴⁵³ ROBBE-GRILLET, Alain: *Dům milostných schůzek*. Brno: Host, 2004, s. 159.

⁴⁵⁴ Tamže.

*zde rozvíjí, je sama krásným příkladem svého zvrhlého fungování.*⁴⁵⁵ Takáto achronia a „zvrhlá kauzalita“ usporadúvajú rôzne dejové línie, tvoriac takto istú invariantnú štruktúru týchto dejových línií, zväčša kruhová: ich spoločným rysom „jsou opakované návraty k týmž bodům, kde příběhy procházejí zásadními zlomy a poté se nedotčeny vracejí na počátek“.⁴⁵⁶ Robbe-Grilletove protipříběhy sú takýmto spôsobom „příběhy s vykoľajenou logikou“.⁴⁵⁷ Ďalším postupom, ktorý – teraz už na úrovni diskurzu – k tejto časovej štruktúre a zvrhlej kauzalite pristupuje, je „neustále zpochybněná otázka obsazení místa vypravěče. Tato úloha přechází z úst do úst, z jednoho pólu na druhý“.⁴⁵⁸ Diskurz takéhoto protipříběhu potom nemôže produkovať príbeh na úrovni označovaného (na úrovni formy obsahu, povedal by v intenciách Hjelmslevovho rozlíšenia Chatman), pretože svojou formou, svojím „spôsobom urobenia“ radikálne podkopáva „dogmu reprezentácie“:⁴⁵⁹ označované (príbeh) je takýmto štruktúrovaním označujúceho (diskurzu) deštruované – ide tu o nástup literatúry *signifiant* (označujúceho),⁴⁶⁰ pretože románové dielo „se konstituuje skrze sebe samo, skrze promluvu, skrze logos, tj. každým okamžikem rozvíjí a definuje své základy, svá pravidla“.⁴⁶¹ Čiže takýto prehovor neodkazuje na nič mimo seba, „nemá žádný předmět ani referenční prostředí“.⁴⁶² Pretože na úrovni fikčného sveta takéto robbe-grilletovské naratívy produkujú „nemožný možný svet“ – založený na kontradikcii alebo na vylučujúcich sa implikáciách,⁴⁶³ resp. v spätosti s časovou štruktúrou a „vykoľajenou logikou“ príbehu nemožný svet príbehu. Toto napokon Robbe-Grillet zdôrazňoval už v komentári k svojmu románu *Žiarlivost'* v spise *Za nový román*.

Viaceré metafikcie druhej polovice 20. storočia sú práve istým vyrovnávaním sa s krízou reprezentácie – keď „už nejestvuje predmet rozprávania“,⁴⁶⁴ vtedy sa s tým text vyrovnáva prostredníctvom „zmeny spôsobu rozprávania“, ako to ukazuje Bogdan Owczarek analýzou románu Georgesu Pereca *Kabinet zberatel'a* (1979). Metafikcia je podľa Patricie Waughovej práve naráciou, ktorá zámerne upriamuje pozornosť na spôsob, akým je text skonštruovaný, a akcentuje vlastnú „vytvorenosť“ a umelosť – napr. aj zdôrazňovaním žánrových konvencií, prípadne aj ich parodovaním.⁴⁶⁵

⁴⁵⁵ Tamže, s. 160.

⁴⁵⁶ Tamže, s. 161.

⁴⁵⁷ Por. tamže.

⁴⁵⁸ Tamže, s. 163.

⁴⁵⁹ Por. tamže, s. 165.

⁴⁶⁰ Por. tamže.

⁴⁶¹ Tamže, s. 164.

⁴⁶² Tamže.

⁴⁶³ Por. ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 86.

⁴⁶⁴ OWCZAREK, Bogdan: *Przemiany opowiadania w prozie dwudziestego wieku*, s. 4. Dostupné online <http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/owczarek1.pdf>

⁴⁶⁵ Por. STASIOWSKI, Maciej: *Atlas rzeczy niestałych*. Kraków: NOMOS, 2014, s. 13-14.

V románe *Džin* (1981) zasa Robbe-Grillet dokonca ešte pred svojím typickým vystavaním nemožného fikčného sveta a časových sekvencií ubiehajúcich proti prúdu tradičného literárneho lineárneho času zráža tento fikčný svet späť na úroveň diskurzu, jazykovej manifestácie: v prológu k nájdenému rukopisu, ktorý spochybňuje identitu autora nasledujúceho textu, sa zvažuje možný čitateľský dojem, že v prípade tohto textu ide o učebnicu gramatiky s rastúcou náročnosťou od jednej kapitoly k druhej.⁴⁶⁶ (Z Wikipedie sa dozvieme, že toto učebnicové určenie prózy *Džin* pre amerických študentov francúzštiny bolo údajne naozaj prvotným pragmatickým určením textu.⁴⁶⁷) Ironickým gestom je, že tu pisateľ vypočítava aj rastúcu komplikovanosť slovesných gramatických kategórií času a spôsobu, a to práve v súvislosti s už spomínanou svojskou konštrukciou času – kritikou tradičného „plynúceho času“. V prípade tohto románu, ktorý využíva žánrový pôdorys špionážneho trileru, v neskoršej fáze s hororovými sci-fi motívami a so snovou poetikou, ktorý je (na rozdiel od raných Robbe-Grilletových próz) písaný pomerne konvenčným spôsobom v ja-forme denníka, vyniknú na pozadí takto vystavanej konvenčnej štruktúry o to väčší narušenia kódu naratívu. Robbe-grilletovské narúšanie štruktúr „plynutia času“, opakovanie identickej udalosti, vyvolávajúce v rozprávačovi dojem *déja vu*, je tu dokonca reflektované (samozrejme, neuspokojivo a azda parodicky): vysvetľuje ho postava malého dievčatka (vyskytnú sa tu pomerne značne halucinačné postavy detí Janka a Marienky) ako Lecoeurovu účasť v chlapcovom sne: „*Neobyčajne presne si spomína na to, čo sa ešte nestalo (...) Aj vy existujete len ako postava v jeho chorej pamäti. Len čo precitne, okamžite zmiznete z tejto izby, do ktorej ste v skutočnosti ešte nevstúpili...*“⁴⁶⁸ V priamej reči snovej Marienky (v čase svojho prehovoru podľa vlastných slov údajne už mŕtvej) je ako vysvetlenie podaná existencia rôznych časových „ja“ každej osoby, tak trochu na spôsob Heinleinovho sci-fi románu *Dvere do leta*. Akékoľvek vysvetlenie a interpretácia sú však v priestore tohto románu len podmienené, každá nasledujúca sekvencia románu totiž popiera a reinterpretuje predchádzajúce sekvencie v radikálne odlišnom svetle.

Rovnako aj v tomto texte sa spochybňuje inštancia rozprávania – „obsadenie miesta rozprávača“: údajný denník Simona Lecoeura, zmietajúceho sa v krážoch teroristickej organizácie, sa pri ďalšej zmene rozprávačskej osoby (tu je ňou mladá žena) nasvecuje z iného uhla – Lecoeurove zápisky sa tu ukazujú byť paranoidnými bludmi. No postupne sa aj rozprávanie ženy prepadá do Lecoeurovho „špionážneho“ sveta.

Záverečný epilóg však čitateľa uistí, že aj kapitola so ženskou rozprávačkou je dielom Simona Lecoeura. Na konci rozprávania sa napr. zvažuje možnosť, že uvádzaný text je podhodený pre políciu, sfaľšovaný kvôli vyfab-

⁴⁶⁶ Por. ROBBE-GRILLET, Alain: *Džin*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 6.

⁴⁶⁷ Por. [https://en.wikipedia.org/wiki/Djinn_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Djinn_(novel))

⁴⁶⁸ ROBBE-GRILLET, Alain: *Džin*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 74.

rikovaníu alibi: istým dosvedčením pravosti Lecoeurových zápiskov má byť nájdenie tela mladej ženy – nepochybne zavraždenej, avšak v kaluži umelej krvi. Jedinou nepochybne existujúcou osobou z rozprávania sa ukazuje byť dievčatko Marienka (ktoré samo seba predtým označilo za mŕtve). Policajta, ktorý ju sleduje, ľudia vyprevadia „k východiskovému bodu“⁴⁶⁹ – aj tento Robbe-Grilletov protipríbeh sa takto uzatvára v kruhu.

Robbe-Grilletovu metódu teda na všeobecnejšej úrovni – na rovine naratívnej štruktúry – môžeme charakterizovať ako radikálne narušanie naratívnych kódov, ktoré je podmienené jeho filozofickou koncepciou a z nej vychádzajúcim programom literárnej tvorby. Tieto literárne naratívne kódy slúžili na reprezentáciu skutočnosti, čiže týmto spôsobom Robbe-Grillet radikálne naruša kódy reprezentácie. Aj Nathalie Sarrautová, hoci jej antirománová prax sa od tej Robbe-Grilletovej diametrálne líšila, implicitne chápala štruktúry klasického realistického románu ako kód reprezentácie, ktorý v novej historickej situácii prestal byť hodnoverný. Jej pozornosť (kritická i literárna) sa zamerala predovšetkým na kategóriu literárnej postavy. Vo svojej knihe esejí *Věk podezřívání* (1956) písala, že „nejen romanopisec již téměř nevěří svým postavám, nýbrž ani čtenáři se nedaří, aby jim věřil“.⁴⁷⁰ Je to preto, lebo „postavy, jak je chápal starý román (...), nejsou schopny obsáhnout současnou psychologickou realitu“.⁴⁷¹

Programové označenie „nový román“ (za ktorý toto voľné zoskupenie spisovateľov vďačí jednému kritikovi, nie príliš naklonenému takémuto spôsobu literárnej tvorby) sa kriticky vzťahovalo predovšetkým voči forme klasického realistického románu – my sme tu istým spôsobom z románového druhu „vydestilovali“ jeho naratívnu dreň a zamerali sme sa len na obmedzený úsek naratívnych kódov. Ďalší predstavitelia nového románu v rámci kritiky kódov tradičnej epiky samotným spôsobom písania tiež realizujú kritiku naratívu – každý iným spôsobom, pretože jednotliví predstavitelia tejto literárnej školy sú každý svojbytnou spisovateľskou osobnosťou. Ako píše Jiří Pechar, „to, co je spojuje, jsou vymezení spíše negativní než pozitivní: zhruba řečeno, právě ono odmítání románového děje a románové postavy v běžném smyslu jako nezbytných složek románové struktury“.⁴⁷² Tak zasa Claude Simon samotným komponovaním svojho románu *Vietor* naruša silu „rozumu, jehož se používá k ucpávání časových sekvencí unikajících našemu vnímání“⁴⁷³ – čiže v zásade naruša silu formy naratívu, ktorý dopĺňa do trhlín medzi udalosťami kauzalitu a chronológiu. Antinaratív Clauda Simona má, slovami Mareka Kędzierského, naopak, za cieľ „rekonštruovať (...) prvotný chaos, ktorého symbolom je

⁴⁶⁹ Tamže, s. 95.

⁴⁷⁰ SARRAUTOVÁ, Nathalie: *Věk podezřívání*. Praha: Odeon, 1967, s. 29.

⁴⁷¹ Tamže, s. 36.

⁴⁷² PECHAR, Jiří: *Francouzský 'nový román'*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 9.

⁴⁷³ SIMON, Claude: *Vítr*. Praha: Odeon, 1980, s. 174.

vietor (...) V „normálnom“ svete niet poriadku, každý pokus usporiadať minulosť, rekonštruovať udalosti, je deformáciou skutočnej povahy ľudí a sveta“.⁴⁷⁴ „Naratívna konfigurácia“, ako upozornil Mirosław Loba, sa totiž „stáva formou moci, základom identity a pokusom dodať životu tematickú, príčinnú a časovú koherenciu“.⁴⁷⁵ Pokiaľ je teda, ako píše Jiří Pechar, v klasickom románe životný materiál podrobený „fabulačnému procesu“, ktorý z neho vytvára koherentný dej a príbeh, v novom románe (napr. v próze Roberta Pingeta *Synátor*) „bychom mohli mlúvit naopak o jakémsi procese defabulačným: príbeh už krystalizujúci je znovu rozkládaný v své elementy“.⁴⁷⁶ Zároveň sa zmiešavajú ontologické úrovne fikčného sveta – narácia o roztrieštených udalostiach, v rámci ktorej sa objavuje motív listu, ktorý píše postava, pán Levert, sa ukazuje byť súčasťou tohto listu.⁴⁷⁷ V Pingetovom antirománe *Passacaglia* (1969) zasa sujetová línia antinaratívu absolvuje neustály návratný pohyb k motívu mŕtveho tela ležiaceho niekedy na hnojisku, inokedy zasa v izbe. Text tvoria nerozlíšené výpovede postáv aj vyprávača (resp. výpovede, ktoré nevieme pripísať žiadnej z postáv), ktoré vo svojom vzájomnom vzťahu navodzujú neistotu o priebehu udalostí aj o identite mŕtveho tela – kandidátom na mŕtvolu je tu viacero postáv. Niekedy sa roztrieštené, odľahlé udalosti zrážajú v rámci jednej výpovede: „*když tu se ve dveřích ukáže mrtvola ve zkrvavělých trenkách, domácí ucouvnu a zhroutil se na lůžko, pasačka šla blíž a sáhla mu na rameno, přišli aby byli u ohledání zatímco doktor znovu čte z papírů polohlasnou větu doslovnou.*“⁴⁷⁸

Ďalšou kritikou naratívu v literatúre druhej polovice 20. storočia je napr. *nemožnosť udalosti*, nemožnosť transformácie stavu. Hans Ulrich Gumbrecht ako jednu zo základných situácií literatúry po 2. svetovej vojne pomenúva situáciu nemožnosť vstúpiť a nemožnosť odísť.⁴⁷⁹ Tri postavy sa po smrti ocitajú v pekle, ktorým sú „tí druhí“, v pekle nemožnosti uniknúť pohľadu druhého v Sartrovej dráme *Za zavretými dvermi* (1944; v českom preklade *S vyločením veřejnosti*). Nemožnosť narácie najvypuklejšie ukazuje antidivadlo, absurdná dráma Samuela Becketta *Čakanie na Godota* (1952): „Nemožnosť pohnúť sa, dovnútra či von, ruší akékoľvek narácie predpokladajúce alebo postulujúce nevyhnutné spojenie medzi časom a zmenou.“⁴⁸⁰ Podľa Gumbrechta sa „povojnový svet stáva časom studenej vojny, kde priestorový rozmer dominuje nad časom, pretože veci sa dejú ‚takmer‘, nie však naozaj“.⁴⁸¹

⁴⁷⁴ KĘDZIERSKI, Marek: O nową powieść. Autorzy Editions de Minuit. In *Kwartalnik Artystyczny*, roč. 26, 2000, č. 2, s. 36.

⁴⁷⁵ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 10.

⁴⁷⁶ PECHAR, Jiří: Poznámka. In PINGET, Robert: *Synátor*. Praha: Odeon, 1967, s. 110.

⁴⁷⁷ Por. PECHAR, Jiří: *Francouzský, nový román*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 126.

⁴⁷⁸ PINGET, Robert: *Passacaglia*. Praha: Opus, 2011, s. 48.

⁴⁷⁹ Por. GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Po roku 1945*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015, s. 61-98.

⁴⁸⁰ Tamže, s. 95.

⁴⁸¹ Tamže, s. 96.

Termín „protipríbeh“ môže mať historický vzor či aspoň filiáciu v tom type pomenovaní ako napr. „antiromán“ (ktorý je, samozrejme, užším, druhovým pojmom). Pomenovanie „antiromán“ použil Jean-Paul Sartre vo svojom predslove k románu Nathalie Sarrautovej *Portrét neznámeho* (1948). Písal v ňom: „Jedním z nejpodivnějších rysů naší literární epochy je, že se tu a tam objeví živá a zcela negativní díla, která by se dala nazvat anti-romány. Zařadil bych do té kategorie díla Nabokovova, Evelyny Waugha a do jisté míry i *Penězkazce*. (...) Antiromány zachovávají vnější podobu a obrysy románu; jsou to díla fantazie, představují nám fiktivní postavy a vyprávějí jejich příběhy. Ale jen proto, aby tím víc klamaly: román je tu totiž popírán sám sebou, před našima očima je současně stavěn a bořen, píše se tu román o románě, který není a být nemůže (...) Tato zvláštní a těžko zařaditelná díla nesvědčí o tom, že by románový žánr ztrácel sílu, nýbrž prostě signalizují, že žijeme v době reflexe a že román dnes reflektuje sebe sama.“⁴⁸² V prípade Sarrautovej antirománu Sartre dokonca odhaľuje jeho skryté žánrové podložie v jednom žánri populárnej literatúry – v detektívnom žánri: tento antiromán je jeho zvláštnym prepisom: „Je to ostatně parodie na kriminální román: uvádí na scénu jakéhosi detektiva-amatéra (...) Nenajde ostatně nic, nebo *skoro* nic. Zanechá pátrání následkem metamorfózy: asi jako kdyby se detektiv Agathy Christie ve chvíli, kdy má odhalit viníka, sám náhle proměnil v zločince.“⁴⁸³ Koniec-koncov, žánrový pôdorys detektívky transformačne využívajú aj Robbe-Grilletove romány *Gumy*, *Žiarlivosť* a *Voyeur* (a *Gumy*, paradoxne, veľmi podobným spôsobom, aký spomenul Sartre) či pôdorys špionážneho trileru využívajú zasa jeho romány *Džin* a *Repríza*. Aj spomínaná Borgesova poviedka *Záhrada*, v ktorej sa cestičky rozvetvujú „patří ke kriminalistickému žánru“.⁴⁸⁴

Veď aj próza Jeana-Paula Sartra *Nevolnosť* (1938) je tiež takýmto antirománom (hoci napísaným ešte pomerne tradičným spôsobom), v ktorom je príbeh kritizovaný jednak samotným spôsobom textovej konštrukcie nedejovej prózy s „dňami prichádzajúcimi bez ladu a skladu“ a s náhlymi atakmi existenciálnej nevoľnosti, ktorá prepadáva hrdinu. Zároveň je tu však aj explicitná kritika príbehu vo výpovediach rozprávača Roquentina. Život samotný totiž nie je príbeh: „*Nikdy nic nezačíná. Dny na sebe navazují bez ladu a skladu*.“⁴⁸⁵ Narativizácia životu falšuje – keď človek začne o živote rozprávať, vytvára z tohto nadväzovania dní bez ladu a skladu dobrodružstvo, príbeh: „*aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, musí ji člověk vyprávět*.“⁴⁸⁶ Spomeňme si na kardinálnu funkciu *konca* v príbehu, o ktorej hovorili z rôznych metodologických východísk (a v rámci rôznych vedeckých diskurzov)

⁴⁸² SARTRE, Jean-Paul: Predslov. In SARRAUTOVÁ, Nathalie: *Portrét neznámeho*. Praha: Odeon, 1969, s. 5.

⁴⁸³ Tamže, s. 5-6.

⁴⁸⁴ BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 11.

⁴⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul: *Nevolnost*. Praha: Odeon, 1993, s. 46.

⁴⁸⁶ Tamže, s. 45.

Kermode aj Kahneman. Práve koniec konštituuje začiatok nejakého príbehu – že táto udalosť je začiatkom, rozvíjajúcim sa a smerujúcim k nejakému završeniu, rozuzleniu. Preto Roquentin hovorí, že príbehy vždy rozprávame obrátene: „*Jako kdyby mohly pravdivé příhody být; události probíhají jedním směrem a my je vyprávíme obráceně. Vypadá to, jako bychom začínali od začátku: (...) A ve skutečnosti jsme začali od konce. Je v tom konec, neviditelný a všudypřítomný, a dodává těm několika slovům honosnosti a významu začátku.*“⁴⁸⁷ Nemožnosť naratívne konštituovať subjekt ukázal aj Jacques Derrida – nikto nie je pánom príbehu vlastného života, „pretože predsa sa nedá vypovedať okamih svojej vlastnej smrti“.⁴⁸⁸

Gerald Prince zasa na dvojdielnej štruktúre Camusovho románu *Cudziniec* ukázal, ako je voľná, nekauzálna následnosť disparátnych udalostí života, aké zažíva Meursault, typ človeka bezprostredne zažívajúceho a reagujúceho na podnety, v prvej časti (pohreb matky, návšteva kina s Fernandelovou komédiou, kúpanie sa a milovanie s Máriou, výlet, zastrelenie Araba na pláži) *pre-písaná* v druhej časti – v obžalobnej reči – do kauzálneho reťazca,⁴⁸⁹ čo vedie k jeho odsúdeniu na smrť. Takúto nekauzálnosť naratívu spôsobuje v základoch románu stojaca filozofická koncepcia absurdného človeka, aplikovaná na štylistickú rovinu: ako ukazoval Sartre, „absurdný človek aplikuje svoju záľubu v analýze na čas“: „Tam, kde Bergson videl nerozložiteľný organizmus, jeho oko vidí len sériu okamihov.“⁴⁹⁰ Tak ako sú na vyššej úrovni sužetu od seba oddelené jednotlivé motívy absenciou kauzálneho vzťahu, tak sú už na štylistickej úrovni od seba oddelené vety navzájom: „Veta je zreteľne ohraňovaná, bez odnoží, uzavretá; od nasledujúcej vety oddelená ničotou.“⁴⁹¹ Camusov monografista John Cruickshank upozornil, že *Cudziniec* je skôr typom antirománu.⁴⁹² Sartre vlastne explicitne formuloval, čím sa tento camusovský typ protipríbehu odlišuje od konvenčne chápaného príbehu a rozprávania: „Nemôžeme ho nazvať rozprávaním: rozprávanie (*le récit*) vysvetľuje a usporadúva, načrtávajúc súčasne dej, a chronologický sled nahrádza kauzálnym poriadkom.“⁴⁹³ Napokon ho pomenúva ako „sled nehybných prítomností, za ktorými však ľahko zbadáť usporiadanie konštruovaného mechanizmu“⁴⁹⁴ – ktoré má na svedomí filozofická koncepcia. John Cruickshank hovorí, že oproti príbehu, ktorý sa vyznačuje „koherenciou udalostí“, Camusov antiro-

⁴⁸⁷ Tamže, s. 46.

⁴⁸⁸ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 21.

⁴⁸⁹ Por. PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973, s. 25.

⁴⁹⁰ SARTRE, Jean-Paul: *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 153.

⁴⁹¹ Tamže.

⁴⁹² Por. CRUICKSHANK, John: *Albert Camus and the literature of revolt*. New York: A Galaxy Books, s. 148.

⁴⁹³ SARTRE, Jean-Paul: *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 157.

⁴⁹⁴ Tamže.

mán ukazuje „diskontinuitu skúsenosti“, ktorá je súčasťou absurdity.⁴⁹⁵ Cruickshank podľa vzoru Sartra ukazuje homológiu eliptického štýlu *Cudzinca* s jeho naratívnu štruktúrou: postupuje „prezentovaním udalostí ako *sukcesívnosti*, nie *sekvencie*“⁴⁹⁶ a rovnako na vnútornej úrovni odmieta „jazyk kauzality“.⁴⁹⁷

Túto diskontinuitu skúsenosti a absenciu kauzálnych vzťahov vyvoláva tiež rozprávačská forma – ja-rozprávanie s využitím postupu *understatement*, tlmenia vlastného stanoviska a vzdávanie sa odôvodňovania. Často sa spomína vplyv súvkeého amerického románu na rozprávačskú formu *Cudzinca*, hlavne Ernest Hemingway a James M. Cain.⁴⁹⁸ Samotný Albert Camus priznal, že ho na napísanie *Cudzinca* inšpirovalo čítanie Cainovho čierneho románu *Poštár vždy zvoní dvakrát*,⁴⁹⁹ ktorý je spoveďou vraha.

Samotný hlavný hrdina a rozprávač, keď odcudzene načúva advokátovej reči, v ktorej ten vykladá Meursaultovo konanie, hovorí: „*Musel jsem uznat, že jeho výklad událostí není násilný.*“⁵⁰⁰ Žalobca ho obžalúva za to, že ho „*nic nepoutá ke společnosti, jejíž základní pravidla*“⁵⁰¹ neuznáva. Neutrúchlil na pohrebe matky, na druhý deň sa vyspal so svojou novou milenkou a išiel s ňou do kina na komédiu. Problémom pre súdiacu spoločnosť je to, že nezachoval dekórum, nepredstieral vhodné správanie. Zabitie sa pritom odohrávalo *neskôr* než matkin pohreb – žalobca takto projektuje na Meursaultov čin „koniec“ svojho naratívu, ktorý tento čin reinterpretuje, vrhá naň svetlo – robí z Meursaulta na pohrebe matky toho, kým v danom okamihu ešte nebol (robí z neho osobnosť vraha). Z motívu zabitia Araba robí žalobca vyvrcholenie svojho naratívu, a tým Meursaultovi pripisuje naratívnu identitu vraha, ktorú potom *spätne* projektuje na *skoršiu* udalosť pohrebu matky. Pri tom z perspektívy rozprávača Meursaulta zastrelenie Araba na pláži nemá žiadnu racionálnu príčinu – potiahnutie kohútika spôsobuje „tlak“ pláže za ním a oslepujúci lúč slnka: „*Výhrkl jsem, že to bylo kvůli slunci.*“⁵⁰² Je tiež príznačné, že zastrelenie samotný Meursault neinterpretuje cez jeho príčiny, ale smerom k *budúcim* dôsledkom: „*Jako bych čtyřikrát krátce zaklepal na bránu neštěstí.*“⁵⁰³ Nakoniec sa Meursault búri proti pokryteckému dominantnému naratívu, do ktorého ho uväznili žalobca (ako reprezentant spoločnosti, ktorá ho súdi): „*Co na tom, že obviněný z vraždy půjde na popravu, protože neplakal matce na pohřbu?*“⁵⁰⁴ Ako písal Sartre: „Cudziniec, ktorého

⁴⁹⁵ CRUICKSHANK, John: *Albert Camus and the literature of revolt*. New York: A Galaxy Books, s. 151.

⁴⁹⁶ Tamže, s. 156.

⁴⁹⁷ Tamže, s. 155.

⁴⁹⁸ Por. tamže, s. 162.

⁴⁹⁹ Por. NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In *Kino Ikon*, roč. 11, 2007, č. 1, s. 55.

⁵⁰⁰ CAMUS, Albert: *Cizinec*. Praha: Odeon, 1988, s. 85.

⁵⁰¹ Tamže, s. 87.

⁵⁰² Tamže, s. 88.

⁵⁰³ Tamže, s. 53.

⁵⁰⁴ Tamže, s. 103.

opisuje, je práve jeden z tých strašných nevinných, čo pohoršujú spoločnosť, lebo neprijali pravidlá jej hry.⁵⁰⁵ Samotný Albert Camus vo svojej autointerpretácii v predhovore k americkému vydaniu *Cudzinca* charakterizoval Meursaulta „jako někoho, kdo odmítá lhát“.⁵⁰⁶ „Meursault si nechce zjednodušovať život. Říká jen to, co je, odmítá zastírat své city a společnost se hned cítí ohrožena. Například se ho ptají podle ustálené formule, zda lituje svého činu. Odpovídá, že v tomto ohledu pociťuje spíše mrzutost než skutečnou lítost. A tato nuance ho odsuzuje.“⁵⁰⁷ V stopách Camusovej autointerpretácie Eva Voldřichová-Beránková v Meursaultovom vzťahu k jazyku číta kritiku jazyka ustálených floskulí: „Přichází o život proto, že odmítá přehánět ve jménu zákona či obvyklé zdvořilosti a konstatuje jen to, co si skutečně myslí nebo co cítí.“⁵⁰⁸ V tomto zmysle hovorí o jeho „puristickom“ prístupe k jazyku. No skôr než o reflexívnu kritiku spoločenských konvencií, jazykových klíšé a predstierania ide o zásadnú Meursaultovu *nevrastenosť* do sociálnych a jazykových kódov, o jeho *vykorenenosť* zo symbolického poriadku, ako o nej hovorí Catherine Ébert-Zeminová: „Meursault nevrostl do symbolického řádu, neboť nedorostl ke způsobilosti mu rozumět, to jest ke schopnosti kódovat a dekódovat, a tak skrze významuplnost jeho prvků uzнат jeho smysluplnost.“⁵⁰⁹ Avšak, aby sme to povedali „meursaultovským“ štýlom, v konečnom dôsledku je to jedno. Oba postoje vykorenenosti zo symbolického poriadku, postoj „cudzinectva“ – aj ten sofistikovane reflexívny, aj ten „dementne“ nechápavý – demaskujú tento symbolický poriadok ako konvenciu, ako lož, a preto sú preň *nebezpečné*.

Narušenie kauzálnych väzieb v naratíve *Cudzinca*, o ktorom sme hovorili vyššie, však radikálnemu predstaviteľovi nového románu Alainovi Robbe-Grilletovi nestačí: oproti Sartrovi, ktorý vo *Vysvetlení Cudzinca* tvrdil, že – na stylistickej úrovni – Camus „odmieta taký antropomorfizmus“, ⁵¹⁰ Robbe-Grillet, naopak, ukazuje, že „hrdina v Cizinci udržoval se světem jakési obskurní společenství“, ⁵¹¹ ktoré sa prejavuje *práve* už aj na stylistickej úrovni antropomorfnými meraforami: v Camusovom románe sú to „klasické metafory, zjevující, člověka pojmenovávající nebo překlenuté jeho všudypřítomností: krajina se ‚zalyká sluncem‘“.⁵¹² Aj predstaviteľka odlišnej vetvy nového

⁵⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul: *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 140.

⁵⁰⁶ VOLDŘICHOVÁ-BERÁNKOVÁ, Eva: Jazyková zdrženlivost jako konzervativní cnost. In LOUŽEK, Marek, ed.: *Albert Camus. Padesát let od úmrtí*. Praha: CEP, Centrum pro ekonomiku a politiku č. 82/100, s. 84.

⁵⁰⁷ Cit. podľa tamže, s. 84-85.

⁵⁰⁸ Tamže, s. 85.

⁵⁰⁹ ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine: *Textterritorium. V souřadnicích moderního francouzského písemnictví*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 155.

⁵¹⁰ Tamže.

⁵¹¹ ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 46.

⁵¹² Tamže, s. 47.

románu Nathalie Sarrautová tvrdila, že napriek zdanlivej vyprázdnenosti a od-cudzeniu i sebaodcudzeniu Camusovho hrdinu, ako ho interpretoval Maurice Blanchot, nakoniec román ústi v „psychologickom vysvetlení“, „psychologizovaní“.⁵¹³

V radikálnych protipríbehoch, napr. v Robbe-Grilletových prózach, zasa „román popiera sám seba“ ani nie tak autoreflexiou (ako to robil André Gide v *Peňazokazcoch* či už Karol Irzykowski vo *Figurine* vydanej v roku 1903), ale samotnou naratívnou štruktúrou, distribúciou motívov/udalostí (napr. navzájom sa vylučujúcich udalostí alebo opakujúcich sa udalostí) a tiež spôsobom rozprávania (hypertrofované opisy rozosievajúce dejové indicie, „vynechanie“ rozprávača v texte *Žiarlivosť* a pod.). Táto kritika tradičného naratívu a jeho logiky je v novom románe uskutočňovaná prostredníctvom *samotných literárnych techník*, keďže, ako písal Michel Butor v článku nazvanom príznačne *Román ako výskum* (1955), „nové situaci, novému povědomí toho, co je román, jeho vztahům ke skutečnosti, jeho statutu odpovídají nové náměty, a tedy nové formy, ať už jde o kteroukoli rovinu, jazyk, styl, techniku, kompozici, strukturu“.⁵¹⁴ Predstaviteľov nového románu, ktorých poetiky sa navzájom značne odlišujú, možno celostne charakterizovať práve ich negatívnym vzťahom k literárnohistoricky predchádzajúcim modelom naratívu. To, čo Aleksandra Szczepan píše o Robbe-Grilletovej poetike, totiž platí aj o ďalších predstaviteľoch tejto literárnej školy: je to „predovšetkým neustála kritická bdelosť voči tradíciou posväteným žánrovým či fabulačným riešeniam a neustále obnovované úsilie poukazovať na ‚masky nevinnosti‘ rozličných kultúrnych narácií, ktoré pod zdaním neutrálnosti podávajú určitú mocensky založenú víziu skutočnosti“.⁵¹⁵ Aleksandra Szczepan ukázala, že Robbe-Grilletove naratívy organizuje konštrukčný princíp seriálnosti. Tú podľa Diny Sherzer definuje tak, že „seriálnosť je ustanovená pomocou istého počtu elementov, ktoré sa s určitou variačnosťou syntagmaticky opakujú“.⁵¹⁶ Odtiaľ, ak ich čítame v chronologicko-kauzálnom kóde príbehu (ktorý je naším kultúrne skonštituovaným kódom recepcie), vyviera ich škandálnosť, čudesnosť, akú vnímame napr. pri opakovaní (s diferenciou) tej istej udalosti. Robbe-Grillet tento svoj konštrukčný princíp explicitne pomenoval na príklade svojho filmu *Muž, ktorý luže* (1968) – v ktorom luže aj samotná obrazová narácia: „priznaným zámerom filmu bolo vytvoriť tentoraz z obrazov a zvukov naratívne štruktúry, spočívajúce na všeobecnom zdvojení každého znaku a pridaním dvojníka opačnej hodnoty (...) tak vznikol dvojediný hrdina Boris/Robin. Ide teda o príbeh, ktorý neustále

⁵¹³ Por. SARRAUTOVÁ, Nathalie: *Věk podezírání*. Praha: Odeon, 1967, s. 13-14.

⁵¹⁴ BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha: Odeon, 1969, s. 13.

⁵¹⁵ SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 10.

⁵¹⁶ Tamže, s. 116.

„kľučkuje“.“⁵¹⁷ Pri rozvíjaní sujetu teda na syntagmatickú os naratívu projektuje obe paradigmatické opozície (to znamená navzájom sa vylučujúce udalosti), z ktorých si „normálny“ konvenčný naratív smie vybrať *len* jednu (hrdina zomrie *kontra* hrdina prežije).

Naratív možno, paradoxne, vytvárať aj pomocou opisných viet – napr. Robbe-Grilletov román *Žiarlivosť* viacerí kritici pokladajú za „naratívni (nebo anti-naratívni), ačkoli téměř každá věta je formálně deskriptivní“.⁵¹⁸ „Opis sa tiež stáva jedinou metódou prezentovania udalostí či ľudského správania, čím istým spôsobom obsadzuje pozíciu narácie.“⁵¹⁹ Znamená to, že „naratívnosť“ je postavená na roveň opisovosti a opis nadobúda kreatívnu funkciu. (...) opis sa stáva fundamentom narácie a ak ho pri čítaní vynecháme, hrozí, že neporozumieme celku“.⁵²⁰

O niečo podobné sa v niektorých svojich experimentálnych prózach pokúšal aj Peter Jaroš. Deskripcie sa napr. môžu javiť ako pozostatky udalostí, diania, dejov – opísané objekty a fenomény sú ich stopami. Na druhej strane naratívne vety môžu slúžiť deskripcii, ak je v danom prípade nadradeným princípom organizácie textu⁵²¹ – napr. ak krátke zhrnutie niektorých životných udalostí slúži na charakterizáciu postavy: „Bojoval na Pijave. Jeho kamarát spolubojovník vyzrel zo zákopu a mŕtvy padol zasiahnutý strelou. Potom bol zajatý, a keď sa vrátil z dvojročného zajatia v Ríme, išiel snúbenici kamaráta oznámiť jeho smrť. S tým dievčatom sa neskôr vzali, mali spolu štyri dcéry a po celý život spolu ako manželia pracovali vo svojej krajčirskej dielni.“⁵²² Narácia a deskripcia však spolu fúzujú na povrchovej úrovni viet, nie v hĺbkovej štruktúre.⁵²³

Experiment, ako vystavať naratív z deskriptívnych viet, zopakoval aj Peter Jaroš v poviedke *Intra muros* zo zbierky *Menuet* (1967). Napísal ju v intenciách jednej fázy robbe-grilletovskej poetiky, v intenciách tzv. školy pohľadu. A v podstate ide o akúsi krátku parafrázu Robbe-Grilletovej *Žiarlivosti*, avšak s istými diferenciáciami.

Chronologickú osnovu deja Jarošov text indikuje občasnými zmienkami o časových koordinátach na začiatkoch kapitol. Text sa začína vetou: „*Je se-*

⁵¹⁷ ROBBE-GRILLET, Alain: *V zrkadle spomienok*. Bratislava: Vydavateľstvo PT, 2002, s. 60.

⁵¹⁸ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika naratívu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 27.

⁵¹⁹ SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 90.

⁵²⁰ Tamže, s. 40.

⁵²¹ Por. CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika naratívu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 25.

⁵²² Ak sa príbeh mení zmenou jeho konca, tento príbeh života by bolo možné zmeniť pokračovaním tak, že jednou z týchto dcér bola moja stará mama. Prastarý otec Pavel Rakovský je mi známy len z rozprávania rodinných príslušníkov, jeho tvár ku mne kedysi vystúpila z niekoľkých fotografií. S prastarou mamou Emiliou, rodenou Eliášovou, som sa v detstve raz stretol.

⁵²³ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika naratívu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 36.

dem hodín ráno“,⁵²⁴ neskôr štvrtá kapitola sa začína vetou: „*Je päť hodín popoludní*“,⁵²⁵ deviata kapitola zasa vetou: „*Krátko po jedenástej večer*“.⁵²⁶ Plynnúci čas tiež indikuje pohyb slnka v okne a väčšia či menšia miera osvetlenia izby a pohyb tieňov: „*Tiene, ktoré vrhajú osvetlené predmety v izbe (osvetlené slnečnými lúčmi, prenikajúcimi do izby ľavým oknom, obráteným na východ), sa neustále posúvajú doprava*“.⁵²⁷ Celý chronotop poviedky totiž tvorí interiér bytu s jeho zariadením a menej – či predovšetkým viac – intímnymi predmetmi dennej potreby (rozostlaná posteľ). Ako podotkol Michel Butor, „opísať nábytok, predmety znamená nevyhnutne istým spôsobom opísať postavy“.⁵²⁸ Celý nepatrný dej je na povrchovej, jazykovej úrovni textu podávaný deskriptívnymi vetami. Znamená to, že celý text poviedky tvoria minuciózne deskripcie predmetov v izbe so zriedkavými zmienkami o auditívnych vnemoch (huchanie vody v kúpeľni). Udalosti – dianie, pohyby ľudských aktérov v priestore bytu sú vo fikčnom svete textu indikované *len predmetmi* (pokrkvaná plachta, priehlbina po hlave vo vankúši) a *dokonanými zmenami polohy* týchto predmetov. Tieto predmety a dokonané zmeny ich polohy sú stopami, resp. indikátormi dejov, vykonávaných ľudskými aktérmi – tak, ako je materiálnou, doslova telesnou stopou a pozostatkom diania (spánku) „*niekoľko dlhých vlasov*“,⁵²⁹ čo zostalo na vankúši. Dokonaný pohyb predmetov je stopou diania ľudských aktérov – napr. na stole vedľa popolníka leží kniha s názvom Logika, neskôr však „*knihá s nápisom Logika na stole chýba*“.⁵³⁰ Prípadne dianie, udalosť vyjadruje *vzťah* dvoch deskripcií: „*Posteľ v pravom rohu izby je ešte rozostlaná*“⁵³¹ a „*Posteľ je už ustlaná*“⁵³² implikuje mikroudalosť postlania postele. Opis podáva *metonymické stopy udalostí*.

Aj v rámci statických deskripcií vnáša istý moment napätia opisná pasáž, v ktorej na pokrkvanej posteľnej plachte „*jasne vyniká červená škvrna nepravidelného tvaru, ale o veľkosti približne zápalkovej škatuľky*“.⁵³³ Červená škvrna na posteľnej plachte môže evokovať krv a stať sa tak indikátorom motívov s ňou spojených: sexuálnych (deflorácia) či kriminálnych (stopa zločinu), medicínskych (krvácanie ako symptóm choroby) alebo len obyčajných fyziologicko-hygienických (menštruácia). Nevieme však s istotou (pretože to nie je v texte explicitne vyslovené), či ide naozaj o krvavú škvrnu. Naplnenie tohto motívu červenej škvrny by mohol poskytnúť len korelát, naplňujúci mo-

⁵²⁴ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 173.

⁵²⁵ Tamže, s. 177.

⁵²⁶ Tamže, s. 180.

⁵²⁷ Tamže, s. 175.

⁵²⁸ BUTOR, Michel: *Powieść jako poszukiwanie*. Warszawa: Czytelnik, 1971, s. 54.

⁵²⁹ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 173.

⁵³⁰ Tamže, s. 178.

⁵³¹ Tamže, s. 173.

⁵³² Tamže, s. 176.

⁵³³ Tamže, s. 173.

tív v texte, aký by si vyžadovala logika klasického naratívu.⁵³⁴ Ten však text, ktorý klasickým naratívom nie je, neposkytne.

Jedným z ťažiskových objektov v rámci deskripcií je „*náramok so zeleným smaragdom*“⁵³⁵ ležiaci na stole uprostred izby. Motív smaragdového náramku (neskôr metonymicky pomenovaného len ako smaragd) sa vinie naprieč celým textom ako červená niť. Na jednej strane sa prepája s časovým dianím v sujete, vytvárajúc takto sériu vzťahov smaragd – chronologický čas dňa: „*Smaragd na stole nežiari už tak jasne ako ráno.*“⁵³⁶ V závere štvrtej kapitoly „*v posledných lúčoch slnka sa leskne na stole zelený smaragd*“.⁵³⁷ Po západe slnka „*smaragd v náramku vyzerá skôr čierny ako zelený*“.⁵³⁸

Motív smaragdového náramku sa ďalej metonymicky viaže so ženskými predmetmi chronotopu, ako sú kombiné ružovkastej farby, nočná košeľa, biela podprsienka, dámsky župan – to, že je dámsky, je indikované možným vyplnením županu telom s frufru účesom.⁵³⁹ Všetky tieto opísané predmety sú indikátormi ženskej postavy, pohybujúcej sa v byte. Postava samotná sa však v texte nikdy neobjaví – nikde nie je pomenovaná (ani podstatným menom, ani osobným zámenom). Opísané *dokonané zmeny polohy týchto predmetov*, predovšetkým smaragdového náramku, takto prostredníctvom deskriptívnych viet *generujú naratív o dianí* a udalostiach – o pohyboch ženskej postavy v byte i o jej odchode z bytu a návratu doň. Transformáciou stavu, ktorá je pre naratív podstatná a konštitutívna, je *opis neprítomnosti* náramku v byte (a teda sprostredkované neprítomnosť jeho majiteľky, logicky predpokladajúca jej odchod z bytu): „*Zo stola, spomedzi tanierov, mištičiek a fľašiek, zmizol náramok, ozdobený smaragdom. Jeho známy tvar nemožno spozorovať ani na jednom predmete v izbe.*“⁵⁴⁰ Odchod indikuje aj zmiznutie čiernej taštičky, ktorá sa po príchode krátko po jedenástej večer znovu objaví na stoličke. Na stôl opäť dopadne náramok so smaragdom, no k doterajším predmetom v izbe pribudne jeden predmet – prsteň: „*Jediný predmet, ktorý je v izbe nový. Výplň jeho očka sa podobá ozdobe náramku.*“⁵⁴¹

Potom sú tu ešte stôl, zastrúhané ceruzky, cigarety značky Cleopatra a kniha Logika, ktoré spočiatku nemožno jednoznačne pripísať ženskej postave. Postavy sú tu totiž dve: indikátorom prítomnosti dvoch postáv v byte je stôl uprostred izby: „*na stole je prestreté pre dve osoby*“⁵⁴² a „*z dvoch hrnčekov na*

⁵³⁴ Por. BARTHES, Roland: Úvod do strukturálnej analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, s. 19.

⁵³⁵ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 174.

⁵³⁶ Tamže, s. 177.

⁵³⁷ Tamže, s. 178.

⁵³⁸ Tamže, s. 179.

⁵³⁹ Por. tamže, s. 175.

⁵⁴⁰ Tamže, s. 180.

⁵⁴¹ Tamže, s. 181.

⁵⁴² Tamže, s. 175.

stole sa pari“.⁵⁴³ Tiež po odchode ženskej postavy „*všetko v izbe je zdanlivo nehybné*“.⁵⁴⁴ Aj zdanlivá nehybnosť v izbe indikuje druhú postavu, ktorá zostala v byte po odchode ženy.

V závere sa ozvú dva hlasy: „*– Polepšilo sa ti? – ozve sa z tmy hlas. – Áno, dnes som už urobil tridsaťosem krokov, – zaznie odpoveď.*“⁵⁴⁵

Pointa vrhá spätne svetlo na celý text: je pravdepodobné, že všetky doterajšie deskripcie boli *skryto* fokalizované cez hľadisko postavy muža – ležiaceho či nepohyblivého pacienta. Takto sa aj vysvetľuje občasný vpád auditívnych vnemov do série vizuálnych: „*Pravidelný, nemeniteľný zvuk špliechajúcej vody preniká do izby otvorenými dverami a naplňa ju.*“⁵⁴⁶ Taká je teda perspektíva tohto – použime tu vhodný paradoxný termín – deskriptívneho naratívu. Príbeh či dianie je totiž vždy predstavené z istej perspektívy, z istého bodu videnia (s čím súvisí aj prístup k informáciám o danom dianí). Práve tu používa literárna veda termín fokalizácia (vytvorený G. Genettom): „Ako čitateľa sme vždy postavení pred isté videnie fabuly. (...) Fokalizácia je vzťahom medzi videním a tým, čo je ‚videné‘, percipované.“⁵⁴⁷ Fokalizácia sa ukázala byť vhodnejším termínom než napr. naratívna perspektíva, pretože naratívna perspektíva „nezavádza rozlíšenie medzi videním, pomocou ktorého sú dané elementy predstavené, a hlasom, ktorý toto videnie verbalizuje“.⁵⁴⁸ Fokalizácia sa týka *iba* videnia, resp. vnímania – aj v Jarošovej poviedke sú všetky predmety dennej potreby videné mužom – pacientom (ktorý sa aj doslova stáva pacientom, pasívnym registrátorom vnemov), nie sú však verbalizované jeho (naratívnym) hlasom. Poviedka je totiž rozprávaná neosobnou „novorománovou“ naráciou typu „oka kamery“. Tvorca pojmu fokalizácia Gerard Genette ho spočiatku „vymezil jako výběr či omezení narativní informace, jelikož vnímající subjekt omezuje narativní informace svými kognitivními omezeními“;⁵⁴⁹ neskôr si však uvedomil, že „narativní informace mohou být omezovány i jinak než prostřednictvím kognitivních mohutností subjektu a pojem fokalizace proto desubjektivizoval“.⁵⁵⁰

V texte je teda ponechaný značný priestor pre čitateľove dohady, čo sa udialo, i keď banálny scenár je tu hneď naporúdzi – odchod ženskej postavy z bytu, jej návrat večer po jedenástej aj s novým prsteňom: kultúrna encyklopédia nám našepká, že zlatníctva pravdepodobne takto neskoro večer otvorené nebývajú, takže prsteň žena pravdepodobne musela od niekoho dostať...

⁵⁴³ Tamže.

⁵⁴⁴ Tamže, s. 180.

⁵⁴⁵ Tamže, s. 181.

⁵⁴⁶ Tamže, s. 174.

⁵⁴⁷ BAL, Mieke: *Narratologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 147.

⁵⁴⁸ Tamže.

⁵⁴⁹ HRABAL, Jiří: Narativní diskurz. In KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A.: *Naratology*. Praha: Dauphin, 2013, s. 149.

⁵⁵⁰ Tamže, s. 150.

Maniakálna evidencia detailov, detailistická deskripcia so sústredením sa na „pohyb“ náramku so smaragdnom (konotujúcim ženskosť – ženský šperk), jeho márne hľadanie po odchode ženskej postavy, šplľachot vody z kúpeľne (ženská intimita), to všetko potom môže byť – podľa vzoru robbe-grilletovskej *Žiarlivosti* – videné z perspektívy žiarliaceho muža, pripútaného na lôžko. Pravdepodobne nejde o otca s dcérou, pretože posteľ, v ktorej spia, je len jedna.

Čo je však v tomto literárnom (priam dogmaticky novorománovom) experimente dôležité, z radu opisov vyabstrahovaný príbeh a jeho udalosti (žena odíde z bytu, vráti sa večer aj s prsteňom, nepohyblivý muž si to všetko všíma) nie sú nikde takto textovo manifestované na povrchovej úrovni textu: sú vyrozprávané len *metonymicky* prostredníctvom deskripcií predmetov príľahlých k nevyjadreným (zamlčaným) aktérom – na rozdiel od Robbe-Grilletovej *Žiarlivosti*, ktorá (ako román, ktorý má väčší rozsah než poviedka) predsa len svojich ľudských aktérov vovádza do textu aj s ich priamymi rečami. Týmto čistým opisom predmetov, ktoré sú metonymickými indikátormi a stopami deja, sa Jarošova próza *Intra muros* približuje k inému Robbe-Grilletovmu textu – k jeho poviedke *Tajná izba*.⁵⁵¹

Próza *Intra muros* je teda literárnou odpoveďou na otázku, ako napísať naratív pomocou deskripcií, a, dovedené ešte ďalej na vyšší stupeň ozvláštnenia: ako napísať naratív o ľudských aktéroch bez toho, aby títo aktéri v danom texte vystupovali ako literárne postavy. Spisovateľské vypracovanie takéhoto zadania kladie na tvorbu textu značné reštriktívne obmedzenia a v tomto zmysle je aj istou previerkou spisovateľských zručností. Keď čitateľ z takéhoto textu rekonštruje implicitný naratív o ľudských aktéroch (aj s odhadmi možných motivácií – môže tu ísť o drámu nevery a žiarlivosti), pripomína jeho interpretačná aktivita lúštenie rébusu, nastroľovanie hypotéz o možnej hĺbkovej štruktúre naratívu na základe deskriptívnych výpovedí na povrchovej úrovni textu.

V Robbe-Grilletovej poviedke *Tajná izba* zasa pre Seymoura Chatmana vyvstáva otázka, či sú deskripcie krvi a zohaveného ženského tela „ve službách naratívu“,⁵⁵² alebo „jsou udalosti (...) – ubodání samotné a útěk muže na schodiště a ven ze dveří – ve službách deskripce malby“⁵⁵³ – mal’by, ktorú identifikuje až záver textu. Ďalšie interpretačné problémy sa naskytajú, keď sú na mal’be prezentované vrahove následné pohyby („muž se již pohnul několik kroků dozadu“, „muž (...) se dále naklání“⁵⁵⁴) a anachronie. Chatman ponúka ako istú možnú sceľujúcu hypotézu, podľa ktorej „návštěvník muzea umění

⁵⁵¹ V slovenskom preklade vyšla ako ROBBE-GRILLET, Alain: Tajomná sieň. In *Revue svetovej literatúry*, roč. 2, 1966, č. 1, s. 114-117.

⁵⁵² CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika naratívu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 41.

⁵⁵³ Tamže.

⁵⁵⁴ Tamže, s. 42.

mentálne rekonstruuje ‚pred‘ a ‚potom‘ kritického momentu vraždy zobrazeného malbou“.⁵⁵⁵ Podľa tejto hypotézy nejde o anachronické rozprávanie o fázach vraždy, ale naratív „spíše reprezentuje domněnky osoby, která stojí před malbou líčící hrůzyplné události“.⁵⁵⁶ Takéto dve možné interpretácie (jednu rozporuplnú s achroniami a druhú koherentnú) umožňuje aj poviedkový cyklus Petra Jaroša *Akty*, ako ešte ukážeme ďalej.

Na rozdiel od viacerých Robbe-Grilletových textov v Jarošovom *Intra muros* však opis nevedie do závozu, sémantickej slepej uličky, nepopiera sám seba. Jednoducho povedané, redukovaná fabula tohto textu sa dá čitateľsky rekonštruovať. Naopak, v Robbe-Grilletových textoch opis postupuje programovo „dvojím pohybem tvorby a gumování“,⁵⁵⁷ čiže „náhle se sám popírá, opakuje se, opravuje se, rozvětjuje se atd.“.⁵⁵⁸ Robbe-grilletovský opis sa ocitá v tej fáze vývinu literárneho diskurzu, keď opis „nyní zdůrazňuje svou tvůrčí funkci“.⁵⁵⁹ Opis tu nesie inú funkciu než v literárnom kóde klasického realistického románu: ako vo svojej dobovej teoretickej interpretácii poetiky nového románu upozornila Nora Krausová (1965), „v novom románe preskocením opisu stráca sa to podstatné, keďže tu nie sú dôležité opisované veci – ako v starom románe – ale sám pohyb opisu, proces opisu“.⁵⁶⁰ Pritom z onoho simultánneho dvojitého pohybu opisu – jeho tvorby a gumovania – vyplýva, že „popis má uvádzať obraz do pochybnosti už pri jeho vytváraní“.⁵⁶¹ Opis totiž v robbe-grilletovskom románe plní rovnakú úlohu ako spretfňaný subjekt: z novorománových opisov nemožno rekonštruovať ucelený, koherentný fikčný svet, pretože sú navzájom protirečivé: „Jazyk opisu privedený až k hraniciam deskriptívnosti totiž navrstvuje ďalšie vrstvy perspektívy, ktoré sa nedajú zjednotiť. Nemožnosť previesť deskripciu na spoločného menovateľa spôsobuje, že sa ‚predstavený svet‘ otriasa vo svojich základoch, stráca oporu v referencii.“⁵⁶² Podobne aj prehnaný detailizmus opisu, nadbytok detailov spôsobuje, že detaily rozkladajú objekt, ktorý sa vytráca z pohľadu. Ako to analyzoval Fredric Jameson, „to, čo ‚popis‘ vecí v novom románe ukazuje predovšetkým, je spíše zhroucení popisu a selhání jazyka“.⁵⁶³

Opis však v konkrétnom texte môže niesť aj inú konkrétnu príležitostnú funkciu. Jozef Felix upozornil, že ultradetailný opis z Robbe-Grilletovho románu *Žiarlivosti* bude na nás pôsobiť absurdne len dovtedy, pokiaľ si neuvedomíme, že na tieto detaily „nehládí v skutočnosti nijaké oko kamery ani

⁵⁵⁵ Tamže.

⁵⁵⁶ Tamže.

⁵⁵⁷ ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 104.

⁵⁵⁸ Tamže.

⁵⁵⁹ Tamže, s. 102.

⁵⁶⁰ KRAUSOVÁ, Nora: *Príspevky k literárnej teórii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 135.

⁵⁶¹ Tamže.

⁵⁶² SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 95.

⁵⁶³ JAMESON, Fredric: *Postmodernismus*. Praha: Rybka Publishers, 2016, s. 172.

oko nezúčastneného autora, ale žiarlivo oko⁵⁶⁴ – a to je aj funkciou tejto „ultraprecíznej“ deskripcie v tomto románe.

V minucióznych „novorománových“ opisoch Jaroš zostupuje pod prah udalosti (t. j. toho, čo je kultúrne skonštituované ako významovo relevantná „zmena stavu“). V opisoch pohybov postavy sa orgány tela akoby osamostatňujú, samotné sa stávajú agensami. Jarošov text „odstreďuje“ ľudských agensov od intencionality a rozkladá elementárnu udalosť (napr. hodenie kamienka do vody) na menšie mikroudalosti, izolované od ich zmyslu, od teleológie. „Muž sedí v miernom, štrkovitom briežku; zrak i ruky sú namierené medzi široko rozťahnuté nohy. Vzdialenosť medzi kolenami sa však neustále mení; raz sa zmenšuje – vtedy, keď ruka vrhne do rieky kamienok, inokedy sa zväčšuje – vtedy, keď ruky kamienky v priestore medzi nohami hľadajú. Lavá ruka sa však na tom všetkom zúčastňuje najmenej; takmer po celý čas je opretá lakťom o slabiny. Jej dľaň sa otvorí na chvíľočku iba vtedy, keď prsty pravej ruky prenesú k nej kamienok.“⁵⁶⁵ Agensom tu nie je muž, ale ruka, prsty, dľaň. „Dľaň je odvrátená od tela a žena si jej chrbtom mädlí bradu“⁵⁶⁶ – čiže nie „dľaň má (žena) odvrátenú od tela“, ale od tela je odvrátená samotná dľaň. Narácia „oka kamery“ nemôže konaniu pripisovať ani nejakú konkrétnu motiváciu: „Na presne nezistiteľný popud (možno práve vtedy, keď je dľaň ľavej ruky naplnená) sa pravá ruka prestane prehrabávať v piesočnatej zemi a ľavá dľaň sa roztvorí.“⁵⁶⁷ Preto vraždy v Jarošovom poviedkovom cykle *Akty*, o ktorom bude reč nižšie, sa udejú znenazdajky, zdanlivo bez motivácie – ako šok. Takáto metóda opisu súznie s rolou opisu v poetike Alaina Robbe-Grilleta, ktorá „vyplyva z túžby preniknúť k svetu akoby ešte nezinterpretovanému, ešte nevybavenému komentárom“,⁵⁶⁸ ktorý treba „oslobodiť“ od významov, ktoré mu predtým vnútili,⁵⁶⁹ od akejkoľvek symboliky, konotácií a pod. Zároveň je podmienkou takéhoto opisu jeho situovanosť, istá pozícia, z ktorej je predmet videný, a preto takýto opis objektu „hovorí o takom alebo onakom spôsobe jeho percepcie“.⁵⁷⁰ Ako napísal Roland Barthes vo svojej vplyvnej stati o raných Robbe-Grilletových textoch *Objektívna literatúra* (1954): „Robbe-Grillet stavia jedinú kategóriu vnímania: zrak. Objekt tu už nie je ohniskom vzťahov, množstvom pocitov a symbolov: je iba optickou prekážkou.“⁵⁷¹ Robbe-Grilletov opis teda naplňajú len „optické adjektíva“,⁵⁷²

⁵⁶⁴ FELIX, Jozef: *Modernita súčasnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 270.

⁵⁶⁵ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 79.

⁵⁶⁶ Tamže.

⁵⁶⁷ Tamže, s. 79-80.

⁵⁶⁸ GŁOWIŃSKI, Michał: „Nouveau roman“ – problemy teoretyczne. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 55, 1964, zv. 3, s. 295.

⁵⁶⁹ Tamže, s. 296.

⁵⁷⁰ Tamže.

⁵⁷¹ BARTHES, Roland: *Objektívna literatúra*. In *Revue svetovej literatúry*, roč. 2, 1966, č. 1, s. 122.

⁵⁷² SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 88.

ako ich sám nazval. Takýto dôraz na *optickú stránku javov* je aj historicky ukotvený – nielen literárnohistoricky ako istá dobová literárna poetika, radikálne reagujúca na predchádzajúce poetiky, ale je umožnený aj istým dobovým porozumením bytiu, „dobovou filozofiou“ či, heideggerovsky, „dejinami bytia“ západnej metafyziky, ktoré sú dejinami zabudnutia na Bytie: „Súčno sa stáva objektom – či už pozorovania (vzhľad, obraz), alebo spracovania ako výrobok a kalkulácia. Pôvodné, objavujúce sa narastanie panujúcich síl vládnuceho, *phainestai* – ako javenie sa vo významnom zmysle epifánie sveta – sa stáva viditeľnosťou jestvujúcich vecí, ktoré sa dajú ukázať. No a oko, videnie (...) sa stáva len samotným pozeraním, prezeraním si a zízaním. Vzhľad je výlučne otázkou optiky. (Schopenhauerovské ‚oko sveta‘ – čisté poznanie.)“⁵⁷³ Takéto *optické objekty* nezjavujú bytie, nič neukazujú, nie sú epifániou bytia súcna. Veď Robbe-Grillet sa usiloval vo svojich prózach tieto objekty – „optické prekážky“ zbaviť akéhokoľvek navrstveného významu a symboliky (čiže vrátane konotácií), nevkladať do nich ľudský zmysel (čo je radikálne protifenomenologické gesto).

Podľa Bernarda Pingauda robbe-grilletovský opis nemá prípravnú funkciu pre dej s jeho udalosťami tak ako opis balzakovský, ale „jeho exponovanie má uňho (u Robbe-Grilleta – pozn. T. H.) viesť k tomu, aby sa román bral ako mimočasový svet, v ktorom všetko prebieha ‚teraz‘“.⁵⁷⁴ Už sme vyššie hovorili o metóde „zastavenia času“, ako sám Robbe-Grillet interpretoval svoje literárne úsilie. Zároveň tento opis neukazuje svet taký, aký je osebe, ale je to opis, „ktorý má ukázať, ako človek konštruuje videnie sveta, videnie, v ktorom nie je nič isté“⁵⁷⁵ – Jean Ricardou preto takýto opis nazýva hypotetickým opisom.⁵⁷⁶ Podľa Aleksandry Szczepan takýto novorománový opis svojou hypertrofiou rozbíja efekt reality (Barthes), ktorý v klasickom realistickom románe produkoval redundantný element opisu (flaubertovský barometer v Barthesovom príklade). Keďže sa takýto opis v texte kladie namiesto príbehu, sklamáva „čitateľské túžby nájsť zmysel a naratívnu účelnosť“.⁵⁷⁷ Na rozdiel od naratívu je totiž opis „vypreparovaný z príčinno-dôsledkových či psychologických závislostí“.⁵⁷⁸

K tomuto pohybu tvorby a gumovania, k sebaopretiu, však nachádzame istý nábeh v Jarošovom cykle poviedok *Akty* z tej istej zbierky *Menuet*. Štyri texty *Aktov*, od tretieho očíslované, sú napísané metódou variácií (napríklad

⁵⁷³ HEIDEGGER, Martin: *Wprowadzenie do metafizyki*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000, s. 62.

⁵⁷⁴ GŁOWIŃSKI, Michał: „Nouveau roman“ – problemy teoretyczne. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 55, 1964, zv. 3, s. 297.

⁵⁷⁵ Tamže.

⁵⁷⁶ Por. tamže.

⁵⁷⁷ SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 91.

⁵⁷⁸ Tamže.

Akt II. nesie podtitul „*Iná variácia*“).⁵⁷⁹ Udalosti sú prezentované neosobnou naráciou typu „oka kamery“ zväčša v historickom prézente – s minimálnym rozprávačským sprostredkovaním. „Prezentace“ je nejneutrálnější slovo, ktoré pro vyprávěčovu aktivitu mohu nalézt.“⁵⁸⁰ Novorománová narácia v prítomnom čase (charakteristická napr. pre Robbe-Grilletove prózy) je tiež literárnou reakciou na rozprávačskú tradíciu veľkého realistického románu 19. storočia, na jeho rozprávania v minulom čase.⁵⁸¹ Ako epickú konvenciu, jednak uzatvárajúcu pakt medzi autorom a čitateľom, a zároveň indikujúcu upokojujúci svet rozprávania, ktorý vystavia zrozumiteľný koherentný fikčný svet, ju už začiatkom päťdesiatych rokov demaskoval Roland Barthes v práci *Nultý stupeň písania* (1953, či *Nulový stupeň rukopisu*, ako znel názov jej skoršieho českého prekladu zo šesťdesiatych rokov 20. storočia): „Jednoduchý minulý čas (*passé simple*), uholný kameň Rozprávania, ktorý sa z hovorovej francúzštiny celkom vytratil, vždy oznamuje umenie; je súčasťou rituálu Beletrie. Jeho povinnosťou už nie je vyjadrovať čas. (...) Jednoduchým minulým časom sa sloveso implicitne stáva súčasťou kauzálnej reťaze, zúčastňuje sa na súbore pevne súvisiacich a riadených udalostí (...) vyžaduje rozvíjanie, teda chápanie Rozprávania. Práve preto je ideálnym nástrojom na akúkoľvek výstavbu sveta; je fiktívnym časom kozmogónií, mýtov, Dejín a Románov. Predpokladá, že svet je vybudovaný, vypracovaný, oddelený, vyložený, ponúknutý.“⁵⁸² Práve ako takúto strnulú konvenciu ho praktizovatelia nového románu i Peter Jaroš vo svojich „novorománových prózach“ zavrhujú.

Vo všetkých štyroch poviedkach vystupujú len dve postavy, maliar a modelka. Vo všetkých štyroch textoch možno ako invariantnú identifikovať dejovú sekvenciu zloženú z udalostí: príchod do ateliéru (variácie sú takéto: v *Aktoch* a v *Akte II.* príchod modelky, v *Akte III.* a *Akte IV.* príchod maliara s modelkou) – maliar maľuje akt modelky – udalosť spojená so smrťou. V prvých dvoch poviedkach je totožné prostredie ateliéru s dvoma oknami, ateliéru ležiaceho uprostred záhrady s bazénikom. *Akt III.* uvádza ako miesto deja iný ateliér – v bašte, *Akt IV.* opäť iný ateliér s obrovskými akváriami na všetkých štyroch stenách. V poviedke *Akty* po sebe nasledujú dve návštevy modelky. Opis ateliéru prechádza – i keď ostrým rezom, a nie nebadateľne (ako by to bolo u Robbe-Grilleta) do opisu obrazu, na ktorý maliar maľuje to, čo je v ateliéri: ženu na pódiu. V predposlednej udalosti maliar modelku zabije nožom. Udalosť zabitia prichádza náhle a je šokujúca, pretože vonkajšia perspektíva „oka kamery“ nedovoľuje narácii uviesť žiadne predchádzajúce ukazovatele, napr. psychologickú motiváciu prostredníctvom prieniku do ve-

⁵⁷⁹ JAROŠ, Peter: *Memuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 117.

⁵⁸⁰ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika naratívu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 115.

⁵⁸¹ Por. GŁOWIŃSKI, Michał: „Nouveau roman“ – problemy teoretyczne. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 55, 1964, zv. 3, s. 300.

⁵⁸² BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 20.

domia postavy maliara: „Odrazu vytrhne z vrecka nôž a jediným pohybom ho zabodne žene do hrude.“⁵⁸³ V závere pripevňuje maliar na stenu papier so ženským aktom: nasleduje opis obrazu – je na ňom zavraždená namaľovaná modelka, ktorej vyčnieva z hrude nôž: reálna udalosť (vo fikčnom svete) sa prelína do obrazu.

Akt II. túto sekvenciu udalostí variuje: tentoraz maliar maľuje modelku vonku pri bazéne. V rámci poslednej udalosti modelka ovalí (a pravdepodobne zabije) maliara hranou podnosu. Opisy miesta sa v oboch poviedkach zhodujú (ateliér so záhradou a s bazénikom) a niekde zasa na seba nadväzujú. Otázna je identickosť maliara z oboch poviedok – je možná, no nie celkom istá. V *Aktoch* bol maliar pomenovaný v priamej reči ženy ako majster Zurro,⁵⁸⁴ v *Akte II.* v reči neosobného vyprávača ako maliar P.⁵⁸⁵ Ak by fikčný svet oboch textov na seba chronologicky nadväzoval, modelka v *Akte II.* by, samozrejme, nemohla byť totožná s modelkou z poviedky *Akty*. Zároveň, ak je majster Zurro totožný s maliarom P. (za túto možnosť by sa prihovárал identický ateliér), čas v poviedke *Akt II.* by musel byť v chronológii neskorší než v *Aktoch*, pretože v *Akte II.* je maliar zabitý modelkou: „Na zemi vedľa stojana leží maliar P. na pravom boku. Jeho zuby sú krčovito zaseknuté do fajky. Z hlavy vyteká do zelenej trávy pramienok krvi a stráca sa v nej.“⁵⁸⁶

Milan Šútovec v recenzii zbierky próz *Pýr* v roku 1972 odhalil spôsob generovania textu v Jarošových prózach z *Menuetu* ako založený „na princípe seriálu“:⁵⁸⁷ „(povedzme v *Menuete*) sa séria rozvíjala ako registrácia, ako chladnokrvný zápis všetkých možných variantov (Ľudia, neľudia, zbrojnoši, Akty a i.).“⁵⁸⁸ V rámci záverečného motívu sekvencie, udalosti spojenej so smrťou, pokračujú v realizácii možností naratívnej kombinatoriky poviedky *Akt III.* a *Akt IV.* Menia sa tiež, ako už bolo povedané, miesta (iné ateliéry). Udalosť spojená so smrťou (doposiaľ to boli: maliar zabije modelku, modelka zabije maliara) tentoraz uvádza smrť nedokonanú – maliar si mieri revolverom na sluchy a modelka mu zabráni v spáchaní samovraždy. V závere maliar trhá všetky akty „na štyri časti“⁵⁸⁹ – rovnako, ako je na štyri časti „roztrhnutý“ naratív Jarošových *Aktov*. Posledný *Akt IV.* dopĺňa kombinatorické možnosti motívu smrti: maliar najprv zabíja modelku symbolicky – maľuje jej akt na stenu akvária, v ktorom sú mäsožravé ryby, a tie sa vrhajú na jej namaľované telo: „Mala som pocit, akoby sa vrhli na kus môjho tela.“⁵⁹⁰ Nakoniec mäsožravé ryby, ktoré sa vrhajú na namaľovaný akt, rozbijú stenu obrovského

⁵⁸³ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 116.

⁵⁸⁴ Tamže, s. 108.

⁵⁸⁵ Tamže, s. 117.

⁵⁸⁶ Tamže, s. 120.

⁵⁸⁷ ŠÚTOVEC, Milan: *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, s. 119.

⁵⁸⁸ Tamže, s. 119-120.

⁵⁸⁹ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 126.

⁵⁹⁰ Tamže, s. 129.

akvária a z celého ateliéru sa takto stáva jedno veľké akvárium s mäsožravými rybami, v ktorom sa s nimi nachádzajú maliar a modelka: „*Akt preválí maliara i modelku chvíľu predtým, ako ich zaleje voda.*“⁵⁹¹ Čiže v rámci naratívnej kombinatoriky tohto cyklu poviedok je možné, že to znamená smrť oboch, maliara aj modelky. Jaroš tu teda využíva literárny postup kombinatoriky textových elementov (postáv, prostredia, dejovej sekvencie). Vladimír Petřík konštrukčný princíp Jarošových textov z tohto obdobia vo svojej kritike pomenoval tak, že Jaroš „odvrhol oblasť reálnych ľudských vzťahov a nahradil ju akousi kombinatorikou, apriórne vykonštruovanými rovinami, do ktorých dosadzuje ľudské charaktery, zvyčajne s absurdným poslaním“.⁵⁹²

Miera koherencie naratívu tohto cyklu poviedok závisí od spôsobu ich čítania. Ak sa čitateľ rozhodne prečítať všetky štyri *Akty* ako štyri poviedky s rozličnými postavami, ktoré majú len spoločné pomenovanie funkcie (maliar a modelka), nie je preňho veľkým problémom rekonštruovať štyri nezávislé minipríbehy každej z nich. Aj tak však kombinatorický charakter, *variácia* týchto príbehov a postáv, založená na konštrukčnom princípe seriálnosti, vzbudzuje istý nepokoj. Problém rekonštruovať fabulu sa pre čitateľa objavuje, ak dianie v následných štyroch poviedkach prečíta v chronologickom poriadku a postavy ako identické – vtedy ho naratív dovedie do slepej uličky, k novorománovému protipríbehu s navzájom sa vylučujúcimi udalosťami: maliar zavraždí modelku, tá následne prichádza do ateliéru a zabije maliara, ktorému neskôr zabráni v samovražde, a nakoniec ich oboch zaleje voda akvária s mäsožravými rybami... K takémuto čítaniu text nabáda identickým pomenovaním postáv a v dvoch textoch aj totožným motívickým plánom prostredia.

Takéto novorománové protipríbehy pôsobia na čitateľa neobvykle, šokujúco, prípadne aj frustrujúco (sklamaním čitateľských očakávaní), keďže vo fikčných naratívoch sa čitateľ v rámci naučených kódov recepcie vždy usiluje rekonštruovať chronologicko-kauzálnu spätosť udalostí, príbeh: „čtenář setkávající se s posloupností událostí, jejichž fikčnost je mu známá, využívá řady konvencí, které jeho pochopení oněch událostí usměrňují. Jsou to konvence rekonstrukce děje (*plot-reconstructing conventions*) a vedou vnímatele fikce k hledání specifického typu koherence událostí, jež před ním vyvstávají.“⁵⁹³ Kognitívna naratológia to reformuluje tak, že čitateľ, hoci aj postavený zoči-voči radikálne transformovaným protipríbehom, usiluje sa rekonštruovať „súdržné spojivá medzi udalosťami“.⁵⁹⁴

Sujetovú štruktúru protipríbehu typu *bludný kruh* – návratu konca na začiatok – využíva Jaroš v poviedke *Kompa* zo zbierky *Menuet*. Rekvizity tohto

⁵⁹¹ Tamže, s. 130.

⁵⁹² PETŘÍK, Vladimír: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970, s. 190.

⁵⁹³ RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 171.

⁵⁹⁴ HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 117.

fikčného sveta a jeho aktéri (rieka, kompa, prievozník, muž, žena) vo svojom východisku tak trochu pripomínajú zadanie rébusu, ako prepraviť v člne z jedného brehu rieky na druhý kozu, vlka a kapustu. Jarošov protipríbeh tu narúša predovšetkým chronologickú logiku príbehu: vo východiskovej situácii sa kompa nachádza uprostred rieky, keď sa ozve zapískanie z ľavého brehu. V rámci nasledujúcej udalosti sa však kompa odrazí od pravého brehu rieky. „Z ľavého brehu sa ozve zahvízdanie práve vtedy, keď je kompa uprostred rieky.“⁵⁹⁵ Na brehu stoja muž a žena, čosi kričia, no ich slová zanikajú v hukote rieky. Prievozník dorazí k brehu. Spolu s mužom a so ženou, ktorí sa vracajú z jarmoka, si poleží v tráve a občerství sa. Potom všetci traja nastúpia na kompu a mieria na druhý breh. Keď sa kompa ocitne uprostred rieky, na ľavom brehu sa zjavujú muž a žena a ozve sa pískanie. Muž a žena čosi kričia, no ich slová zanikajú v hukote rieky.

Isteže, túto achróniu by čitateľ mohol zrušiť interpretáciou, že v poslednej udalosti naratívnej štruktúry ide o ďalší pár (muža a ženu). Isté identifikačné znaky (dohodnutý signál, pískanie – keďže sa poznajú s prievozníkom, ako aj ich slová zanikajúce v hukote vody) však indikujú, že s väčšou pravdepodobnosťou ide o tú istú situáciu. V syntagmatickej naratívnej štruktúre tejto poviedky sa tak udalosť opakuje ešte skôr, než sa skončila. Takáto achrónia v naratívnej štruktúre je vysvetliteľná tak, že podivnú časovú štruktúru pripíšeme vnímaniu prievozníka, jeho „časovému vedomiu“. Prievozník Gigi totiž už vyše desať rokov preváža kompou cestujúcich z jedného brehu na druhý, čo je v naratívnej štruktúre textu istý druh iteratívnej narácie (opakovanie činnosti). Opakovane preváža aj tohto muža, Kamila, so ženou, keď sa zvyknú vracat' z jarmoku. Na jednom mieste prievozník Gigi vysloví túžbu, že aj on by sa rád po dlhej dobe pozrel na jarmok: „– *Turecký med som nejedol aspoň desať rokov*, – povie prievozník, – *ba možno odvtedy, ako som pri tejto kompe*.“⁵⁹⁶ Prievozníkovi sa iteratívne dianie vo vedomí, jeho neustále opakovanie (prevážanie kompou muža a ženy), zlieva do jednej udalosti – a čas letí tak, že ďalšia (podobná) udalosť sa začína ešte skôr, než sa skončila predchádzajúca. Mohli by sme teda takúto *achróniu* v tomto texte prečítať ako istý zmätok, časovú dezorientáciu vo vedomí postavy, vyplývajúcu z neustáleho opakovania v plynutí času, pričom sa však čas nezastaví a letí ďalej (oná výpoveď „*turecký med som nejedol aspoň desať rokov*“). Takáto achrónia tiež modeluje pocit z letiaceho času, pretekajúceho pomedzi prsty, vo vedomí človeka, ktorý žije v istom životnom stereotype. Potom aj detailistický opis pohybov rúk, pozbavený významu (ktorý sme ako príklad citovali vyššie), možno pripísať perspektíve pohľadu časovo zmäteného prievozníka, žijúceho akoby v zakliatí neustáleho opakovania tej istej udalosti (bez vymedzenia jej hraníc), pohľadu, ktorý sa upiera a upína na detaily.

⁵⁹⁵ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 78.

⁵⁹⁶ Tamže, s. 81.

Teraz sa na okamih obrátime ku genéze takéhoto radikálneho problematizovania naratívu v slovenskej literatúre. Slavoj Žižek ukazoval historicko-štruktúrálnu filiáciu víťazstva moderného románu nad klasickým realistickým románom (pri striedaní literárnych smerov) v dvadsiatych rokoch 20. storočia s formovaním detektívneho románu.⁵⁹⁷ Po Kafkovi a Joyceovi už klasický realistický román nie je možný ako historicky aktuálny spôsob literárneho písania, len ako literárnohistorická anachronia. „Rovnako moderný román, ako aj detektívny román sú nanovo konštruované okolo identického formálneho problému – *nemožnosti rozprávať príbeh konzekventným, lineárnym spôsobom*, predstavovať ‚realistickú‘ kontinuitu udalostí.“⁵⁹⁸ Nečudo, že román *Sklený vrch* (1954) Alfonza Bednára, ktorý je literárnou históriou označovaný za periodizačný medzník – radikálny prielom do dovtedajšej poetiky literárneho schematizmu budovateľskej a povstaleckej prózy, bol konštrukčne vystavaný ako román s tajomstvom. Tajomstvo bolo konštrukčne odôvodnené rozprávačskou formou intímneho denníka ženskej hrdinky – pisateľka denníka predsa nevysvetľuje sama sebe genézu udalostí, čitateľ ju však nemôže poznať. Tá sa až *dodatočne* (späťne) osvetľuje prostredníctvom zložito navrstvených retrospektív.

V zbierke noviel *Hodiny a minúty* (1956) zasa Bednár na úrovni štruktúry naratívnych a kompozičných postupov vo všetkých novelách dodržiava kompozíciu dvoch časových pásiem (vojnová minulosť – prítomnosť päťdesiatych rokov), pričom v prvých troch novelách je zo sujetového hľadiska ťažiskovým spomienkový návrat do minulosti, zatiaľ čo v najdlhšej novele *Rozostavaný dom* je ťažiskom rozprávania prítomnosť – a hlavnou témou pokrytectvo, zbabelosť a oportunistus ľudí, budujúcich „svetlé zajtrajšky“ v päťdesiatych rokoch, pričom postavy sú vždy zaťažené svojou vojnovou minulosťou (motivické pásmo retrospektív). Pri komponovaní sujetu Bednár dôsledne využíva striedavú fokalizáciu, čiže striedanie vnútorných perspektív postáv, ktoré sú vyjadrené prostredníctvom vnútorných monológov postáv vo forme polopriamej reči. Ďalej nezriedka využíva postupy stajomňovania, a to hlavne pomocou strihu, prechodu z perspektívy jednej postavy k perspektíve druhej v kľúčovom okamihu (postupy stajomňovania deja teda v textovom mechanizme Bednárových noviel striktné závisia práve od fokalizácie a jej striedavého centrovania): napr. v novele *Susedia* takto narácia zatají obsah spovede Letanovského farárovi predtým, ako Letanovského obesia nemeckí vojaci. Tento postup zatajenia potom v závere prózy naratívne umožní neočakávané rozuzlenie v identifikácii totožnosti udavača (vo výpovedi farára, ktorý už nie je viazaný spovedným tajomstvom).

Predovšetkým v prózach *Susedia* a *Rozostavaný dom* toto striedavé fokalizačné centrovanie narácie (spolu so striedaním časových pásiem minulosti

⁵⁹⁷ ŽIŽEK, Slavoj: Logika powieści detektywistycznej. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 81, 1990, zv. 3, s. 256.

⁵⁹⁸ ŽIŽEK, Slavoj: *Patrzę z ukosa*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 80.

a prítomnosti) komplikuje sujet, pri ktorého sledovaní musí čitateľ vyvíjať aktivitu, musí navzájom usúvzťazňovať jednotlivé udalosti a hypoteticky odhadovať motívy niektorých postáv, aby mohol rekonštruovať celistvú fabulu. Rekonštruovať ju však možné je. V súvislosti s postupmi v neskorších Bednárových prózach (s ich zložitou) hovoril Ján Števček o „faulknerizovaní“. (Alfonz Bednár dobre poznal a aj prekladal modernú americkú prózu, ktorou sa – na úrovni kompozičných postupov – nechal inšpirovať.) Bednárov textový postup vyvolávania tajomstva v jeho novelách štandardne generuje taký typ sekvencie udalostí, že sujet sa od prítomnej (nevysvetlenej) udalosti vracia späť k jej minulosti a príčinám: tak v *Hodinách a minútach* uvidí v lietadle inžinier Mitúch Gizelu Gáborovú a následný sujet pomocou série vkladných retrospektív osvetlí ich vzájomný vzťah.

Literárne postupy a techniky próz Jána Johanidesa, Petra Jaroša a Rudolfa Slobodu zo šesťdesiatych rokov 20. storočia podrobila rozboru Nora Krausová v kritickej štúdii *Próza nových modelov* (1976). Vďaka časovému odstupu má štúdiu už bilancujúci charakter. Jej kritika nie je poplatná dobe vzniku (oproti uvoľnenejším šesťdesiatym rokom, v ktorých vznikali analyzované texty, je publikovaná uprostred normalizačných sedemdesiatych rokov), ale zameriava sa predovšetkým na mieru „intertextuality“ próz uvedených autorov (menej kulantne povedané, na silnú závislosť od vzorov francúzskeho nového románu u Jaroša a Johanidesa)⁵⁹⁹ a na dôslednosť či skôr nedôslednosť v dodržiavaní zvolených netradičných rozprávačských postupov:⁶⁰⁰ „Táto nie vždy funkčná kombinatorika rozprávačských postupov pôsobí miestami iba ako štylistický trik bez hlbšej rezonancie s ostatnými štruktúrnymi zložkami novely.“⁶⁰¹ Už dobový kritik Milan Hamada v kritike *Problémy s modernosťou* upozorňoval, že „proti robbe-grilletovskej metodologickej a skladobnej čistote, napríklad v *Žiarlivosti*, stojí Jarošov hybrid navzájom sa vylučujúcich postupov“.⁶⁰² V kritike Johanidesovej prózy *Nie* nazvanej *Modernistické mystifikácie* Hamada neuveril v umeleckú autenticitu Johanidesovej prózy.⁶⁰³ Dobová kritika Jarošovho románu *Váhy* od Vladimíra Petríka zasa nesie názov *Prázdne váhy* (1967). Petrik vcelku jasnozrivo stručne odhalil literárne postupy Jarošovho textu, odopiera im však akýkoľvek zmysel, „pretože zmysel je čosi, čo presahuje príbeh smerom ku skutočnosti, smerom k nám“.⁶⁰⁴ Je to pravda (i keď za literárnokritickým tvrdením Vladimíra Petríka stojí istá implicitná normatívna poetika) – Jarošove novorománové experimenty zo šesťdesiatych rokov nepresahujú ku skutočnosti, ale k literárnym epickým konvenciám: čiže k istej *skodifikovanej reprezentácii skutočnosti*. Práve v tom možno vidieť ich zmy-

⁵⁹⁹ Por. KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 278.

⁶⁰⁰ Por. tamže, s. 299.

⁶⁰¹ Tamže, s. 295-296.

⁶⁰² HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969, s. 186.

⁶⁰³ Por. tamže, s. 200.

⁶⁰⁴ PETRÍK, Vladimír: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970, s. 186.

sel. Diskutabilné na nich je to (opäť z pohľadu istej normatívnej poetiky), že to robia po jeho novorománových vzoroch takpovediac „po druhýkrát“, čiže epigónsky. Istú inováciu však Jaroš prináša na povrchovej štylistickej úrovni textu, keď napr. literárny postup oka kamery aplikuje na dedinskú tému v próze *Faunovo popoludnie*: tu sa zrážajú robbe-grilletovské geometrické termíny opisu ako „vykročí rovnobežne, po pomyselnéj čiare“, ⁶⁰⁵ „úsečka poľahnutej trávy“ ⁶⁰⁶ a pod. s ľudovými názvami pomenúvajúcimi poľnohospodárske nástroje: „kosa“, „z drevenej kvačky“, „v oselníku zaštrkoce osla“. ⁶⁰⁷

Próza v tomto období však využívala experimentovanie s rozprávačskými kategóriami a naratívnymi štruktúrami v širšom meradle, nielen v laboratórno-experimentálnej „novorománovej“ vlne vtedajších mladých autorov. Napr. v „románe-denníku“ predstaviteľa katolíckej moderny Janka Silana *Dom opustenosti* (dopísané v 1970) sa rozohráva zložitá hra medzi dvomi rozprávačmi (usporadúvateľom pozostalosti a hrdinom denníka), spolu s aktivitou usporadúvania textových fragmentov druhého pisateľa a s občasným vpádom rozprávania v 3. osobe (keď nálezca pozostalosti píše o svojom hrdinovi – pisateľovi denníka).

Treba tiež spomenúť, že Nora Krausová zasvätené reflektovala poetiku nového románu (hlavne Robbe-Grilleta a Nathalie Sarrautovej) už v polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia v štúdiu *Dve poetiky románu* ⁶⁰⁸ – čiže poetiku Jarošových a Johanidesových „vzorových textov“ aj ich teórie. Za doménu textov Johanidesa a Jaroša, týchto – v tých dobách mladých – autorov označila „oblasť rozprávačských kategórií“, ⁶⁰⁹ ktorej poňatím a realizáciou sa ich tvorba odlišuje od predchádzajúcich generácií slovenských prozaikov. Napr. v novele *Nerozhodný* zo zbierky poviedok *Súkromie* (1963) Johanides používa rozprávačskú osobu v 2. osobe plurálu, čím „novela akoby nadobúdala charakter súdneho usvedčovania, dokazovania“. ⁶¹⁰ Krausová upozornila na časovo predchádzajúci román Michela Butora *Premena* (1957), ktorý je celý písaný v 2. osobe množného čísla. Michel Butor o takejto rozprávačskej forme napísal, že ide o výpoveď – svedectvo, ktoré treba postave vyrvať, pretože niečo zatajuje, ukrýva pred nami alebo sebou či klame. ⁶¹¹ Samotný Butor prirovnáva tento postup k policajnému vyšetrovaniu a dokazovaniu: „Tak vyšetrujúci sudca alebo policajný komisár počas výsluchu zhromažďuje rozličné elementy histórie, ktorej hlavný aktér alebo svedok mu ju nemôže či nechce vyrozprávať, a skomponuje ho do rozprávania v druhej osobe, aby ten druhý

⁶⁰⁵ JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967, s. 143.

⁶⁰⁶ Tamže.

⁶⁰⁷ Tamže, s. 142.

⁶⁰⁸ KRAUSOVÁ, Nora: *Príspevky k literárnej teórii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 117-162.

⁶⁰⁹ KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 285.

⁶¹⁰ Tamže, s. 289.

⁶¹¹ Por. BUTOR, Michel: *Powieść jako poszukiwanie*. Warszawa: Czytelnik, 1971, s. 71.

konečne prehovoril.⁶¹² Sú to výpovede typu: „Vieme, že v tom čase ste prišli tam a tam, takže ste nemohli byť doma“ a pod. Narácia v 2. osobe je tiež charakteristická pre naráciu imperatívnych a inštruktážnych modov.⁶¹³

V Johanidesovej poviedke *Kráska a výlet* z knihy *Súkromie* sa strieda neosobná narácia oka kamery (vylúčené sú všetky vnemy okrem zrakových), 2. osoba plurálu v úvodzovkách (usvedčujúce oficiálne oslovenie postavy kýmsi neznámym), opäť neosobná narácia, narácia v 1. osobe vydelená ako priama reč.⁶¹⁴ Podobne kniha *Podstata kameňolomu* (1965) strieda rozličné rozprávačské postupy (naráciu v 1. osobe, deskripciu pohľadu v 3. osobe, dramatické postupy v štýle filmového scenára). V Johanidesovej novele *Nie* (1966) sa strieda vizuálnosť s auditívnosťou, pasáže deskripcií pohľadu s pasážami priamej reči, ktoré v tejto próze prevládajú a sú ťažiskové (na rozdiel od Robbe-Grilletových raných próz, kde je ťažisko presunuté práve na opis). Táto Johanidesova próza zdanlivo využíva neosobnú naráciu „oka kamery“, avšak narácia pohľad vzápätí interpretuje: skôr než neosobným „okom kamery“ je naratívnu perspektívou Johanidesovej prózy už pôsobenie záberu kamery na diváka.⁶¹⁵ Johanidesove opisy totiž neustále interpretujú pohľad, prirovnávajú ho („ako“, „akoby“) a korigujú („lenže“), čítajú/interpretujú emócie z výrazu tváří („lakomosť“, „závist“, „obdiv“).⁶¹⁶ Pri tejto interpretácii je v jeho vizuálnych opisoch časté prirovnávanie a hypotetické konštatácie: „*Pár metrov pred nimi sa váľali dve telá, akoby sa milovali alebo zabíjali na pestrej podšívke montgomeráku. (...) Zdá sa, že tá tvár s platinovými vlasmi je užasnúť, hoci oči sú takmer zatvorené, je ako tvár, ktorú zabili práve vtedy, keď uvidela otrasný a fascinujúci moment, bledosivý profil očrovanej a zastrelenej.*“⁶¹⁷ Objekty nie sú čisto „geometrické“, ale napr. diagnosticky interpretované: „*vidno hnisavý zápal očných spojiviek, ktorý má tuponosý chlap.*“⁶¹⁸

U Petra Jaroša sa hra s rozprávačskými kategóriami najfrapantnejšie prejavuje v románe *Váhy* (1966). V tomto texte Jaroš najintenzívnejšie zužitkoval novorománové školenie „technického písania“ spolu s imanentnou literárnou kritikou epických konvencií.

Skomponovaný je z dvoch symetrických častí a rámcovaný dvoma udalosťami príchodu listára s telegramom oznamujúcim úmrtie Samuela Puchallu: na začiatku románu i prvej časti jeho synovi Pavlovi, na konci druhej časti (aj románu) jeho druhému synovi Jurovi. Ako si všimol dobový recenzent tohto Jarošovho románu Vladimír Petřík, „jeden príbeh odvíja dopredu, druhý

⁶¹² Tamže, s. 70-71.

⁶¹³ HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure, ed.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, s. 342.

⁶¹⁴ Por. HORVÁTH, Tomáš: Prečo nie? In *Slovenská literatúra*, roč. 41, 1994, č. 5-6, s. 490.

⁶¹⁵ Por. tamže, s. 493.

⁶¹⁶ Por. tamže, s. 494.

⁶¹⁷ JOHANIDES, Ján: *Nie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 30, 31.

⁶¹⁸ Tamže, s. 55.

naspäť odzadu. To sú tie ramená času, váhy, na ktoré zavesil autor dve samovraždy“.⁶¹⁹ Dej prvej časti *Samuel a zopár momentov zahanbenia* smeruje dopredu, toto napredovanie je však prerušované retrospektívami vplietajúcimi sa do prítomnosti, zatiaľ čo dej druhej časti *Vnímavý Jur* je písaný odzadu a obe časti sú rámcované dvoma udalosťami príchodu listára. Nora Krausová upozornila, že „hlavnou funkciou“ rozprávača v týchto textoch „je narábanie/hra s románovým časom. Čas v románoch nie je lukácsovskou objektívnou kategóriou, udalosti sú časovo prevrstvované, zachycované flashbackom, preplietaním času/časov rozprávania s časom/časmi, o ktorých sa rozpráva, vytvárajúc tak komplikovanú časovú štruktúru“.⁶²⁰

Obe časti sú napísané odlišnými technikami a obe spája technika oka kamery, filmového rozprávania (v štýle filmového scenára) v prítomnom čase s detailnými opismi topológie bytu, jeho predmetov a mikropohybov jeho obyvateľov, predovšetkým starca. Občasné préteritum sa využíva pre vyjadrenie náhlych dejov: „Muž v kresle sa z predklonu narovnal.“⁶²¹ V prvej časti sa striedajú dva typy prehovorov: textové segmenty v zátvorke sú opismi situácie (východiskovou situáciou je starec tráviaci čas vo svojej izbe): je to, ako píše Krausová, „apersonálna rozprávačská technika ‚oka-kamery‘“.⁶²² Mimo zátvoriek používa Jaroš odlišný, zvláštny typ rozprávača – rozprávania v 1. osobe množného čísla, my-rozprávania. Nora Krausová ho charakterizuje takto: „Novou gramatickou osobou, ktorú si privlastnil Jarošov rozprávač, je ‚my‘, ktoré sa však postupne stotožňuje s niekoľkými postavami. V podstate je to však ‚my‘ apersonálne, vševedúce.“⁶²³ Táto rozprávačská forma v lineárnom priebehu narácie nadobúda ďalšie vlastnosti: jednak ide akoby o rozprávača *telesne* situovaného v chronotope fikčného sveta, o „ja s telom“ (Stanzel), ktorý je akoby nepozorovaným pozorovateľom v priestore bytu, v ktorom býva starca Samuel Puchalla so svojím synom Pavlom a s nevestou. Pozoruje mobilné konfigurácie medzi týmito tromi postavami – ich vzájomné sledovanie sa. Dokáže sa v ňom telesne presúvať, pohybovať: „Stojíme za sklenými dvermi, ktoré oddelujú izbu so sediacim človekom v kresle od chodbičky.“⁶²⁴ Neskôr sa však akoby stáva fyzickým aktérom – napr. pripaľuje cigarety Samuelovi či: „Liame si k Samuelovi, po jeho pravici.“⁶²⁵ Miestami sa stotožňuje so Samuelom Puchallom, s jeho vedomím a myšlienkami: „S námahou dýchame pravidelne a tvárime sa, akoby sme pred chvíľkou spokojne podriemkavali. Alebo sa bojíme? Bojíme sa vari nejakého odhalenia.“⁶²⁶

⁶¹⁹ PETRÍK, Vladimír: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970, s. 187.

⁶²⁰ KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 306-307.

⁶²¹ JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 21.

⁶²² KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 300.

⁶²³ Tamže, s. 297.

⁶²⁴ JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 10.

⁶²⁵ Tamže, s. 53.

⁶²⁶ Tamže, s. 25.

V týchto pasážach stotožnenia sa rozprávača s Puchallom dochádza, ako píše Nora Krausová, k tomu, že „vtedy rozprávačské ‚my‘ má funkciu ozajstného plurálu: rozprávač + postava“.⁶²⁷ No k radikálnej transformácii dochádza, keď sa my-rozprávač rovnako stotožní aj s jeho synom Pavlom.

Odkiaľ (z akej literárnej inšpirácie) sa v Jarošovom texte berie táto zvláštna rozprávačská forma my-rozprávania, ktoré takto obsadzuje rôzne pozície, rôzne hľadiská? Je konzekvenciou naratívnych experimentov nového románu. Poetika nového románu vychádzala pri svojej zásadnej transformácii opisu z uvedomenia si, že „opis je vždy realizovaný z istých pozícií, a to je podstatnou podmienkou jeho transformácie. Ešte Balzac si to neuvedomoval. (...) Rozmanitosť tu má spočívať na zmene perspektív, ktoré sú však realizované takým spôsobom, že sú bodmi zlomu v opise či rozprávaní. (...) Dina Dreyfus dokonca hovorí o ‚multiplikácii, porovnávaní, interferencii‘ perspektív v ‚novom románe‘ tak, že ‚žiadnen z nich nie je privilegovaný, že sa môžu vzájomne neutralizovať a vzájomne spochybňovať‘“.⁶²⁸ Jaroš neustále explicitne verbalizuje *pozíciu* rozprávača – toho zvláštneho rozprávača – „nepostavy“ či „polopostavy“ s telom, ktorý vnika do tiel a vedomí ostatných postáv: takouto naratívnu technikou ukazuje, že *niekto* musí postavu vidieť aj vtedy, keď sa nachádza v izbe sama, aby ju mohol opísať. Občas je perspektíva my-rozprávača perspektívou videnia „s postavou“: „*Pozeráme so Samuelom cez sklené dvere na chodbu*“.⁶²⁹ Veď objektívny rozprávač (v 3. osobe) klasického realistického románu sa tejto nevyhnutnosti tiež nemôže vyhnúť – len ju zastiera, participujúc takto na petrifikovanej epickej konvencii. Jean-Paul Sartre vo svojej kritike balzakovského rozprávača podrobil takéto naratívne techniky ideologickej interpretácii⁶³⁰ – poukazoval na „súvislosť medzi vševediacim rozprávačom a stabilizovanou buržoáznou spoločnosťou“.⁶³¹

Vo vnútornom pláne postavy Samuela, ku ktorému máme prístup len cez my-rozprávača vo chvíľach, keď sa stotožní s postavou Samuela, no zároveň zotrváva v dištancii od neho (práve formou my-rozprávania, t. j. „my dvaja“), sa vynára kostlivec v skrini (v topologickej realizácii v byte je to nôž skrytý v kufrí – *corpus delicti*): Samuelove nejasné spomienky na vraždu ženy, Milice: „*Vlastne ani nevieme, či sme zabili... možno nie, možno rana nebola smrteľná... Pamätáme sa len, ako sa žena chytila za srdce a klesala k zemi*...“⁶³² Neskôr Samuel túto vraždu spochybňuje ako výplod jeho obsesívnej fantázie: „*Keďže sme si to s tým nožom všetko vymysleli, navrávame si, znamená to,*

⁶²⁷ KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, s. 299.

⁶²⁸ GŁOWIŃSKI, Michał: „Nouveau roman“ – problemy teoretyczne. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 55, 1964, zv. 3, s. 298.

⁶²⁹ JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 15.

⁶³⁰ Por. MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1995, s. 325.

⁶³¹ Tamže.

⁶³² JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 31.

že sa vlastne nikdy nič nestalo a že sme si museli vymyslieť aj všetko ostatné. Nikdy nijaká Milica nebola (...) Z nejakých neznámych príčin sme si kedysi dávno skomplikovali život týmto výmyslom.“⁶³³ Nôž so zaschnutou krvou však neskôr Samuel v kufri nájde a popretie vraždy je tu označené ako „navrávanie si“. V každom prípade je však udalosť, okolo ktorej sa horúčkovo krúčia Samuelove spomienky, onticky *neistá*. V pásme Samuelových spomienok sa pri jeho úteku vlakom vo vlaku záhadne objavuje listár, ktorý sa stáva možným svedkom jeho úteku. Pozícia my-rozprávania je zároveň aj rozštiepením osobnej identity, je koexistenciou dvoch subjektov v jednom: „Ale čosi silnejšie ako naša vôľa nás neprestajne vracia do terajšej podoby, čosi veľmi silné nás núti stotožniť sa so Samuelom Puchallom.“⁶³⁴ Viacznačné formulácie umožňujú viacero interpretácií: keďže rozprávač môže byť „vyslancom autora“, je možné, že autor vraždu vymyslel vo svojej fikcii („sme si... všetko vymysleli“) a Samuel ju vo fikčnom svete realizoval. Zároveň je tu však prítomné rozštiepenie aj v samotnom Samuelovi Puchallovi v zmene mena – pred návratom z Ameriky sa totiž volal Baltazár Rajnok. Možno aj odtiaľto vyplýva rozštiepenie vedomia a kríza identity Samuela Puchalla aj zvláštna naratívna forma my-rozprávania (Samuel Puchalla a Baltazár Rajnok, ktorí sú jednou osobnosťou, avšak rozdelenou). Celý prúd Samuelových úvah a my-rozprávania (napr. vnútorný monológ Samuela s my-rozprávačom)⁶³⁵ môže byť záznamom vedomia už postihnutého stareckou demenciou, kde nie je jasné, ktoré udalosti sú výplodom halucinácií a paranoje (napr. Samuel nadobudne podozrenie, že jeho nevesta Barbora je dcérou zavraždenej Milice a chce sa mu pomstiť – zabiť ho). Starec rekapituluje svoje minulé previnenia, napr. nezabránenie železničnému nešťastiu: „Stalo sa to všetko naozaj tak rýchlo, že sme nestačili vykriknúť, upozorniť Sota...? Alebo sme chceli vidieť, ako sa to skončí?“⁶³⁶

V Jarošovom naratíve funguje aj akoby *prevrátená kauzalita*, keď budúci čin (udalosť) spôsobuje minulý – pri návrate Samuela z Ameriky „*nás niečo ťahalo späť, teraz sa nám zdá, že nás priťahoval náš čin, vražda, ktorú sme neskoršie spáchali*“.⁶³⁷ Takže čitateľ sa takto až spätne dozvedá, že Samuelova zmena identity a cesta do Ameriky neboli jeho útekom po spáchaní vraždy, ale Samuelova cesta z Ameriky späť bola návratom – priťahovala ho budúca vražda. Podobná prevrátená kauzalita funguje aj v druhej časti románu: keď jeden z mužov v krčme hovorí Jurovi, synovi Samuela, že sa veľmi podobá na Punyho, artistu z cirkusu, ktorý spadol a zabil sa, a jeden starec pokladá Jura za Punyho: k Jurovej samovražde skokom z veže sa takto retrospektívne (pretože sujetové dianie v druhej časti plynie smerom dozadu) objavuje motivácia:

⁶³³ Tamže, s. 49.

⁶³⁴ Tamže, s. 49-50.

⁶³⁵ Tamže, s. 78-79.

⁶³⁶ Tamže, s. 69.

⁶³⁷ Tamže, s. 51.

je to však motivácia podivná, nekauzálna – Jur akoby svojím skokom z veže z iracionálneho popudu *opakoval* osud artistu Punyho. Táto pseudomotivácia je vystavaná na rovnakom princípe ako v Robbe-Grilletovom románe *Gumy* (1953), kde sa tajný policajt Wallas nápadne podobá na páchatel'a atentátu, až si ho s ním zamieňajú viacerí ľudia, a nakoniec sám – zhodou náhod – zastrelí profesora Duponta, ktorého nevydarený atentát vyšetruje.

Pri vystavaní udalosti rozhovoru Samuelovho svata Ozerského so Samuelom Jaroš postupuje tak, že túto udalosť vyzpráva tromi spôsobmi, takpovediac na trikrát: vo forme scenára (ako dialógy bez scénických poznámok), vo forme vonkajšej interpretácie mimiky a gest a napokon s ponorom do psychiky oboch aktérov. Význam slov vypovedaných v priamej reči oboch postáv sa tak radikálne transformuje od prípadu k prípadu. Postava Ozerského je formovaná symetricky k Samuelovi: v minulosti sa pokúsil Samuela zabiť, tiež si zmenil meno a v minulosti, pod menom Ivan Kaplica, sa rovnako uchádzal o Milicu. Napokon však aj tieto minulé udalosti zotrávajú v mode pochybnosti: „*Nie, nebol to on, kto nám urobil jazvu na tvári (...) Nie, Ivan Kaplica nemohol zostarnúť do podoby Ozerského.*“⁶³⁸

V závere prvej časti sa Samuel sám dobodá nožom (do brucha, do hrude), čo by eventuálne mohlo byť príčinou jeho smrti – len v tom prípade by nebolo jasné, prečo by telegram o úmrtí dostal aj jeho syn Pavel, keďže Samuel žil uňho. Ako vidno, dej v tomto naratíve je zámerne skonštruovaný nejasne a je často spochybňovaný.

V druhej časti *Vnímový Jur* sujet postupuje, ako už bolo povedané, *obrátene*, smerom dozadu, do minulosti. Jarošova naratívna technika sa tu odlišuje od tradičnejšieho postupu retrospektívy v naratívnom texte (ako mala napr. v spomínaných prózach A. Bednára). Retrospektíva je jedným z postupov anachronie: „Udalosť predstavená anachronicky, skúmaná v pomere k tomu bodu fabuly, v ktorom sa anachronia objavila, môže byť situovaná v minulosti alebo budúcnosti. Pre prvú kategóriu budem používať termín retrospektíva (*retroversion*), pre druhú zase anticipácia (*anticipation*).“⁶³⁹ Na rozdiel od štandardného postupu retrospektívy v modernom literárnom texte sa v tomto Jarošovom protipríbehu odbočka do minulosti neukotvuje v určitom sujeto-
vom chronologickom bode, do ktorého by sa narácia syntagmaticky následne vrátila, ale dej sa každou jednou kapitolou vracia hlbšie do minulosti: v sujete nejestvuje pevný bod, vzhľadom na ktorý by ostatné udalosti boli v anachronickej pozícii, ale sujet systematicky postupuje „obrátene“, smerom do minulosti. Znamená to, že sujet je v tomto texte presným *reverzom fabuly* – prebieha obrátene voči fabule. Uved'me príklad tejto sujetovej následnosti (spomenuté jednotlivé udalosti tvoria kapitoly druhej časti): pred domom stojí listár s telegramom pre Jura Puchallu, oznamujúcim smrť jeho otca; samo-

⁶³⁸ Tamže, s. 98.

⁶³⁹ BAL, Mieke: *Narratologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 85.

vražda kohosi, len implikovaná skokom z kostolnej veže; pred dómom leží mŕtve telo, ktoré identifikuje manželka podľa rázštepú hornej pery (podľa tohto znaku je implikované, že je to Jur); Jurova návšteva vo veži neskoro v noci; Jur vo svojej práci – redakcii – so sinkou na sluche; Jurova bitka s kolegom v redakcii za to, že mal drzé poznámky o Jurovej manželke; momentka z Jurovej domácnosti – Jur, žena Pija a dva jej psy; cesta autom – keď manželka so psami vysadne, Jur jej utečie autom; napätie v Jurovej domácnosti, keďže Jur sa neznáša s manželkinými psami; zvuky doliehajúce k Jurovi zo susednej izby, kde je Pija so psami – zvuky pripomínajú sexuálny akt; Jur v kuchyni kopne psa a chystá sa na pohreb; Jur dostane telegram o smrti otca a potom pozerá na dóm, z ktorého veže neskôr skočí: „*Postupoval pohľadom od najspodnejšieho schodu stále vyššie a vyššie*“;⁶⁴⁰ na poštovom úrade: Pija je za prepážkou, Jur s Pijou ešte nie sú manželia...

V rámci sujetu (syntagmatickej následnosti udalostí) posledná udalosť, ktorou je príchod listára na ulicu Rýchlostrelcov (ulicu, na ktorej býva Jur) s *balíčkom* (čiže nie s telegramom, ako v úvodnej udalosti druhej časti), sa však už odohráva *neskôr* po vyrozprávaných udalostiach – indikuje to motív, že domovníka „*v sobotu, pred dvoma dňami, žena ho* (domovníka – pozn. T. H.) *v noci zaškrtila*“.⁶⁴¹ Tento motív uškrtienia funguje v sujete ako časový indikátor udalosti doručenia balíčka listárom, pretože telegram ešte prevzal domovník. (Sujetovú líniu motívov organizovaných okolo postavy Jura v druhej časti totiž čas od času strieda línia domovníka a jeho manželky – motívy prevzatia listu, motív pokusu domovníka zadusiť svoju manželku vankúšom a pod. – ide tu o variáciu Jarošovej poviedky *Menuet*, naratívu písaného rozprávačskou formou oka kamery, kde však manželka domovníka prebodne ihlami na pletenie.)

Protipríbeh *Váh* teda oproti klasickému naratívu narúša kauzálne i chronologické vzťahy medzi motívmi, sujet usporadúva udalosti tak, že z tohto sujetového usporiadania možno len s námahou rekonštruovať sled udalostí, akú-takú fabulu, čiže chronologický príbeh, no jeho kauzálne vzťahy sú rozbité.

V texte môžeme identifikovať aj jemné odkazy na Robbe-Grilletov román *Žiarlivosť* – napr. Viecha stonožiek⁶⁴² môže odkazovať na opakovaný motív stonožky v *Žiarlivosti*.

Jarošova novela *Letohrádok čiže uzurpácia záhrady* je druhou z dvoch próz jeho knihy *Putovanie k nehybnosti* (1967). Jaroš sa tu vzdáva robbe-grilletovskej neosobnej naratívnej formy oka kamery a prechádza k ja-rozprávaniu, z naratívu oka kamery si však ponecháva prítomný čas. Dej i rozhovory postáv sú inšpirované skôr divadlom absurdity ionescovského typu (rozprávač sa raz dokonca znenazdajky, chronotopovým skokom v motivickej štruktúre

⁶⁴⁰ JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, s. 199.

⁶⁴¹ Tamže, s. 205.

⁶⁴² Tamže, s. 142.

textu, ocitne v hľadisku divadla).⁶⁴³ Štruktúru klasického naratívu text rozbíja takým spôsobom, že v prvej časti prózy *Ukrývanie potravy* pokračuje Jaroš v štruktúrovaní textu postupom naratívnej kombinatoriky. Variuje tu štyri typy postáv: rozprávača, ženu, profesora a starca, ktoré napĺňa rôznymi postavami – napr. rozprávač je Aham, potom Igor, žena Sandra, Emília a neskôr Nadežda a profesor Gular, Skrk a Picard. V oboch prózach *Putovania k nehybnosti* sa – ako motív rozbíjajúci logiku príbehu – vyskytuje motív príchodu postavy, ktorá v jednej z predchádzajúcich scén zomrela, pričom to nie je revenant. Napr. v divadle rozprávač uvidí profesora Skrka, ktorého predtým zahrdúsil (azda len preto, aby mu dokázal, že v budúcnosti je predsa len niečo isté – smrť).⁶⁴⁴ V závere *Ukrývania potravy* sa žena prizná k vražde profesora – no nie Skrka, ale profesora Picarda, čím sa odhaľuje čisto funkčný charakter týchto postáv (profesor ako profesor...). Absurdita je pri tomto motíve generovaná následnosťou replík v dialógu, keď najdôležitejšia informácia (vražda profesora Picarda), ktorá by bola v normálnom priebehu dialógu prvá, sa objavuje až počas jeho priebehu: „– Na dnes večer som pozvala k nám profesora Picarda. – Dobre si spravila. – Ale nepríde! – Prečo? – Včera v noci ho niekto zaškrtil na pobreží...“⁶⁴⁵

Poviedkový cyklus *Krvaviny* (1970) predstavuje ďalšiu vývinovú transformáciu Jarošovej poetiky: po prózach z prvej polovice šesťdesiatych rokov v línii civilizmu (*Popoludnie na terase*, *Urob mi more*) a po experimentálnych prózach od polovice šesťdesiatych rokov – psychologickom románe písanom miestami prúdom vedomia *Zdesenie*, texte písanom v intenciách nového románu *Váhy* a absurdistickej próze *Putovanie k nehybnosti* – sa prikláňa skôr k neskoršej línii tých Jarošových textov, do ktorých oproti predchádzajúcim v rámci motivického plánu prostredia výraznejšie vovádza aj dedinské prostredie – *Návrat so sochou* (1969) a *Pýr* (1971). V *Krvavinách* však autor využil už aj prozaický postup, ktorý možno pokladať za charakteristický pre poetiku postmoderny.

Jarošov cyklus poviedok *Krvaviny* má rámcovú kompozíciu: štrnásť poviedok, tematicky zväčša krvavých príbehov (alebo sa v nich aspoň motív krvi náznakovo vyskytne), je vložených do sprievodného textu rozčlenenej pätnástej poviedky, tvoriacej úvody k jednotlivým poviedkam. V sprievodnej poviedke vystupuje postava pána Gorazda, ktorý jednotlivé poviedky číta. Tento Jarošov postup literárnej hry korešponduje s postmodernými prozaickými postupmi: na podobnom princípe rámcujúcej kompozície a čitateľa v texte založil svoj román *Keď jednej zimnej noci cestovateľ* (1979) aj Italo Calvino. Tento textový postup v prípade Jarošovej prózy plodí viacero možných interpretácií. Incipit knihy totiž znie: „Pán Gorazd chodil celé popoludnie po

⁶⁴³ Por. JAROŠ, Peter: *Putovanie k nehybnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967, s. 139.

⁶⁴⁴ Tamže, s. 136-137.

⁶⁴⁵ Tamže, s. 147-148.

*meste. Okolo štvrtej či piatej si kúpil túto knižku poviedok.*⁶⁴⁶ Ukazovacie zámeno „túto“, ktorého význam je závislý od kontextu, otvára viacero interpretačných možností v rozmedzí druh (*type*) – jednotlivina (*token*): jednou z nich je, že pán Gorazd si kúpil knihu *Krvaviny* (*type*) a číta jej jednotlivé poviedky rovnako ako my. Možno si však kúpil práve *túto* knihu, tento exemplár (*token*), ktorý ty, láskavý čitateľ, držiš v ruke. Táto hra sa zmnožuje aj vďaka samotnému deju *Krvavín*, pretože v jednej epizóde knihu pánovi Gorazdovi ukradnú dvaja muži, ktorí ho prepadnú v byte, a Gorazd si následne kúpi ďalší exemplár. Keď mu polícia vráti ukradnutý exemplár, predá ho v antikvariáte.

Tento postmoderný literárny postup na úrovni fikčného sveta produkuje nemožný fikčný svet, vystavaný na *skrate* jeho jednotlivých ontologických úrovni: pán Gorazd je čitateľom v knihe, v ktorej je zároveň sám postavou a ktorú on sám ako postava číta. Tu sa opäť otvárajú dve interpretačné možnosti: pán Gorazd číta len poviedky z tejto knihy, alebo číta aj rámcujúci text – číta o sebe, ako číta poviedky z tejto knihy. Text takto vytvára zmnožujúcu sa štruktúru *mise en abyme*. Ako čitateľ pán Gorazd prečítané poviedky aj komentuje – no väčšinou hlavne citátmi z prečítaných kníh, napr. gréckych filozofov či „pána N.“ (Nietzscheho). Na pána Gorazda dolieha čítanie „krvavých“ poviedok tiesnivo; nadobúda pocit, akoby s ním ich autor zohrával akúsi zlovestnú hru. Autor poviedok, ktoré sú tematicky rozmanité (už aj z hľadiska chronotopov lavírujúce medzi dedinským a mestským prostredím), akoby sa čitateľovi Gorazdovi (a text má ambíciu, aby to platilo aj pre jeho čitateľa všeobecne) rozmanitosťou svojich rukopisov, štýlov „snažil ukryť za tie poviedky“, no napriek tomu „z každej presakuje ako voda cez sitko“.⁶⁴⁷ Nakoniec sa pán Gorazd s výkrikom: „Všetko ma okráda o moju slobodu“⁶⁴⁸ zabije – do srdca si vrazí nôž. S istou mierou pravdepodobnosti jeho záverečnú krvavú samovraždu možno interpretovať tak, že čitateľ v texte (ktorým pán Gorazd je) sa nemôže vymknúť z interpretačných možností predprogramovaných týmto textom (a preto ho všetko okráda o jeho slobodu). Zároveň, jeho posledný prekvapený výraz tváre naznačuje, že samovraždu tiež akoby nespáchal z vlastnej vôle – ale keďže je literárnou postavou, autor „presakujúci ako voda cez sitko“ si s ním môže urobiť, čo sa mu len zachce. Záverečná Gorazdova samovražda je totiž podmienená aj čisto interne literárne, „tlakom“ textu poviedkovej zbierky ako celku – aj táto rámcujúca poviedka sa potom stáva ďalšou „krvavinou“ a začne aj tematicky zapadať do celej zbierky.

⁶⁴⁶ JAROŠ, Peter: *Krvaviny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970, s. 9.

⁶⁴⁷ Tamže, s. 124.

⁶⁴⁸ Tamže, s. 141.

Záverečná poznámka: Antinaratív a populárna literatúra?

Mala kritika naratívu a spochybnenie kredibility príbehu (ako značne nespoľahlivého spôsobu reprezentácie, vysvetlenia a predikcie) a literárne i filmové experimenty s naratívom (napr. v škole *nouveau roman*) aj nejaké dôsledky v tom najširšom literárnom diskurze, mimo experimentálnych literárnych laboratórií? Volanie po silnom príbehu, po veľkom románe ani dnes neutícha z viacerých strán (zo strany čitateľov, literárnych kritikov, „úkolujúcich“ spisovateľov či zo strany marketérov knižného trhu). A predsa, napriek tomu, ako radi sa pohružujeme do fikčných svetov literárnych príbehov (čo naratológia konceptualizuje termínom imerzia)⁶⁴⁹ a nedočkavo pristupujeme na pakt s autorom knihy, príbehy už stratili svoju nevinnosť. Veď i jeden zo súčasných najväčších a určite najpredávanejších mágov príbehu Stephen King napísal aj svoj antipríbeh – na svoje kingovské pomery naozaj krátku antidetektívku *Colorado Kid* (2005). Mŕtvy muž, nájdený na pláži pred štvrt' storočím, nevydá svoje tajomstvo. I keď dominantný Kingov žáner nie je detektívka, King je kráľom aj na tomto žánrovom poli: napr. riešenie nemožnej záhady v jeho holmesovskom pastiši *Doktorov prípad*⁶⁵⁰ je na úrovni majstrovských kúskov Johna Dicksona Carra, špecialistu na tento žánrový variant.

Prizrime sa teda románu *Colorado Kid*. V ňom dvaja starí novinári a študentka žurnalistiky zvažujú všetky alternatívne vysvetlenia a odvádzajú naozaj veľmi precíznu investigatívnu prácu. Nakoniec k žiadnemu riešeniu nedospeli. Príbeh o skutočnosti je totiž lož, pretože znamená „*tvoriť príbeh z faktů, které samy o sobě příběhem nejsou*“.⁶⁵¹ „*Nikdy jsem nečetl hlavní článek, který by nelhal*“.⁶⁵² Hlavné články sú totiž *dobré příběhy* a dobré příběhy sa vyznačujú tým, že majú riešenie, majú záver: „*Ale mají příběhy začátek, prostředek a konec i ve skutečném životě, Stephanie?*“⁶⁵³ Znovu, ešte raz a v tejto kapitole naposledy, čiže *na konci* sa nám ukazuje kardinálna rola konca pre príbeh ako taký. Stephen King v doslove k tomuto románu hovorí, že by mohol ponúknuť pol tucta riešení tejto záhady, „*tři dobrá, dvě dryjáčnická a jedno lahůdkové*“.⁶⁵⁴ No odmieta to, pretože v prípade tohto románu „*není předmětem mého zájmu řešení, ale záhada*“.⁶⁵⁵ Veď ktoré z tých alternatívnych riešení by malo byť pravdou? Výber jedného z nich by spravil z antidetektívky „hlavný článok“, aplikoval by na fakty, ktoré samy osebe nie sú príbehom, štruktúru príbehu s koncom (rozuzlením). Dopustil by sa klamstva: napísal by príbeh.

⁶⁴⁹ Por. RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*. Praha: Academia, 2015, s. 117-122.

⁶⁵⁰ KING, Stephen: Doktorův případ. In PENZLER, Otto, ed.: *Velká kniha příběhů Sherlocka Holmese*. Praha: Knižní klub, 2017, s. 86-106.

⁶⁵¹ KING, Stephen: *Colorado Kid*. Praha: Pavel Dobrovský – BETA, 2017, s. 173.

⁶⁵² Tamže, s. 172.

⁶⁵³ Tamže.

⁶⁵⁴ Tamže, s. 179.

⁶⁵⁵ Tamže.

Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu

Funkcia tejto kapitoly je predovšetkým informatívna – predstaviť jeden útržok dejín literárnej vedy, jeden fragment literárnovednej reflexie o realizme a v rámci tohto útržku zasa predovšetkým inscenovať niektoré vlákna súvislostí. Tým pádom bude neustále v hre ako vzdialenejší (sprostredkovaný) cieľ aj „vec“, o ktorej je reč („vec“ ako predmet konštrukcie literárnovedného diskurzu) – literárny realizmus, ktorý je teraz objektom môjho záujmu.

Ako pri každom predmete skúmania, problémy začínajú už s jeho definíciou. V prípade literárneho realizmu sú v zásade možné dva typy definícií: transhistorická – pre ktorú „realizmus nie je pomenovaním literárneho smeru, ale umeleckého stanoviska, s ktorým sa stretávame u spisovateľov, značne od seba vzdialenými časovo i všeobecným charakterom svojej tvorby“.¹ Rozšírenie termínu realizmus „z názvu smeru na istý typ literatúry“² sa udialo najskôr vo francúzskej literárnej histórii u Brunetiéra a napr. Gustava Lansonu. Takýto typ definícií však musí principiálne byť *vzťahový* – „realistické“ bývajú tie diela, ktoré „zobrazujú skutočnosť“ alebo vyvolávajú tento dojem na čitateľa (čiže sú v reprezentačnom *vzťahu* so skutočnosťou) – okamžite sa však vynára otázka statusu a charakteru tejto tzv. skutočnosti. Vyvolávajú dojem skutočnosti v nás, dnešných čitateľoch? Alebo v súvekom čitateľskom publiku? Henryk Markiewicz v súvislosti s kritériom životnej pravdepodobnosti v literatúre hovorí, že „ak uznáme, že ľudia v časoch renesancie verili ešte v čarodejnice a zjavovanie sa duchov, dali by sa zo synchronickej perspektívy takéto výjavy v Shakespearových drámach pokladať za veristické“.³ Jednoducho, text by bol vždy veristický či realistický vzhľadom na určitú kultúrnu koncepciu (konštrukciu) skutočnosti, pričom táto koncepcia je historicky premenlivá. Takto v zásade charakterizuje realizmus Nünningov *Lexikón teórie literatúry a kultúry*: „R(ealizmus) by proto mohl být pojímán nejlépe jako historicky a sociologicky proměnlivý efekt významu (realistický efekt). Ten spočívá v tom, že liter. text či umělecké dílo odpovídá způsobu, jakým publikum chápe realitu (...) Tohoto efektu lze docílit značně rozdílnými znaky stylu.“⁴ Transhistorická *vzťahová* definícia realizmu vedie napr. Richarda

¹ KRZYŻANOWSKI, Julian: *Nauka o literaturze*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 1966, s. 331.

² MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 171.

³ Tamže, s. 183.

⁴ NÜNNING, Ansgar: *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 656.

Brinkmanna v monografii o realizme *Skutočnosť a ilúzia* (1957) k tomu, aby napokon zo svojho anachronického stanoviska našiel tú „najreálnejšiu“ realitu v technike subjektívneho prúdu vedomia,⁵ čiže v literárnej technike radikálne polemicky odpovedajúcej na to, akým spôsobom určoval to, čo je „skutočné“, klasický realistický román. Pri takýchto výsledkoch transhistorických koncepcií sa ukazuje, aké je dôležité chápať realizmus nie z hľadiska vzťahu ku skutočnosti, ale ako *kód*, v ktorom je „skutočnosť“ určená pozične ako istá veľmi konkrétna sémantická a tematická štruktúra (ktorá vôbec nemusí súhlasiť s naším súčasným ponímaním skutočnosti).

Práve kvôli neriešiteľným antinómiám, uvedeným vyššie, pokladám takúto vzťahovú definíciu za len ťažko prijateľnú.

Už v tejto fáze kladenia preliminárnych otázok sa teda ukazuje, že problém realizmu je nielen literárnohistorickým, ale aj literárnoteoretickým problémom. Ešte zreteľnejšie to bude viditeľné, keď si literárna veda začne klásť otázku, akým spôsobom je realistická reprezentácia vôbec možná, čo zobrazuje a či vôbec môže mať prístup ku skutočnosti. A aká je vôbec povaha onej skutočnosti.

Prijateľná je už vypracovaná koncepcia literárneho realizmu ako historicky presne situovaného literárneho smeru. Viktor V. Vinogradov videl východisko z rozporov, do akých dostáva literárnu vedu transhistorické používanie termínov ako „realistická tendencia“, „realistické prvky“, „v historickom chápaní realizmu ako jazykovej a umeleckej metódy výrazu a zobrazovania, metódy striktné späté s istými konkrétnymi historickými literárnymi smermi a fenoménmi“.⁶ Avšak z veľkého realistického románu 19. storočia zrejme treba – po presvedčivej práci Iana Watta *Zrod románu* (1957) – rozsah tohto literárneho smeru rozšíriť aj na takých autorov 18. storočia ako Daniel Defoe, Henry Fielding, Samuel Richardson a na začiatku 19. storočia Jane Austenová.

Tento smer dáva Ian Watt do súvislosti so zrodom druhej formy románu. Ukazuje spätosť literárneho realizmu aj s novovekým realizmom vo filozofii – koncepciou, že „jednotlivec môže odhaliť pravdu cestou zmyslového poznania“,⁷ ktorá sa odvodzuje ešte od Descarta a neskôr od Johna Locka. Táto východisková téza korešponduje s neskorším pozitivistickým empirizmom a „predmetnosťou“ už vyzretého realizmu, ktoré znamenajú „tvorenie literárnej fikcie na základe výsledkov dôkladného a podľa možnosti objektívneho pozorovania“.⁸ Wattom charakterizovaní realistickí spisovatelia ako prví nečerpali motívy svojich textov z mytológie⁹ a zaujímali sa o konkrétne ľudské bytosti a *fyzické prostredie*, scenériu.¹⁰ Do centra záujmu literatúry

⁵ WELLEK, René: *Koncepty literárnej vedy*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 2005, s. 116.

⁶ BRODZKA, Alina: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: PIW, 1966, s. 56.

⁷ WATT, Ian: *Narodziny powieści*. Warszawa: PIW, 1973, s. 9.

⁸ MARKIEWICZ, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa: PWN, 1980, s. 90.

⁹ WATT, Ian: *Narodziny powieści*. Warszawa: PIW, 1973, s. 11.

¹⁰ Tamže, s. 27.

sa dostáva zmyslovo vnímateľný svet. Lockovská „zásada individualizácie“ „spočíva v situovaní danej veci v konkrétnom mieste, čase a priestore“. ¹¹ Puritánska koncepcia práce zasa obrátila perspektívu záujmu spisovateľov (Defoa v *Robinsonovi Crusoeovi*) na všednú každodennú činnosť individuálneho človeka. ¹² Watt nastoľuje koncepciu tzv. *formálneho realizmu*, vyplývajúcu zo základnej premisy, že „román je úplnou a autentickou správou o ľudských skúsenostiach, a preto je jeho povinnosťou uspokojiť čitateľovu zvedavosť v oblasti takých detailov, ako je osobnosť postáv, ktoré v ňom vystupujú, a miesto a čas deja; kvôli tomu, aby román predstavil tieto fakty, musí v značne väčšej miere než iné literárne formy využívať jazyk ako nástroj opisu“. ¹³ Uvedomuje si tiež, že takýto formálny realizmus je literárnou konvenciou. Richardson v doslove k románu *Clarissa Harlowe* (1749) píše, že „chcejc dosiahnuť ilúziu pravdepodobnosti udalostí, musel byť veľmi detailný a presný“, ¹⁴ čo korešponduje s neskorším detailizmom realizmu 19. storočia.

Následné transformácie literárneho diskurzu prinášajú pri románe vyzretého realizmu 19. storočia aj ďalšie tvorivé problémy: objavenie individuality už nestačí, individualizovaná postava – *charakter* sa má (aj podľa dobových teórií literárneho realizmu) v epickom diele transcendovať na *typ*, ¹⁵ „zobrazenie všeobecného v jedinečnom“. ¹⁶ Aj Fielding však už písal, že „nadradeným cieľom je zovšeobecnenie“, že „neopisuje ľudí, ale mravy, nie indivídium, ale druh“. ¹⁷

* * *

Najefektnejším, pretože najradikálnejším začiatkom „príbehu“ o peripetiách literárneho smeru realizmu pod zaostrenou šošovkou štrukturalizmu, takpovediac „scénickým“ incipitom *in medias res*, bude určite zmienka o programovej štúdii Rolanda Barthesa *Efekt reality* (1968) (resp. „realistický efekt“). K predchodcom i predpokladom tejto teoretickej pozície sa bude dať vrátiť neskôr pomocou *flashbacku*, retrospektívou.

Barthes sa tu pozastavuje nad jedným momentom realistického textu (v tomto prípade Flaubertovho), ktorý je pre štrukturalistického teoretika škandalózný: nad detailom, ktorý je nepotrebný z hľadiska mechanizmu narácie, je naratívny luxusom ¹⁸ – ide o zmienku o barometri, ktorá sa v danom prípade vymyká z akéhokoľvek kódu konotácií. Lenže podľa štrukturalistického teo-

¹¹ Tamže, s. 20.

¹² Tamže, s. 83.

¹³ Tamže, s. 33.

¹⁴ MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995, s. 31.

¹⁵ Por. MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 156.

¹⁶ Tamže, s. 292.

¹⁷ Cit. podľa MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995, s. 32.

¹⁸ Por. BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 142.

retika musí mať každý element, pokiaľ je súčasťou štruktúry narácie, nejakú funkciu a význam, každý prvok rozprávania je signifikujúci – práve preto potom treba klásť otázku: „Aká je signifikácia tejto ne-signifikácie?“, resp. „Aký je význam tejto absencie významu?“¹⁹ Odpoveď znie: Práve takéto objekty bez významu označujú „kategóriu ‚skutočnosti‘ (a nie jej náhodné obsahy)“, ²⁰ hovoria iba, „my sme skutočnosť“²¹ – a reálne sa v tomto kóde „objavuje ako rezistencia voči významu“.²² „Všetko toto ukazuje, že o ‚reálnom‘ sa predpokladá, že je sebestačné“, ²³ že nemusí byť integrované do štruktúry²⁴ – jedným slovom, že nemusí byť znakovito sprostredkované, nemusí byť reprezentované. Na druhej strane však zasa práve vďaka tomu, vďaka svojej sebestačnosti a tomu, že „predchádza“ diskurz, reprezentované byť neproblematicky *môže*. (Premisa literárneho smeru realizmu predsa znie, že jazyk, a v užšom zmysle realistický text, principiálne *môže*, t. j. je schopný „zobrazovať“ skutočnosť.)

Barthes tu popisuje semiotický mechanizmus „referenčnej ilúzie“: „Semioticky pozostáva ‚konkrétny detail‘ z priamej *kolúzie* určitého referenta a určitého označujúceho; označované je zo znaku vylúčené (...) hoci je ‚skutočnosť‘ odstránená z realistického vyjadrenia ako označované denotácie, vracia sa doň ako označované konotácie, pretože vo chvíli, ako tieto detaily údajne priamo ukazujú (denotujú) skutočnosť, nerobia vlastne nič iné, hoci to nepovedia, ako to, že ju označujú.“²⁵

Ako istú polemickú odpoveď na Barthesov model realistického textu s jeho koncepciou produkcie „efektu reality“ možno prečítať novšiu prácu Elaine Freedgoodovej *Idey vo veciach* (2006), ktorá už absorbovala lekcii nového historizmu, kultúrneho materializmu i postkoloniálnych štúdií. Freedgoodová navrhuje to, čo sama nazýva „silné metonymické interpretácie“²⁶ reprezentovaných vecí v realistickom texte (vo viktoriánskych románoch). Predovšetkým je potrebné zavrhnúť alegorické čítanie vecí v texte:²⁷ „Prvým krokom je materiálne a doslovné prečítanie románovej veci a následné vykročenie mimo strán textu v súlade s imperatívmi silného metonymického čítania.“²⁸ Toto vykročenie za strany textu (v ktorých zostáva uväznené spomenuté Barthesovo čítanie) znamená vstúpiť do dobových archívov, do historického kontextu: „veci v realizme (...) v sebe nečakane skrývajú neobyčajne dôležitý archív kultúrneho vedenia.“²⁹ Nazdávam sa, že takýto prístup spája

¹⁹ Tamže, s. 143.

²⁰ Cit. podľa COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 126.

²¹ Tamže.

²² BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 146.

²³ Tamže, s. 147.

²⁴ Tamže.

²⁵ Cit. podľa COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 126.

²⁶ FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa: IBL, 2017, s. 217.

²⁷ Tamže, s. 17.

²⁸ Tamže, s. 31.

²⁹ Tamže, s. 16.

so stratégiou čítania, akú praktizuje hermeneutika podozrenia, keď skúma, čo je z textu vytesnené a čo sa v ňom objavuje len v zašifrovanej podobe *sympťomov* – čo v prípade realistických viktoriánskych románov znamená: v podobe reprezentovaných vecí. To, čo sa v texte vo fragmentárnej podobe zjavuje, je „neúplne vyrozprávané historické pozadie“. ³⁰ Tak napr. kockované záclony v románe *Mary Bartonová* (1848) od Elizabeth Gaskellovej nemajú za funkciu len barthesovsky kričať: „Sme skutočné!“, ale majú v sebe vpísanú koloniálnu históriu, keďže v tomto storočí boli tkaniny základným produktom, ktorým sa platilo za otrokov. Preto sa mriežkové záclony takto metonymicky asociujú s africko-karibským obchodovaním s ľuďmi. ³¹ Podobne mahagónový nábytok v *Jane Eyrovej* (1847) od Charlotty Brontëovej má v sebe metonymicky vpísanú kolonizáciu Madeiry a Karibských ostrovov, odlesňovanie a otrockú prácu na tamajších plantážach, a odkazuje na násilie a sadizmus. ³² Môžeme teda povedať, že ani vo Freedgoodovej chápaní realistický text nezobrazuje skutočnosť „priamo“, ale historická skutočnosť kolonializmu a potláčania *vtŕha* do textu v symptómoch – v reprezentovaných veciach – a literárny vedec ju v ňom môže dešifrovať prostredníctvom silného metonymického čítania, keď takýto literárny text intertextovo situuje medzi ďalšími, neliterárnymi textami historického archívu.

Freedgoodová ukazuje rôznorodé textové stratégie reprezentácie vecí u rôznych viktoriánskych autorov – napr. neskôr u George Eliotovej je to stratégia vymedzovania a ohraničovania významu: v jej textoch sú inštrukcie, ako majú jej zasvätení čitatelia prečítať význam vecí, pričom sa takto vylučujú nevyhovujúce významy a asociácie. ³³ Freedgoodová ukazuje, že veci sú vo viacerých viktoriánskych románoch reprezentované ešte tesne predtým, než sa historicky stanú tovarom – tým sú dnes veci pre nás. ³⁴ Preto musí táto literárna vedkyňa z archívu vecí, ktorý nám zanechali realistické viktoriánske romány, archeologicky rekonštituovať pôvodný, *materiálny* zmysel vecí, aký v týchto románoch majú.

Ak však v barthesovských intenciách prijmem ako východisko, že realistický text sa snaží čo najviac zakryť, zamaskovať svoje štruktúrovanie, svoj charakter „zhotovenia“, aby sa zdanlivo priamo „napájal“ na reprezentovanú skutočnosť (priamym referenčným vzťahom – denotačne bez sprostredkovania rádom označovaného), a zároveň si uvedomíme, že o tomto svojom „zobrazovaní skutočnosti“ musí svojho čitateľa *presvedčiť* (a to *práve* pomocou svojho štruktúrovania, zdanlivo neviditeľného), ľahko pochopíme, prečo Philippe Hamon radikálne transformuje literárnovedný problém, „či a ako text

³⁰ Tamže, s. 19.

³¹ Por. tamže, s. 106.

³² Por. tamže, s. 60-61.

³³ Por. tamže, s. 187-193.

³⁴ Por. tamže, s. 216-218.

zobrazuje skutočnosť“, na otázku textovej *pragmatiky*. Píše: „Nejde teda o to, aby sme skúmali, *akým spôsobom literatúra napodobňuje skutočnosť* (...), ale o to, aby sme realizmus uznali za svojho druhu ‚rečový akt‘ (Austin, Searle), definovaný ako špeciálna komunikačná situácia, a teda aby sme odpovedali na otázku, *ako literatúra spôsobuje, že veríme, že napodobňuje skutočnosť*, aké stylistické prostriedky (vedome či nevedome) používa, aby vytvorila takýto špecifický status čitateľa, jednoducho – aké sú ‚obligatórne štruktúry‘ (...) realistického diskurzu.“³⁵ Tento zreteľ na pragmatiku nachádzame už v ranej fáze štrukturalistickej interpretácie literárneho smeru realizmu: Roman Jakobson vo svojej ranej štúdii *O realizme v umení* (1921) popri vydelení rozmanitých spôsobov použitia tohto termínu v literárnej histórii a kritike napísal, že „jako realistická označujeme ta díla, jež se nám *jeví* jako pravděpodobná, přesně reprodukcující skutečnost“.³⁶

Keďže od konštatovania účinku textu na čitateľa (efektu reality) prechádza štrukturalistický výskum k analýze *štruktúr*, ktoré takýto účinok vyvolávajú („ide o preskúmanie podmienok diskurzivity, ktoré spoluvytvárajú referenčnú ilúziu“³⁷), Antoine Compagnon hovorí, že „literárna teória (...) už nechápe realizmus ako ‚odraz‘ skutočnosti, ale ako diskurz, ktorý má svoje pravidlá a konvencie, ako kód, ktorý nie je prirodzenejší ani pravdivejší ako iné kódy“.³⁸ Ide tu teda o semiotický výskum „kultúrnych pravidiel reprezentácie“.³⁹ Tento demaskujúci semiotický prístup tiež nachádzame už v spomenutej Jakobsonovej štúdii, keď na príklade realistického maliarstva upozorňuje, že „i v malířství je reálnost konvencionální (...) Konvencionálnímu malířskému jazyku je nutno se naučit, máme-li vidět obraz, právě tak jako nelze rozumět řečenému, aniž bychom znali jazyk“.⁴⁰ Keďže, ako píše Henryk Michalski, realistický text nie je komunikátom s referenčnou funkciou (ako neliterárne nefikčné komunikáty), „jeho cieľom je predovšetkým vyvolať reakcie u prijímateľa, vzbudiť jeho asociácie“⁴¹ zapojiť systém konotácií kontrolovaných textom. Realizmus je v tomto prístupe definovaný ako „formálny účinok diela“.⁴² Stratégie, pomocou ktorých tento účinok dosahuje, nazvala štrukturalistická literárna veda stratégiami *vraisemblance*, pravdepodobnosti, ktorá je, ako píše Todorov, „maskou, ktorá skrýva vlastné pravidlá textu a vytvára zdanie vzťahov so skutočnosťou“.⁴³ Predchodcu tu má štrukturalizmus urči-

³⁵ HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 234.

³⁶ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 138.

³⁷ MITOSEK, Zofia: *Mimesis*. Warszawa: PWN, 1997, s. 91.

³⁸ COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 115.

³⁹ BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 145.

⁴⁰ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 139.

⁴¹ MICHALSKI, Henryk: *Przestrzeń przedstawiona*. Warszawa: IBL, 1999, s. 113.

⁴² THOMPSONOVÁ, Kristín: Realismus ve filmu: Zloději kol. In *Iluminace*, roč. 10, 1998, č. 2, s. 70.

⁴³ Cit. podľa CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 158.

te v *Poetike* (1925) ruského formalistu Borisa Tomaševského, ktorý hovoril o „realistickej ilúzii“, ktorá sa u čitateľa prejavuje ako požiadavka „životnosti“. ⁴⁴ Jeho koncepcia realistickej motivácie je striktnie literárne kódová (čiže semiologická) – jej kritériá totiž nie sú raz a navždy dané, ale menia sa spolu s historickými umeleckými smermi: staré ošúchané, prijímateľom už *viditeľné* konvencie sa vymieňajú za nové, ktoré sú ešte nespozorovateľné ako literárna šablóna. ⁴⁵ Tomaševskému tu teda ide o niečo iné než o postihnutie realizmu ako literárneho smeru – ide mu o neustálu honbu umenia za skutočnosťou v permanentnej formalistickej následnosti automatizácie a dezautomatizácie, ozvláštnenia: sú to vždy – v danom okamihu vývinu literárneho radu – novátorské literárne kódy, ešte nepociťované ako šablóna, ktoré sa pociťujú ako dávajúce prístup ku skutočnosti: dôležité však z hľadiska našej témy je, že podľa Tomaševského sa tak pociťujú preto, lebo svojím štruktúrovaním produkujú *realistickú ilúziu*, pretože ich literárny (šablónovitý) charakter je ešte nepostrehnuteľný.

Práve to, že sa realistický diskurz usiluje svoje pravidlá maskovať pomocou vyvolávania referenčnej ilúzie, „prekrývať“ arbitrárnosť kódu“ a „naturalizovať“ znak“, ⁴⁶ jednak umožňuje vytvárať v čitateľovi „dojem skutočnosti“, jednak do značnej miery kladie odpor takejto nereferenčnej, takpovediac „gramatickej“ analýze. Takáto analýza má teda okrem iného aj sladkú príchuť „hermeneutiky podozrenia“ a demaskovania skrytej ideológie. Keďže realistický diskurz – v súlade s meštiackou ideológiou – pretvára kultúru na prírodu, ⁴⁷ čiže snaží sa vyvolať dojem, že je prirodzený, že bezprostredne zobrazuje svet taký, aký je – semiotický analytik diskurzu musí vykonávať spätý pohyb: ukazovať kultúrny charakter takejto konštrukcie „prirodzenosti“, jej kultúrnu, kódovú podmienenosť a sprostredkovanosť. A tiež odhaľovať vlastnosti samotného média reprezentácie (v tomto prípade jazyka a jeho rétorických štruktúr).

Analogicky ako literárny diskurz realizmu maskuje svoju literárnosť, štrukturalistický diskurz ukazuje, ako realizmus v divadle „vyvoláva efekt reálnosti“ tým, že zcela zastírá, jak se vytváří smysl využitím různých divadelních materiálů (...) Označující (‘signifiant’) se tak směřuje, zaměřuje s tím, k čemu odkazuje, s označovaným (referent). Hru pak už nevnímáme jako diskurz o realitě, ale jako přímý odraz reality“. ⁴⁸

S filozofickými východiskami Barthesa a následne Hamona, týkajúcimi sa vzťahu jazyka a skutočnosti, možno súhlasiť alebo nesúhlasiť – aj v prípade týchto literárnoteoretických stanovísk, ako hovorí sám Hamon, „v istom

⁴⁴ TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971, s. 211.

⁴⁵ Tamže, s. 213.

⁴⁶ COMPAGNON, Antoine: *Démon théorie*. Bratislava: Kalligram, 2006, s. 118.

⁴⁷ Por. CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 164.

⁴⁸ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 138.

zmysle ide o voľbu medzi aristotelovskou *Poetikou* (literatúra je ako celok napodobňovaním) a Lessingovým *Laokoonom* (jazyk nemôže napodobňovať skutočnosť)⁴⁹ – dôležitejšie pre celok literárnovedného diskurzu však je, že toto filozofické stanovisko vedie následne k istému metodologickému prístupu voči textu (ku konkrétnym metodologickým inštrukciám) a ku konkrétnym textovým analýzám. V prípade Barthesovho textu ide síce skôr o programový článok, ktorého hlavnou pointou je demaskovanie semiologického mechanizmu referenčnej ilúzie na príklade *klúčového* neuralgického bodu realistického diskurzu – detailu vymykajúceho sa z funkcionálneho mechanizmu narácie, v Hamonových štúdiách o realizme a opise v naturalistickom a realistickom románe však už nachádzame pomerne podrobne rozpracovanú „gramatiku“ realistického kódu s celým systémom prepojených pravidiel, týkajúcich sa štruktúrnych rovín tematiky, motivácie i roviny štylistickej.

Tento *rečový akt* realistického diskurzu má potom svoje (historicky skonštituované) kódové pravidlá, ktoré musí dodržať, ak má byť jeho „vyslovenie“ (performancia) úspešné u modelového čitateľa (ktorý je takisto abstrahovaným, historicky skonštituovaným súborom recepčných kódov – „horizontom očakávaní“). Hamon formuluje niektoré z týchto pravidiel realistického diskurzu, obmedzujúcich slobodu písania (realistický diskurz nazýva „obmedzeným diskurzom“) – veď gramatika, kód vždy niektoré možnosti musí vylúčiť, aby mohol iné predpísať ako obligatórne (záväzné) a najviac pravdepodobné štruktúry: jedným zo základných predpokladov účinku realistického textu je jeho čitateľnosť (vyhýbanie sa komunikačným šumom a bezprekážkový prenos informácií), čo umožňuje predovšetkým jedna jeho textová vlastnosť – a to „hypertrofia anaforických prostriedkov a redundancia textu, ktoré smerujú predovšetkým ku garancii spojitosti a jasnosti komunikovanej informácie“⁵⁰ – realistický text je informačne nasýtený a koherentný,⁵¹ s veľkou mierou sémantickej prediktability.⁵² Napr. sa konštituuje aj ustálená syntax fáz opisu.⁵³

Dodajme, že z postulátu informačnej jasnosti pre kód realizmu logicky vyplýva aj jeho vzťah k jazyku, keď sú jednotlivé jazykové termíny v texte „použité“ v ich designačnom, spoločensky skodifikovanom, ustálenom význame – Wiktor Weintraub hovorí o realistickej „štylizácii do prozaizmov, do neliterárnosti“, ktorá môže smerovať k „štylizácii do hovorového jazyka alebo tiež do neumeleckých jazykových štýlov: vedeckého štýlu, administratívneho, žurnalistického“.⁵⁴ To, samozrejme, neznamená, že by predovšetkým segmen-

⁴⁹ HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 223.

⁵⁰ Tamže, s. 236.

⁵¹ Tamže.

⁵² Tamže, s. 246.

⁵³ Por. tamže, s. 260.

⁵⁴ WEINTRAUB, Wiktor: Wyznaczniki stylu realistycznego. In *Problemy teorii literatury 1*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1987, s. 276.

ty opisu napr. v naturalizme neniesli metaforické významy, ba práve naopak – ako ukázal Riffaterre, vyplýva to priamo z charakteru opisného slohového postupu, ktorý „nikdy nie je realistickou kópiou, utopickým ekvivalentom skutočnosti, ale postupom uvažovania *a posteriori*, ktorý neustále hľadá metaforickú lexiku“.⁵⁵ Táto metaforickosť však musí byť kontrolovaná, ľahko kultúrne dekódovateľná – nesmie klásť odpor porozumeniu významu. Ďalej sú tieto jazykové termíny či pomenovania v texte rozvíjané tak, že sú „rozšírením potenciálnych paradigiem, skrytých ‚konštelácií‘ (Saussure) jazyka“,⁵⁶ čo znamená, že termín je rozvíjaný v texte pomocou spoločensky a literárne skodifikovaných (metonymických aj metaforických) významových dráh, ošúchaných, „zautomatizovaných“ sémantických asociácií – Hamon hovorí, že dojem skutočnosti často vyviera odtiaľ, že čitateľ rozpozná známu lexiku.⁵⁷

Túto zdanlivú „prirodzenosť“ „normálneho“ použitia jazyka v realizme treba rozbiť, resp. podrobiť odcudzujúcemu efektu takým spôsobom, že smer realizmu diferenčne situujeme voči tým literárnym smerom, ktorých vzťah k jazyku je doslova opačný: napr. k poetike symbolizmu. Henri Bergson upozorňoval, že jazyk schematizuje, oktrojuje abstrakcie na skutočnosť, ktorá je však dynamickým tokom⁵⁸ – a symbolistický básnik Bolesław Leśmian pomocou iracionálneho „telesného“ činiteľa – rytmu „oslobodzuje slová od ich každodenných hovorových závislostí“,⁵⁹ snažiac sa vytvoriť z nich „slobodne jestvujúce obrazy“,⁶⁰ aké údajne boli charakteristické pre prvobytný prajazyk.

Ďalšie textové stratégie, slúžiace produkovaniu „efektu reality“ v realistickom texte, ktoré Hamon analyzuje ako „figúry realistického ukotvenia textu“,⁶¹ sú napr. (z tematického hľadiska) odvolávanie sa na rodinnú históriu a dedičné zaťaženie, psychologická motivácia postáv ako „aposteriórna motivácia funkčného motívu v narácii“,⁶² historické mená a toponymá, ktoré majú v encyklopédii čitateľa status referenčných mien, idiolektické zvraty, odkazy na špeciálne vedy, funkcia incipitov atď. Jakobson v neskoršej fáze v *Základoch jazyka* (1956) charakterizoval literárny smer realizmus v jeho diferenčnej situovanosti voči iným literárnym smerom (romantizmu a symbolizmu) aj tropologicky, pomocou prevahy metonymického princípu⁶³ – túto in-

⁵⁵ Cit. podľa HAMON, Philippe: Czym jest opis? In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 216.

⁵⁶ HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 248.

⁵⁷ Tamže.

⁵⁸ Por. GŁOWIŃSKI, Michał: Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 60, 1964, zv. 2, s. 400.

⁵⁹ Tamže, s. 416.

⁶⁰ Tamže, s. 399.

⁶¹ HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 237.

⁶² Tamže, s. 238.

⁶³ Por. JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 89.

špiráciu u nás využil a podrobne rozpracoval vo svojich literárnoteoretických výskumoch a výskumoch realizmu i romantizmu Oskár Čepan.

Z Hamonových figúr realistického ukotvenia diskurzu teda možno vidieť, že realistický diskurz kóduje nielen isté svoje technické (rétorické) prostriedky písania, ale aj istú tematiku, ktorá je – z hľadiska kódu – súčasťou gramatiky literárneho smeru rovnako ako trebárs detailistický štýl. Pripomeňme, že vo výtvarnom umení na výstave Le Réalisme, ktorú v roku 1855 usporiadal v Paríži Gustave Courbet, sa Courbet postavil proti akademizmu a romantizmu práve ignorovaním dovtedajších „veľkých tém“ v maliarstve a nahradil ich tematikou vychádzajúcou z obyčajného života.⁶⁴ O tom, že pri dekódovaní obrazu treba zohľadňovať celkovú ekonómiu daného kódu, a nielen určité jeho elementy (napr. verizmus v detailoch), svedčí romantická koncepcia krajinkárskeho maliarstva: v obrazoch Caspara Davida Friedricha nachádzame veľké úsilie o veristické zobrazenie prvkov krajiny, avšak s intenciou nájsť „v reálne jestvujúcej krajine mystické naladenie“,⁶⁵ ukázať krajinu panteisticky ako „víziu Boha v prírode“⁶⁶ podľa Schellingových estetických postulátov, pre ktoré „ukázať podstatu prírody si vyžaduje maximálnu vernosť v zobrazení jej vonkajškových foriem“.⁶⁷ Verizmus detailov obrazu v romantickom kóde teda neslúži realistickej reprezentácii krajiny, ale má intenciu preniknúť k podstate prírody – k duchovi. Toto panteistické romantické „vnorenie Boha do prírody“⁶⁸ dosahoval Friedrich aurou tajomnosti pomocou farebných efektov, hrou svetelných lúčov a pod.

Celkovou rétorickou stratégiou realistického diskurzu je, že „predstiera, že verí v existenciu denotátu, ktorý tomuto diskurzu predchádza a ktorý musí diskurz zaznamenať, skopírovať, komunikovať“⁶⁹ – a že jazyk dokáže (adekvátne) opísať svet.

Pre realistický diskurz je významný detailný opis – ako už bolo spomínané, dôležité sú práve „nedôležité detaily“, avšak zároveň je pre realistický text rovnako dôležité zachovať pri tomto zapájaní detailov do motivickej štruktúry textu istú *mieru*. Totiž paradoxne, i keď je konkrétny detail, vypojený z mechanizmu ekonómie textovej štruktúry, kľúčový pre dosiahnutie realistickej ilúzie, Hamon ukazuje, ako *hypertrofia opisu* prekáža dosahovaniu mimetického efektu, pretože čitateľ potom nedokáže uchopiť celkový význam opisu a integrovať ho do štruktúry celku textu.⁷⁰ Veď si len spomeňme na opisy u Raymonda Rousseľa či v novom románe Alaina Robbe-Grilleta, kde má opis zmysel sám v sebe a rozkladá intendovaný predmet opisu, až ten pomaly mizne...

⁶⁴ Por. *Mała encyklopedia powszechna PWN*. Warszawa: PWN, 1974, s. 684.

⁶⁵ KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaż romantyczny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 46.

⁶⁶ Tamže, s. 51.

⁶⁷ Tamže, s. 46.

⁶⁸ Tamže, s. 45.

⁶⁹ BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 224.

⁷⁰ Por. MICHALSKI, Henryk: *Przestrzeń przedstawiona*. Warszawa: IBL, 1999, s. 92.

Treba zdôrazniť, že takýto lingvistický prístup k realistickému textu je *radikálnou transformáciou* diskurzu myslenia o literatúre predovšetkým vo vzťahu k spôsobu, akým sa chápal literárny smer realizmus sám vo svojej sformulovanej poetike: dobová sformulovaná poetika realizmu napr. svoje metaforické terminologické inštrumentárium vyberala predovšetkým z výtvarného umenia – hovorilo sa (a dodnes sa niekedy hovorí) o „vykresľovaní“ prostredia, plastickom opise, prekreslenom charaktere, maľbe či len načrtnutí charakteru „jedným ťahom“... Napr. súveká literárna kritika „maliarsku dokonalosť“ chápala zväčša ako citlivosť voči konkrétnym detailom a zároveň ako schopnosť vytvárať víziu zmyslovo predstaviteľnej skutočnosti, ktorá bola v súlade so všeobecnou skúsenosťou“. ⁷¹ Už Oskar Walzel však upozornil na to, že „plastickosť maľby či sochy a plastickosť v literatúre sú založené na úplne odlišných psychologických predpokladoch. V prvom prípade prichádzajú do úvahy naše zmysly, v druhom zasa predstavy“ ⁷² – dodajme: predstavy založené na jazykových podnetoch. Avšak predovšetkým celkové chápanie mimetickosti literárneho textu bolo podrobené výtvarnej metaforike: realistický román sa podľa Spielhagena (a množstva ďalších) usiluje o „celostný obraz sveta“. ⁷³

Na konkrétne výskumy, aké predviedol Philippe Hamon, do istej miery nadviazal napr. už spomínaný poľský literárny vedec Henryk Michalski, pričom svoju pozornosť zaostril na vyššiu úroveň textovej štruktúry – na úroveň výstavby fikčného sveta, ktorá má dosahovať mimetický účinok, a tieto spôsoby výstavby porovnával v rozličných autorských poetikách a vo viacerých literárnych smeroch. Spôsoby výstavby „predstaveného sveta“ (resp. reprezentovaného sveta) skúmal jednak v rámci kategórie reprezentovaného priestoru, jednak v rámci slohového postupu opisu v románe. Vychádzajúc z Anny Martuszevskej píše, že „v románoch vyzretého realizmu je priestor faktorom, ktorý sprevádza hrdinu. Je to podstatný posun oproti *biedermeierovskému* románu, v ktorom podoba priestoru (...) determinuje hrdinov charakter. V románoch vyzretého realizmu predmety spájajú priestor do celku charakterizovaného všeobecnejšie, zdôraznené sú v ňom opakujúce sa, typické elementy“. ⁷⁴

Globálnou textovou stratégiou realistického textu, situovanou na úrovni rozprávača – či v tomto prípade skôr inštancie rozprávania –, je to, že sa snaží „skrýť“ pozíciu, z ktorej sa rozpráva“, ⁷⁵ v čom je solidárny s diskurzom histórie, ktorý – podľa Barthesovej štúdie *Diskurz histórie* – touto stratégiou „absencie

⁷¹ MICHALSKI, Henryk: *Przestrzeń przedstawiona*. Warszawa: IBL, 1999, s. 108.

⁷² WALZEL, Oskar: Narracja obiektywna. In HANDKE, Ryszard, ed.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 62.

⁷³ MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995, s. 160, zvýr. T. H.

⁷⁴ MICHALSKI, Henryk: *Przestrzeń przedstawiona*. Warszawa: IBL, 1999, s. 29.

⁷⁵ HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 243. Por. tiež MARKIEWICZ, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa: PWN, 1980, s. 98.

akéhokoľvek znaku odkazujúceho k odosielateľovi historického komunikátu“⁷⁶ dosahuje taký efekt, že „história pôsobí, akoby sa rozprávala sama“.⁷⁷ Presne touto istou formuláciou pochvalne charakterizovali metódu „dramatickej“ prezentácie v narácii so „zamlčaným“ rozprávačom v 3. osobe americkí literárni kritici v druhej polovici 19. storočia, napr. William Howells.⁷⁸ Jazyk vševediaceho neosobného rozprávača realistického románu musel byť situačne nemotivovaný, „ba čo viac, *conditio sine qua non* jeho existencie bola separácia od reči postáv, ktorá spravidla musela byť motivovaná a situačne situovaná“.⁷⁹ Táto neosobnosť a situačná nemotivovanosť takejto naratívnej pozície túto pozíciu z hľadiska naratívnych spôsobov *autentifikovala*. Gustave Flaubert písal, že v *Pani Bovaryovej* niet nič pravdivého (t. j. reprezentačne faktického), celá zápleтка je úplne vymyslená, a „iluze (je-li v ní jaká) pochází naopak z *neosobnosti* díla. Je to jedna z mých zásad, že nesmíme *psát sama sebe*. Umelec má být v svém díle jako Bůh v tvorstvu“.⁸⁰ Tento Flaubertov postulát neosobnosti teda produkuje v texte ilúziu pravdivosti, ako si sám autor uvedomuje – Flaubert ho však nekládol s týmto zámerom. Kládol ho, aby dosiahol želaný estetický charakter svojej tvorby (písať s chladnou hlavou, neprojektovať seba samého do literárnych postáv). Táto ilúzia pravdy je teda takpovediac „bočným produktom“ Flaubertovho estetizmu.

Zmazávaním znakov odkazujúcich k odosielateľovi narácie sa kód realizmu vymedzoval chronologicky smerom dozadu aj voči imitácii autobiografického paktu, častej v románe 18. storočia,⁸¹ pričom zasa po zenite realistického kódu v literárnom diskurze začína byť v modernistickej tzv. svednej próze častá imitácia práve intimného denníka. Próza s personálnym rozprávaním však bola „v dobe prekvitajúceho realizmu pokladaná za prejav formálneho anachronizmu, a preto odsunutá na okraj umeleckej literatúry“.⁸² Keď Oskar Walzel robil v roku 1915 literárnohistorický výskum nastolenia postulátov tzv. objektívneho rozprávania u Otta Ludwiga a Friedricha Spielhagena, dospel k zisteniu, že „okolo roku 1900 sa všeobecne hlásalo, že spôsob rozprávania, v ktorom by autor manifestoval svoju prítomnosť a neskrýval sa úplne za svoje postavy, treba zavrhnúť“⁸³ a že táto požiadavka bola vtedy akosi samozrejímavá. Román vyzretého realizmu na sklonku svojich transformácií síce mohol využiť aj subjektívne ja-rozprávanie (ako Prusova *Bábka*), muselo však

⁷⁶ BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 132.

⁷⁷ Tamže.

⁷⁸ Por. MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995, s. 142.

⁷⁹ GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków: Universitas, 1997, s. 108.

⁸⁰ Cit. podľa KOPAL, Josef: *Gustave Flaubert*. Bratislava: Filozofická Fakulta University Komenského, 1932, s. 45.

⁸¹ Por. LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*. Kraków: Universitas, 2001, s. 37.

⁸² SADLIK, Magdalena: „*Konfesje samotnych*“. Kraków: Universitas, 2004, s. 9.

⁸³ WALZEL, Oskar: Narracja obiektywna. In HANDKE, Ryszard, ed.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 60.

byť vnorené do rámčujúceho celku autoritatívnej narácie v 3. osobe – vlastne sa ocitá na úrovni priamej reči postáv.

Výmena dominantných kódov literárnych smerov od realizmu k modernizmu bola – samozrejme, popri všetkých ostatných transformáciách v literárnych štruktúrach (napr. žánrových a svetonázorových štruktúr, zmenách charakteru lexiky atď.) – vo veľkej miere paralelná práve aj s touto výmenou dominantných rozprávačských pozícií.

Ďalšou otázkou je, aký „svet“ chce realistický text „zobrazovať“, reprezentovať. Je to jeden veľmi konkrétny *typ sveta* – a to svet, podriadený výkladu pozitivistických vied (v ktorom platia nimi nastolené vzťahy a závislosti) – čiže je to svet kultúrny, jazykovo a textovo artikulovaný a sprostredkovaný. Ak je však tento svet textovo mediovaný, potom – ako ukazuje Barthes neskôr (po *Efekte reálneho*) v práci *S/Z* (1970) – má *pastišový* charakter: „Realizmus ‚nekopíruje‘ skutočnosť, ale tvorí jej ‚pastiš‘ (vďaka mimesis druhého stupňa kopíruje to, čo je už kópiou)“⁸⁴ – t. j. odvoláva sa na kultúrne kódy, napr. stylistické – neliterárnych žánrov, ako ukázal Wiktor Weintraub, či na kódy výtvarného umenia, ako ukazuje zasa Roland Barthes, ako aj na všeobecnú encyklopédiu i predchádzajúce „realistické“ textové reprezentácie.

Otázka realistickej reprezentácie sa teda v postštrukturalizme presúva do teritória *intertextuality*: „vzťah diela k iným textom, patriacim do toho istého žánru, alebo k určitým očakávaniam, ktoré sa týkajú fikčných svetov, je javom toho istého druhu (...) ako jeho vzťah k intersubjektívnemu svetu bežných výpovedí“⁸⁵ – čiže vzťah textu k iným literárnym textom alebo žánrovým pravidlám je ekvivalentný k jeho vzťahu voči jazykovo vyjadrenému svetu nášho života. Vzťahy text – text a text – (kultúrny) svet patria do toho istého rádu. V takto sformulovanom vzťahu problémov mimesis a intertextuality, v ich najtesnejšom prepletení, ukazuje Ryszard Nycz dvojité paradoxný vzťah: „Na jednej strane sa totiž intertextualita stáva *utajenou dimenziou* mimesis (dimenziou jej rétorických stratégií a celej iluzionistickej mašinérie). Na druhej strane sa však mimesis javí ako ideál, *utajený cieľ* intertextuálnej aktivity. Vari v nej nejde v konečnom dôsledku o to, dokázať, akým spôsobom to, čo sa stavia *medzi* nás a predmet, je zároveň aj tým, *prostredníctvom čoho* sa ten stáva viditeľným?“⁸⁶ Intertextualita sa takto stáva nie prekážkou, ale naopak, *podmienkou možnosti* mimesis.

Ako blízky postštrukturalizmu sa v tomto bode (pri riešení problému vzťahu textu a skutočnosti) javí aj radikálny konštruktivizmus napr. v podaní Siegfrieda J. Schmidta – podľa neho nemáme prístup ku skutočnosti ako takej, ale živý systém si v súlade so svojimi (napr. percepčnými) orgánmi vytvára

⁸⁴ BARTHES, Roland: *S/Z*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999, s. 92.

⁸⁵ CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 158.

⁸⁶ NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, s. 79.

konštrukt modelu skutočnosti (živý systém je teda autopoietický). Ten však nie je podmienený len biologicky, ale aj kultúrne. Stanovisko týkajúce sa kultúry je totiž pragmatické: rovnako status fikcie, ako aj faktickej reprezentácie nadobúdajú texty v závislosti od „modelu sveta a jeho opisu, ktoré fungujú v danom historickom období a spoločenskej skupine“.⁸⁷ Podobne nový historizmus ukazuje, že „literatúra již pouze pasivně neodráží vnější skutečnost, nýbrž je činitelem, který vytváří vnímání skutečnosti v dané kultuře“⁸⁸ – literatúra je teda súčasťou symbolického poriadku rovnako ako ostatné diskurzy. Metaforu „zrkadla“, s ktorou pracovala realistická teória samotná, tu potom nahrádza *interaktívny model*,⁸⁹ ktorý je v blízkom vzťahu so štrukturalistickým a s postštrukturalistickým „pastišovým“ riešením problému realistickej reprezentácie: literárne a neliterárne diskurzy sa navzájom prenikajú (ich hranice sú priepustné), čiže sú „prístupné vzájemným intertextuálnym vlivům jednoho na druhý“.⁹⁰ Veď si len spomeňme na vtedajší vedecký diskurz fyziognómie a kranioskopie, prenikajúci do textu Balzacovho románu *Temný prípad*.

A ak sa na to pozrieme z hľadiska teórie fikčných svetov, oná realistická poetologická koncepcia údajne realisticke „zobrazovaného“ sveta, podriadená výkladu pozitivistických vied a súvekým kódom „doxa“ (presvedčeniami o ľudskej psychike, o tom, čo sa môže odohrať, čo je pravdepodobné a pod.) vlastne predovšetkým rozhoduje o *type fikčného sveta* v realistickom diskurze – sveta, v ktorom platia takto nastolené pravidlá, napr. časopriestorové zákonitosti, vylúčené sú z neho nadprirodzené udalosti, čo explicitne formulovala napr. autorka poľského pozitivizmu Eliza Orzeszková,⁹¹ ako aj udalosti nepravdepodobné – „senzácie“, aké boli charakteristické napr. pre kód dobrodružného románu⁹² a pod. Až takýto typ fikčného sveta sa bude môcť (spolu s už vyššie uvedenými rozprávačskými, tematickými i štylistickými vlastnosťami) spolupodieľať na vyvolávaní ilúzie skutočnosti v čitateľovi.

* * *

Na pastišový charakter realizmu upozornil už v roku 1961 poľský literárny vedec Wiktor Weintraub vo svojej priekopníckej štúdii *Determinanty realistického štýlu*. Nehovorím to kvôli nejakému chronologickému prvenstvu (takéto víťazstvo býva dosť pochybné, i keď polonistu pri srdci zahreje), ako skôr pre zdôraznenie skutočnosti, že istá – štrukturalisticky lingvistická a rétorická – paradigma v literárnej vede vedie v rôznych svojich realizáciách

⁸⁷ LEBKOWSKA, Anna: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków: Universitas, 2001, s. 94.

⁸⁸ HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historizmus ve studiích o renesanci. In BOLTON, Jonathan, ed.: *Nový historizmus/New Historicism*. Brno: Host, 2007, s. 69.

⁸⁹ Tamže, s. 85.

⁹⁰ Tamže, s. 69.

⁹¹ Por. MARKIEWICZ, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa: PWN, 1980, s. 93.

⁹² Por. tamže.

k podobným výsledkom. Weintraub vychádza, ako je zrejmé i z názvu jeho štúdie, zo štylistickej analýzy, pričom štýl je preňho tvarovaním, organizáciou *jazykových* štruktúr. Upozorňuje, že fantastické dielo môže byť písané realistickým štýlom (ako Swiftove *Gulliverove cesty*), prípadne fantastické a realistické diela jedného spisovateľa (Herberta G. Wellsa) môžu byť napísané realistickým štýlom.⁹³ Východisko z takejto slepej uličky hľadá v lingvistickej analýze. Z jej stanoviska je „štýl realistického diela taký, ktorý predstiera, že nepatrí do krásnej literatúry, a mimoliterárnym spôsobom komunikuje informácie“,⁹⁴ predstierajúc vedecký a neskôr hovorový štýl (ku ktorému sa vývin literatúry musel historicky dopracovať). Toto je však potrebné dosiahnuť *práve* v rámci literárneho diskurzu: „Jeho (t. j. realistického textu – pozn. T. H.) cieľom je v rámci literárnej štruktúry vytvoriť *ilúziu* neliterárnej jazykovej štruktúry či štruktúr.“⁹⁵ Zároveň je však Weintraubovo stanovisko striktné historické – determinanty realistického štýlu treba analyzovať v historickom kontexte danej literárnej kultúry.⁹⁶ Ak totiž literárny text môže takýmto spôsobom imitovať už skodifikované funkčné štýly, vyplýva z toho, ako upozornil Vinogradov, že „realizmus ako metóda alebo umelecký jazykový systém v literatúre vzniká a vyvíja sa jedine vo vzťahu k sformovaniu normy národného literárneho jazyka, alebo dokonca až po jej zafixovaní“.⁹⁷ Prechádzajúc vo svojich analýzach na tematickú úroveň literárneho textu upozorňuje aj na (neskoršiu barthesovskú) zásadu tzv. nepotrebného detailu, ktorú však nachádza už v eseji Georgea Orwella o *Kronike klubu Pickwickovcov*. Efekt takéhoto nepotrebného detailu je síce jednak psychologický (vo svojom pôsobení na čitateľa), ale zároveň jeho výskyt z *formálneho* hľadiska *maskuje* kompozíciu textu (jeho konštrukčný skelet), pretože „takýmto spôsobom realistická próza maskuje svoj charakter literárnej prózy, ktorá je podriadená zásade umeleckého výberu“⁹⁸ – zásade selekcie motívov, ktoré budú zapojené do textovej štruktúry. Vidíme teda, že Weintraub – v neskorších barthesovských a hamonovských intenciách – veľmi precízne analyzuje rétorické stratégie, ktoré umožňujú realistickému textu dosahovať efekt reality, i keď tento termín doslovne nepoužíva. Zhrnuté: efekt reality podľa neho dosahuje realistický text takým spôsobom, že vytvára *pastiše* (textové imitácie) neliterárnych žánrov, ktoré sú referenčne intendované na svet, a takto *sprostredkovane* od nich preberá ich referenčnú intenciu, ktorú však nemôže naplniť fakticky (ide totiž predsa len o literárny text, fikciu).

⁹³ WEINTRAUB, Wiktor: Wyznaczniki stylu realistycznego. In *Problemy teorii literatury I*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1987, s. 275.

⁹⁴ Tamže.

⁹⁵ Tamže, s. 279.

⁹⁶ Tamže, s. 287.

⁹⁷ BRODZKA, Alina: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: PIW, 1966, s. 57.

⁹⁸ WEINTRAUB, Wiktor: Wyznaczniki stylu realistycznego. In *Problemy teorii literatury I*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1987, s. 283.

Barthesovský „efekt reality“ má však svojich (samozrejme, menej radikálnych) predchodcov i v teoretickom sebauvedomení literárneho smeru realizmu: napr. už Maupassant tvrdil, že „písať pravdu znamená poskytovať absolútnu ilúziu pravdy“, ⁹⁹ „vypadať skutočne, verohodne, znamená vytvoriť úplnú iluziu skutočnosti. (...) Dospívam tedy k záveru, že talentovaní realisté by se spíš měli nazývat iluzionisté“. ¹⁰⁰ Neskôr už v rámci literárnovednej reflexie Konrad Lange v roku 1901 o realizme písal, že „umenie si musí vedieť z prírody správne vybrať, ak chce dosiahnuť svoj cieľ, totiž vytvoriť ilúziu“. ¹⁰¹ A – už v rámci literárnej vedy – Henryk Markiewicz v štúdiu *Antinómie realistického románu devätnásteho storočia* (1967) dosť podrobne analyzoval spôsoby „vyvolávania ilúzie skutočnosti“ ¹⁰² literárnymi prostriedkami: vyháňaním sa signálom prítomnosti rozprávača, „detailnosťou rozprávania, jeho spomalením a sprítomnením, ako aj rozšírením a hovorovosťou dialogických pasáží“. ¹⁰³

O tom, že realistický text má maskovať svoj „spôsob urobenia“ a má to dosahovať okrem iného aj imitáciou neliterárnych štýlov (ako ukazoval Weintraub), vedela občas už aj samotná sformulovaná poetika realizmu, i keď túto skutočnosť nereflektovala, ale kládla ju len ako postulát tvorby. Stendhal postuloval, že „štýl musí byť ako *priezračný lak*“, a chválil George Sandovú za „štýl tak priehľadný, že ho vôbec nie je vidieť“. ¹⁰⁴ V liste Balzacovi sa vyznával, že pozná iba jedinú zákonitosť štýlu – *jasnosť*, a preto pri písaní *Parmskej väznice* čítaval denno-denne napoleonský kódex, aby sa mu pri písaní podarilo naladiť sa na ten správny tón ¹⁰⁵ – čiže onen želaný „jasný štýl“ dosiahne pomocou imitácie neliterárneho administratívneho štýlu. Súčasná literárna veda (F. Martínez Bonati) hovorí v tomto prípade o „mimetickom jazyku“, ktorý „je akoby priehľadný, nestojí medzi nami a vecami, o ktorých hovorí. (...) Mimetický diskurz nás vedie k predmetnému svetu. (...) mimetickú vrstvu nevnímame ako vrstvu *jazykovú*. Vidíme ju ako *svet*, ako jazyk však mizne. (...) Mimetický diskurz nadobúda podobu sveta“. ¹⁰⁶ Aj sir Arthur Conan Doyle tvrdil, že najlepší štýl je „prirodzený“, „neviditeľný“ ako *krištál*, ¹⁰⁷ cez ktorý čitateľova myseľ zahliadne samotný predstavený svet. Túto neviditeľnosť dosiahne spisovateľ práve neosobným, pastišovým charakterom štýlu, pretože podľa Doylea žiaden človek štýl nevynachádza, ale ten je vždy výsledkom

⁹⁹ Cit. podľa MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 161.

¹⁰⁰ Cit. podľa PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 344.

¹⁰¹ Cit. podľa MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 171.

¹⁰² Tamže, s. 289.

¹⁰³ Tamže, s. 288.

¹⁰⁴ Cit. podľa MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995, s. 95, zvýr. T. H.

¹⁰⁵ Tamže, s. 95.

¹⁰⁶ Cit. podľa HAHN, Óscar: Julio Cortázar pośród światów połączonych. O ciągłości parków. In ZIARKOWSKA, Justyna – KURKA, Marcina, ed.: *W poszukiwaniu Alef*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, s. 166.

¹⁰⁷ Por. DOYLE, Arthur Conan: *Through The Magic Door*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1907, s. 252.

kompromisu medzi viacerými vplyvmi.¹⁰⁸ Jasnosť, krištál', priezračnosť štýlu – opäť sa nachádzame v ríši vizuálnych výtvarných metafor, pomocou ktorých sformulovaná poetika literárneho realizmu musela myslieť *mimesis*. Stáročná tradícia rétoriky upadla do zabudnutia – vrátila sa k nej až štylistická analýza (Spitzer, Auerbach) a formalizmus so štrukturalizmom.

Azda spod tejto dobovej výtvarnej metaforickosti pre literárnu *mimesis* v sformulovanej poetike realizmu preráža na povrch jeden prastarý *presun*, transformácia problematiky *mimesis* v západnom myslení – od Platóna k Aristotelovi: pokiaľ sa totiž *mimesis* v Platónovom poňatí približuje k obrazu a odzrkadľovaniu, Aristoteles nasmeroval definíciu *mimesis* k *mythos* a *praxis*, čiže k literárnej zápletke a ku konaniu ľudí¹⁰⁹ – presunul ju vlastne z vizuálneho poľa do teritória umení, ktoré používajú ako svoj materiál jazyk. Sformulované poetiky literárneho realizmu kontaminujú tieto dva typy – usilujú sa o to, aby zápletka a konanie postáv pôsobili ako obraz¹¹⁰ a odzrkadľovali (skutočnosť).

Vplyvná práca Ericha Auerbacha *Mimesis* (1946) určite patrí k transhistorickým projektom: „realizmus“ tu nie je chápaný ako literárny smer, ale ako tendencia „zobrazovania skutočnosti“ v literatúre, kritériá tohto zobrazovania sú však *anachronické* (vychádzajúce z Auerbachovej historickej situovanosti). Skôr než by texty efekt reality produkovali, realita do textov podľa Auerbacha vpadá, vtíha, a to cez: 1. štýl, 2. nápor látky a 3. dramatický efekt a kontrast. Radikálne sa však transformuje aj charakter onej reality: u Montaigna je to „ja“ (prvý raz ide o to, vyjadriť, písomne vypovedať seba samého), u Stendhala zasa „dobové politické a sociálne podmienky jsou tak přesně a reálně vpojeny do děje, jak tomu nebylo dosud v žádném jiném dřívějším románě“, ¹¹¹ a všetky „životné okruhy“ postavy Julien Sorela „jsou stejně ostře sociologicky určeny z hlediska dějinného okamžiku“. ¹¹² Avšak je to práve Auerbach (jeho *anachronické* stanovisko), ktorý určuje, čo má v texte charakter reality (niekde je to „ja“, niekde zasa „dobové spoločenské podmienky“). René Wellek poukázal na základný rozpor tejto Auerbachovej práce – tá sa pokúša spojiť dve protichodné koncepcie realizmu: akýsi existenciálny charakter voľby v limitných situáciách, ¹¹³ zároveň však aj francúzsky realizmus 19. storočia zobrazujúci súveku spoločenskú skutočnosť. Čo je však u Auerbacha z hľadiska témy tejto kapitoly dôležité – indikátorom toho, ako do textu vtíha realita, sú, ako je zrejmé z troch vyššie vytriedených spôsobov, *textové vlastnosti* samotné. To znamená, Auerbach analyzuje štylistickú, tematickú a kompozičnú ro-

¹⁰⁸ Podrobnejšiu analýzu Doylovej koncepcie štýlu podávam v práci HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava: Veda, 2011, s. 331-333.

¹⁰⁹ Por. MELBERG, Arne: *Teorie mimesis*. Kraków: Universitas, 2002, s. 53.

¹¹⁰ Por. BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989, s. 91.

¹¹¹ AUERBACH, Erich: *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 386.

¹¹² Tamže.

¹¹³ WELLEK, René: *Koncepty literární vědy*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 2005, s. 116.

vinu textov a práve v štruktúrovaní samotného textu nachádza miesto, kde doň vtrháva skutočnosť. Niekde dokonca (takmer štrukturalisticky) píše priamo o *postupoch*, ktoré „vyvolávajú“ „ilúziu životnej skutočnosti“.¹¹⁴ A nezriedka, keď si popustí uzdu a v jeho hlase zazvučí filológ, tiež analyzuje techniky štruktúrovania textu aj bez ich vzťahu k reprezentácii reality.

Možno nájsť ešte jedného hypotetického inšpiračného predchodcu i spolupútника štrukturalisticko-postštrukturalistických „gramatických“ analýz literárneho smeru realizmu ako kódu: estetické formálne analýzy realistických textov, a to s odhliadnutím od údajne „reprezentovanej skutočnosti“. „Predstavený svet“ je pre ne rovnako formálno-štruktúrne organizovaný ako ostatné roviny textovej štruktúry a je súčasťou štruktúrneho celku textu. Tak napr. Vladimir Nabokov vo svojich prednáškach o svetovej a ruskej literatúre analyzoval estetické štruktúry aj u takých autorov ako Jane Austenová, Charles Dickens, Gustave Flaubert či Lev Nikolajevič Tolstoj a Anton Pavlovič Čechov. Pred analýzou *Pani Bovaryovej* hovorí, že bude dielo vykladať v kategóriách štruktúry, ako by si to želal aj sám Flaubert.¹¹⁵ Veď Flaubertom sformulovaná vlastná estetika bola svojím „kultom formy“ situovaná v tradícii *l'art pour l'artizmu*.¹¹⁶ V literárnom diele ide o „presnosť zostavy“ a „súlady celku“, ako píše Flaubert v liste Sandovej.¹¹⁷ Niekedy dokonca postuluje aj *čistú formu* – vo svojej túžbe napísať „knihu o ničom“,¹¹⁸ t. j. takú, kde budú dôležité iba interné formálne vzťahy estetickej štruktúry. Kľúč k rozkoši, akú spôsobuje „tolstojovská mágia“ v *Anne Kareninovej*, hľadá Nabokov v časovej synchronizácii osudov siedmich hlavných postáv.¹¹⁹

Georges Poulet zasa analyzuje kruhové pohyby vo Flaubertových textoch rovnako ako trebárs v textoch Mallarmého – napr. koncentrický pohyb pôsobenia všetkých príčin naraz alebo simultánne pôsobenie odstredivého a dostredivého pohybu vo Flaubertom skonštruovanom prostredí, čo vyvoláva dojem priestoru, ktorý sa striedavo rozpína a zmršťuje.¹²⁰

Štrukturalistické analýzy efektu reality majú s týmito formálnymi analýzami spoločné to, že čítajú a analyzujú realistický text „proti srsti“ – *nereferečne*, zaoberajúc sa jeho formálnymi štruktúrami. Zároveň však – na rozdiel od týchto formálnych analýz – neignorujú fakt, že tento typ textu pôsobí na čitateľa mimeticky, vyvolávajú v ňom efekt reality – a ich hypotéza, ktorú sa snažia neustále overovať, znie, že sú to práve tieto formálne štruktúry, rétorické stratégie, ktoré efekt reality vyvolávajú.

¹¹⁴ AUERBACH, Erich: *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 29.

¹¹⁵ NABOKOV, Vladimir: *Wykłady o literaturze*. Warszawa: MUZA SA, 2001, s. 185.

¹¹⁶ Por. KOPAL, Josef: *Gustave Flaubert*. Bratislava: Filozofická Fakulta University Komenského, 1932, s. 15.

¹¹⁷ Tamže.

¹¹⁸ Por. tamže, s. 52.

¹¹⁹ Por. NABOKOV, Vladimir: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Warszawa: MUZA SA, 2002, s. 253.

¹²⁰ Por. POULET, Georges: *Metamorphozy czasu*. Warszawa: PIW, 1977, s. 473.

* * *

Pri písaní o štrukturalistických a postštrukturalistických prístupoch k realistickému textu som akoby fenomenologicky dal do zátvorky vzťah textu ku skutočnosti (fenomenologicky povedané: zdržali sme sa „generálnej tézy“ existencie sveta) – chcel som ukázať, že odhliadnuc od prijatia filozofických premís Rolanda Barthesa, Philippa Hamona či Michaela Riffattera majú ich analýzy realistického textu hodnotu a produktivitu v sebe samých, keďže vhodné a objavne modelujú „gramatiku“ smeru literárneho realizmu bez ohľadu na závery, aké zo svojich analýz vyvodzujú. Rovnako som chcel upozorniť, že majú aj svojich menej radikálnych predchodcov. Veď aj z väčšej miery štrukturalistické analýzy textov realistických autorov z dielne Oskára Čepana, pochádzajúce už aj z konca päťdesiatych rokov 20. storočia, napriek pozitívnej odpovedi autora na otázku zobrazovania reality textom (avšak až cez mnoho sprostredkujúcich členov)¹²¹ veľmi podrobne analyzujú práve literárny a jazykový mechanizmus – kompozíciu, vetné štruktúry a tropologické kódy realistického textu.

Analýzy spomínaných literárnych vedcov však presvedčivo vedú prinajmenšom k *problematizovaniu* a spochybňovaniu možnosti realistickej reprezentácie a mimesis v zmysle „zobrazovania“. Už som spomínal Barthesovo upozorňovanie na pastišový charakter realizmu, na jeho kopírovanie kópie, vyplývajúce z kultúrnej sprostredkovanosti „sveta“, z charakteru sveta ako kultúrneho textu. Paul de Man zasa dokazoval, že je to práve samotný *gramatický* aspekt textu (jeho rétorickosť, *formálny* aspekt textovej reprezentácie), ktorý podvracia textovú referencialitu.¹²² Gérard Genette, vychádzajúc z platónskej koncepcie mimesis, argumentoval, že „rozprávanie nemôže nijakým spôsobom napodobňovať to, čo nie je slovom, a čo sa slov týka, rozprávanie môže realizovať len ich *transkripciu*“¹²³ – text teda môže len prostredníctvom *diegesis* vyvolať mimetickú ilúziu. Podľa Riffattera literárna mimesis „nie je vnímaná v referencii k veciam alebo vo vzťahu k označovaným, ale vo vzťahu k slovným *formám*, k slovám už usporiadaným do textov“.¹²⁴ V štúdií *Báseň ako reprezentácia* to dokazuje analýzou konkrétnej básne Victora Huga.

Štrukturalistická analýza reprezentácie vo svojom prvom kroku predovšetkým obracia garde realistického postoja: preň text reprezentuje objekt, zatiaľ čo Riffattere interpretačne skúma, „akým spôsobom reprezentácia *vytvára* re-

¹²¹ Podrobnejšie por. HORVÁTH, Tomáš: Čepanov literárnoteoretický projekt a jeho metodologické kontexty. In ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003, s. 212-213.

¹²² Por. de MAN, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1979, s. 269.

¹²³ Cit. podľa JENNY, Laurent: Poetyka i przedstawianie. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 80, 1989, zv. 4, s. 247.

¹²⁴ RIFFATERRE, Michael: Wiersz jako przedstawienie. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 80, 1989, zv. 4, s. 239.

prezentovanú vec, akým spôsobom jej dodáva pravdepodobnosť, t. j. robí ju rozpoznateľnou“.¹²⁵ Mimesis je interne textovou záležitosťou, je *produkováaná* vzájomným vzťahom slov a vzťahom textových štruktúr k jazykovo-literárnym kódom prijímateľa: „Reprezentácia je účinná nie preto, že je niečomu ‚podobná‘, ale pretože každé slovo je dourčené prostredníctvom kombinácie štruktúr a percipované vo vzťahu k vopred stabilizovaným modelom.“¹²⁶ Mimetický efekt dosahujú teda interné textové štruktúry, a to prostredníctvom pôsobenia konkrétnych rétorických stratégií: „každá lexikálna jednotka je silne ‚motivovaná‘ kombináciou slovných sekvencií, ktoré jej predchádzajú. (...) pri čítaní sa zdá, akoby vety za sebou nasledovali nevyhnutným spôsobom, pretože výpoveď sa podriaďuje imperatívnym sémantickým a formálnym asociáciám, a nie je modelovaná podľa vzoru mimoverbálneho predmetu.“¹²⁷ Opäť sa tu dostávame k sémantickým a formálnym spôsobom rozvíjania mimetického textu. A pri naratívnych textoch platí táto interná motivácia oproti zavrhnutej vonkajšej, „napodobňovacej“ – Gérard Genette o úrovni fabuly vo fikčných textoch tvrdil, že „daný element fabuly sa v texte objavuje nie vzhľadom na vzťah ku skutočnosti, ale vzhľadom na koherenciu tejto zápletky; otázka ‚prečo‘ je nahradená spojkou ‚pretože‘“¹²⁸ – narácia má totiž teleologickú štruktúru. Efekt pravdivosti pre Riffaterra produkuje rétorická stratégia rozvíjania semémy (ktorá je zárodkom budúceho deja), pričom „každý element jeho systému opisu zostáva v metonymickom (...) vzťahu k seméme, pričom neustále – pomocou opakovaní, synonym, perifráz, tautológií atď. – odkazuje na paradigmu celého systému opisu“.¹²⁹ Opäť tu teda do hry vstupuje hamonovská koncepcia redundancie realistického textu. V naratívnom texte sú zasa vo vzájomnom súlade naratívny model a model semémy a takto spolu „vytvárajú podvojne motivovaný“ „efekt pravdivosti“¹³⁰ – fikcia takto samu seba verifikuje pomocou tautológie a repetície.¹³¹ Toto „osvetľovanie reťazca znakov inými znakmi vedie k pravde, ktorá je dosahovaná pomocou *semiosis*, vedie teda k *triumfu*, *semiosis* nad *mimesis*“.¹³² Sú to teda konkrétne *interné* vzťahy textových jednotiek (čiže rétorické stratégie), ktoré vytvárajú dojem pravdy, a nie vzťah textu k nejakej vonkajšej netextovej skutočnosti. Reprezentácia nie je to, čo je reprezentované (objekt, ktorý je reprezentovaný), ale spôsob štruktúrovania textu, jeho rétorické operácie. Až tie vytvárajú fatamorgánu reprezentovaného objektu. Tieto teórie sa teda nezaobierajú objektom reprezentácie, ale *spôsobmi reprezentovania*, ktoré objekt reprezentácie

¹²⁵ Tamže, s. 311.

¹²⁶ Tamže.

¹²⁷ Tamže.

¹²⁸ Cit. podľa MITOSEK, Zofia: *Mimesis*. Warszawa: PWN, 1997, s. 85.

¹²⁹ ŁEBKOWSKA, Anna: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków: Universitas, 2001, s. 142.

¹³⁰ Tamže.

¹³¹ Tamže, s. 143.

¹³² Tamže, s. 144.

vytvárajú. V štrukturalistickom (saussurovskom) ponímaní reprezentácia nie je zobrazením skutočnosti, ale „reprezentácia je *namiesto* skutočnosti, pretože znaky jazyka vznikli iba preto, aby bolo možné hovoriť o svete v jeho neprítomnosti“. ¹³³ Reprezentácia tu preto nie je zobrazením skutočnosti, ale „semiotickou negáciou skutočnosti“. ¹³⁴

Polemicky sa tu stýkajú dve koncepcie reprezentácie, mimetická a performatívna. „Prvá z nich chápe reprezentáciu ako sekundárne zobrazovanie toho, čo už vopred existuje, zatiaľ čo druhá v reprezentácii vidí kreovanie ilúzie relatívne nezávislej od samotnej skutočnosti.“ ¹³⁵ Reprezentácia má dve dimenzie, ktoré môžu byť v rôznych teóriách rozlične akcentované: sprítomnenie a substitúciu. ¹³⁶ Pre Husserla je reprezentácia veci sprítomnením, vec sama sa adekvátne prezentuje vedomiu ako ona sama. ¹³⁷ Pre Freuda je síce reprezentácia „znovuvedomením si niečoho, čo bolo predtým vnímané, vďaka tomu, že je reprodukované ako predstava (*Vorstellung*), pre ktorú už vonkajší objekt nemusí jestvovať“, ¹³⁸ no táto reprezentácia nie je „ako u Husserla adekvátnym sprítomnením, ale substitúciou a zdeformovaním: namiesto predmetu máme jeho predstavu modifikovanú pudmi“. ¹³⁹ Markowski však rozvíja ešte jeden zmysel reprezentácie, ktorej najkratšia definícia znie: „niečo za niečo“ ¹⁴⁰ či niečo namiesto niečoho – zmysel *ekonomický*: kľúčovým pojmom sa tu stáva *ekvivalent*. Ak peniaze sú „ekvivalentom pre rôzne navzájom odlišné tovary, pojem sa zasa objavil vtedy, keď sa začali porovnávať jednotlivé predmety a našlo sa to, čo ich spája“. ¹⁴¹ Markowski ukazuje, že reprezentácia v rétorickom, vo filozofickom a v ekonomickom kontexte je „niečo sprostredkujúce medzi zmyslovým tvarom (znakom, predmetom, tovarom) a myšliou, všeobecný ekvivalent toho, čo je jednotlivé, spoločná miera, vďaka ktorej je možná výmena: rovnako myšlienok, ako aj materiálnych statkov“. ¹⁴²

Druhý typ vzťahov, ktorý vytvára v texte dojem pravdivosti „zobrazenia“, je – ako už bolo povedané – vzťah textu k iným textom a kódom, čiže ide o vzťahy intertextuality.

Táto štrukturalistická „hermeneutika podozrenia“ voči schopnostiam textu zobrazovať skutočnosť mala priemet aj do problematizácie historickej narácie napr. v prácach Haydena Whita, ktorý vyšiel z premisy, že „história (...) je prístupná iba prostredníctvom jazyka; naša skúsenosť histórie je neodlučiteľná

¹³³ MARKOWSKI, Michał Paweł: O reprezentacji. In MARKOWSKI, Michał Paweł – NYCZ, Ryszard, red.: *Kulturowa teoria literatury*. Kraków: Universitas, 2012, s. 295.

¹³⁴ Tamže, s. 297.

¹³⁵ Tamže, s. 289.

¹³⁶ Por. tamže, s. 291.

¹³⁷ Por. tamže, s. 292.

¹³⁸ Tamže.

¹³⁹ Tamže, s. 293.

¹⁴⁰ Tamže, s. 301.

¹⁴¹ Tamže, s. 300.

¹⁴² Tamže, s. 301.

od nášho diskurzu o nej“,¹⁴³ čím sa nepopiera reálnosť samotnej historickej skutočnosti, ale precizuje sa jej *status*: upozorňuje sa na jej *mediovanosť* jazykovými (napr. tropologickými), literárnymi a naratívnymi (napr. zápletkovými) štruktúrami.

V prípade kódu *literárneho* smeru realizmu je však vec ešte zložitejšia: ak by v jeho prípade aj malo ísť o referenciu, nie je to predsa referencia k singulárnemu objektu (napr. k reálnej udalosti či reálnym dejom a osobám), keďže realistický román nie je textom faktickej reprezentácie (ako napr. historická narácia), ale ide o reprezentáciu *fikčnú*:¹⁴⁴ v prípade realistického románu ide predsa o – ako hovorí Markiewicz – oxymoron, akým je termín „realistická fikcia“. ¹⁴⁵ Realistická reprezentatívnosť má v literárnovednom diskurze viacero historicky skonštituovaných typov, ako ich načrtol Markiewicz.¹⁴⁶ Je to jednak reprezentatívnosť veristická (vychádzajúca zo životnej pravdepodobnosti, avšak zovšeobecňujúca: postava-charakter sa transcenduje do *typu*, ktorý si však zároveň musí zachovať individualitu), alebo reprezentatívnosť homologická, „zobrazujúca podstatné znaky štruktúry alebo zákonitostí príslušnej oblasti reálneho sveta“¹⁴⁷ – takýto realizmus postuloval napr. György Lukács a neskôr Lucien Goldmann, ktorý kládol pred sociológa úlohu „objasniť vzťah medzi štruktúrou románu ako literárneho druhu a štruktúrou novovekej individualistickej spoločnosti“. ¹⁴⁸ Alebo je napokon možná kombinácia oboch týchto typov.

* * *

Literárny smer realizmus, resp. jeho koncepcia má však v štrukturalistickom literárnovednom diskurze i literatúre dopad aj na iné, nerealistické literárne smery, resp. žánre. Konkrétne tvorí napr. *vzťahný bod* pre definíciu žánru fantastiky 18. a 19. storočia u Rogera Cailloisa a Tzvetana Todorova, keďže fantastika je zlým svedomím pozitivistického obdobia, ako ju nazval Todorov.¹⁴⁹ Preto nie je vôbec náhodné, že viacerí realistickí spisovatelia sú zároveň autormi fantastiky (G. de Maupassant, H. de Balzac, A. P. Čechov). V žánri fantastiky totiž nemožnosť vpadá do sveta, z ktorého bola *ex definitio* ne vypudená, a to práve prostredníctvom zákonitostí, ktoré tento svet riadia.¹⁵⁰ Jednoducho, zázrak vpadá do odčarovaneho sveta, kultúrneho pozitivistického

¹⁴³ WHITE, Hayden: *Figural Realism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1999, s. 1.

¹⁴⁴ Por. NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, s. 253.

¹⁴⁵ Por. MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979, s. 294.

¹⁴⁶ Tamže, s. 182-183.

¹⁴⁷ Tamže, s. 182.

¹⁴⁸ BRODZKA, Alina: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: PIW, 1966, s. 188.

¹⁴⁹ Por. TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1995, s. 168.

¹⁵⁰ Por. CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: PIW, 1967, s. 33.

kého sveta, charakteristického ako fikčný svet pre literárny smer realizmus. Fantastika postuluje svet reálneho, prirodzeného, normálneho, aby ho mohla narušiť čudnou udalosťou, ktorá doň vpadá.¹⁵¹ Podľa Todorova, ak takýto vzťahný bod – normálny svet – prestane existovať, ako napr. u Kafku, fantastika zaniká: „fantastické sa stáva pravidlom, nie výnimkou.“¹⁵² Resp. ako ukazujú literárnovedné výskumy nasledujúcich desaťročí, žáner fantastiky bude naďalej pokračovať, ale podľahne radikálnym transformáciám.¹⁵³

Otázka, ku ktorej takto okľukou na záver smerujem, znie: Je možný realizmus ako literárny smer, ak sa historicky radikálne transformuje charakter skutočnosti samotnej, t. j. charakter kultúrneho sveta? Ak kultúrny svet prestáva byť kompatibilný so svetom pozitivistických vied a ich psychológie, aký bol charakteristický ako fikčný svet realizmu? Z tohto hľadiska zjavne nie – čo nás opäť vedie k tomu, aby sme sa priklonili k hypotéze realizmu ako historického literárneho smeru, a nie transhistorickej kategórie či tvorivého princípu.

V tých najradikálnejších diagnózach súčasnej epochy znaku, akou je napr. tá Baudrillardova, dokonca *mizne* samotná skutočnosť, realita, stávajú sa hyperrealitou. Ak sa totiž skutočnosť zlieva so svojím vlastným obrazom,¹⁵⁴ potom už nie je možné oddeľovať realitu od jej reprezentácie, a tým mizne samotný pojem skutočnosti, ktorá bola – z definície – „tým, čo sa dá ekvivalentne zreprodukovat’“. ¹⁵⁵ Lenže keď je realita tým, čo je „vždy už zreprodukované“, ¹⁵⁶ stáva sa *hyperrealitou*. Je to „kolaps skutočnosti“, ktorá sa „topí v hyperrealizme, v podrobnom zmnožovaní skutočnosti, najlepšie pomocou iných médií reprodukcie, ako sú reklama či fotografia“. ¹⁵⁷ Zároveň sa stráca identita predmetu, keďže predmety sú vyrábané sériovo, prípadne sú technicky reprodukovateľné, neodlíšiteľne kopírovateľné (ako digitálna fotografia či digitálny zvukový záznam) – na tejto sériovosti je založená simulácia, pretože vzťah medzi predmetmi série navzájom nie je vzťahom originálu a kópie, ale „vzťahom ekvivalentnosti a nerozlíšiteľnosti. V rámci série sa predmety stávajú navzájom od seba nerozlíšiteľnými simulakrami“. ¹⁵⁸

Je to ten najdramatickejší i najironickejší koniec príbehu literárneho smeru realizmu v literárnovednom diskurze, aký si len možno predstaviť. V tomto zmysle je to dobrý, pretože strhujúci, takmer trilerový príbeh.

¹⁵¹ TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1995, s. 173.

¹⁵² Tamže.

¹⁵³ Por. HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2007, s. 23 a nasl.

¹⁵⁴ Por. BAUDRILLARD, Jean: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2007, s. 99.

¹⁵⁵ Tamže, s. 96.

¹⁵⁶ Tamže.

¹⁵⁷ Tamže, s. 94.

¹⁵⁸ Tamže, s. 70.

Oskár Čepan a metóda literárnovedného štrukturalizmu

„Poznáte moje metódy, Watson.“

Sherlock Holmes

Názov tejto kapitoly nemá byť synonymný s tvrdením, že Oskár Čepan „bol“ štrukturalista, ale mal by exponovať *vzťah* Čepanovho literárnovedného diskurzu k metodológii štrukturalizmu. V niektorých momentoch Čepanov literárnovedný projekt hranice klasického štrukturalizmu prekračuje – a to predovšetkým svojou koncepciou literárneho vývinu, v ktorej hrajú kardinálnu rolu krízy, katastrofy, preskupenia, diskontinuita a náhoda. Čepanovým literárnovedným metodologickým východiskom a základom však nepochybne boli štrukturalizmus a ruský formalizmus. Viaceré jeho štúdie z „divokých“ šesťdesiatych rokov (predovšetkým tie o montáži v poézii a próze) sú *vzorovo* štrukturalistické. A v normalizačných sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch je Čepan zasa vo svojich východiskách „maskovaný“ štrukturalista – keď musí metodológiu, ktorú normalizační literárnovední politrukovia neradi vidia a prísne cenzurujú, „prekladať“ do svojho synonymného jazyka. V tomto období tiež preberá tie súčasti marxistického diskurzu, ktoré mu v jeho teórii nerobia problémy, ba môžu priniesť aj podnety – materialistické východisko (obracajúce sa na „hmotu“ umeleckého diela) a dialektiku (pri teórii vývinu a kríz).

Vytýčili sme si preto úlohu pomerne stručne charakterizovať Čepanovu literárnovednú koncepciu a jej metodologické predpoklady, tkvajúce hlavne v paradigme štrukturalizmu.

Ontológia textu

Ak pri charakteristike Čepanovej koncepcie zvolíme ako východisko predmet nižšej úrovne, literárny text, treba povedať, že pri teoretickom náhľade na literárne texty vyšiel Čepan z Jakobsonovej koncepcie literárnosti ako *dominancie* poetickkej funkcie, ktorá z jazyka neeliminuje označovanie, ale robí ho mnohoznačným.¹ A tiež z Mukařovského koncepcie estetickej funkcie pôso-

¹ JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1995, s. 97.

biacej na teréne jazyka, zo zamerania na (jazykový) znak sám.² Preto sa všetky elementy a zložky štruktúry spolupodieľajú na generovaní (mnohoznačného) významu literárneho textu. Čepan túto mnohoznačnosť poetického komunikátu vyjadruje formuláciou, že literárny fakt si vyžaduje pružnosť vzťahu medzi označujúcim a označovaným, že štruktúra umeleckého textu je otvorená smerom dovnútra. Pri analýze konkrétneho textu má literárnovedná procedúra modelovať *podmienku možnosti* tejto významovej aktivity (signifikácie) literárneho textu, čiže „organizáciu výstavbovo-významových prvkov“.³ Inými slovami a zovšeobecňujúco povedané, jeho štruktúru.

V tejto štruktúre literárneho textu je už (v súlade so štrukturalistickým postulátom) zakódovaný aj pragmatický aspekt textu, čiže jeho pôsobenie na čitateľa. V metodologických štúdiách z osemdesiatych rokov garantuje Čepan „objektívnosť“ štruktúry materialistickými východiskami. Využije jazyk „povinného“ dialektického materializmu s jeho generálnou tézou „bytie určuje vedomie“ a mierne ju rozšíri: píše, že „dielo možno chápať aj ako ‚materiálny‘ artefakt, ktorého textové bytie podmieňuje a určuje formy jeho konkretizovaných podôb ako rezervoárov hodnotových noriem jeho literárneho vedomia“.⁴ Spolu s druhou základnou tézou dialektického materializmu – tézou odrazu – zašifrovane a trochu ironicky hovorí, že „odrazovo-komunikatívny proces zrkadlí ‚vnútorný stav‘ hmoty literárneho diela“.⁵ A text (nachádzajúci sa na ontologickej úrovni bytia) je „množinou svojich vnímaní“. Čepan aplikuje marxistické kategórie bytia a vedomia na literárne fakty (v štúdiu *Bytie a vedomie literárnych faktov*, 1981). Jeho irónia tu pramení z toho, že materialistickými premisami odôvodňuje nutnosť literárnej vedy zaoberať sa „hmotou“, čiže – v tomto kontexte – *formou* literárneho diela. Samozrejme, Oskár Čepan, ktorý bol vo svojich starších štúdiách zo šesťdesiatych rokov o montáži pravoverný štrukturalista, musel veľmi dobre vedieť, že štruktúra literárneho diela, „forma“, nerovná sa „hmote“, ale je to *sformovaná* substancia (hjelmslevovsky povedané). Čiže v prípade napr. poézie nejde o materiálny (akustický) fenomén – čisté zvuky, ale o „zvuky“ v ich *vzájomných vzťahoch*, ako sú pôsobením poetickej funkcie *usporiadané* (sformované či dokonca deformované). Sám Čepan to vzápätí potvrdzuje, keď hovorí o „roz-bore (...) esteticko-štruktúrnej podstaty“⁶ diela ako o výskume „jeho *esteticky pretvorenej* ‚jazykovej hmoty‘“.⁷ Sumarizujúco povedané, v časoch vulgárneho ideologizovaného čítania literárnych textov (píše sa rok 1981) trvá Oskár Čepan na tom, že s dielom (textom) „treba narábať aj ako s ‚vecou“ doslova

² Por. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 182.

³ ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003, s. 11.

⁴ ČEPAN, Oskár: Metodologické problémy literárnej histórie. In *O interpretácii literárneho textu 7*. Nitra: KLKEM, 1982, s. 249.

⁵ ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003, s. 11.

⁶ Tamže.

⁷ Tamže, zvýr. T. H.

skonštruovanou z výstavbovo-významových prvkov“.⁸ Termín „vec“ prináleží v tomto kontexte do úrovne materiálneho bytia – no Čepan („rusko-formalisticky“ a avantgardisticky) kladie dôraz predovšetkým na to, že ide o „vec“ *skonštruovanú*.

Druhé Čepanovo podvrtné gesto voči dialekticko-materialistickej ideológii: Pokiaľ v doktrínarskom marxizme je vzťah medzi základňou a nadstavbou jednostranne determinujúci (podľa mantry „bytie určuje vedomie“), Čepan ich vzťah dialektizuje odvolaním sa na citát z Marxa a Engelsa, že momenty vedomia môžu spätne pôsobiť na svoje vlastné príčiny. Čepan sa tu teda situuje v tej línii marxizmu, ktorá odmieta deterministický vzťah medzi základňou a nadstavbou, ale chápe ho ako dialektický.⁹ Tak to bolo napr. u Sartra¹⁰ v prepise marxizmu „filozofiou slobody“.

Aká je cesta literárneho diela kľukatými cestičkami histórie? Situáciu „diela v histórii“ inscenuje Čepanova štúdia *Metodologické problémy literárnej histórie* (1982). V procese historických konkretizácií dielo „obaľujú“ novšie kontexty prítomnosti.¹¹ Čepan túto zrážku imanencie štruktúry diela a nových, zmenených kontextov reflektuje otázkou, ako má literárnovedná procedúra zúžiť na minimum „medzeru medzi štruktúrno-systémovým a geneticko-vývinovým hľadiskom na život literárnych diel“, resp. „prekonať hiát medzi všetkým estetickým a historickým“.¹² A tiež v otázke o ideovo-estetickú *identitu* diela v „deštruktívnych silách historického procesu“.¹³

Ako príklad deštruktívnych síl, ktorým podlieha dielo v histórii, možno poukázať na Čepanovu analýzu dejín recepcie Vajanského diela, prinášajúce „dôkaz, že hodnoty starnú“.¹⁴ Pre svoje prvotné čitateľské publikum bol Vajanský progresívny, „znamenal predtým nedosiahnutý stupeň vývoja umeleckej literatúry. Dnes je predstaviteľom konzervatívnych hodnôt“.¹⁵ No literárny historik – Čepan – musí toto dielo reštituovať a pomenovať jeho *vývinovú hodnotu* v danom dejinnom okamihu vývinu literárneho radu slovenskej literatúry: „vstup Vajanského do slovenskej prózy znamená medzník v jej vývoji. Vajanský reviduje všetky zložky umeleckej prózy: jazyk, kompozíciu i tému.“¹⁶ V chápaní historického procesu ako deštruktívneho voči štruktúre diela sa ukazuje Čepanovo objektivisticko-štrukturalistické

⁸ Tamže.

⁹ Por. RICHTER, Dieter: Historia i dialektyka w materialistycznej teorii literatury. In ORŁOWSKI, Hubert, red.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice federalnej Niemiec*. Warszawa: Czytelnik, 1986, s. 299.

¹⁰ Por. SARTRE, Jean-Paul: *Marxismus a existencialismus*. Praha: Svoboda, 1966, s. 32.

¹¹ Por. ČEPAN, Oskár: Metodologické problémy literárnej histórie. In *O interpretácii literárneho textu 7*. Nitra: KLIKEM, 1982, s. 257.

¹² Tamže, s. 242.

¹³ Tamže, s. 252.

¹⁴ ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001, s. 22.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Tamže, s. 18.

východisko – veď napr. gadamerovská hermeneutika, naopak, hovorí o *produktívnosti* časovej dištancie. Nové kontexty môžu z diela uvoľniť jeho (nevyhnutne anachronickú) sémantickú aktivitu. Čepan však produktívnosti časovej dištancie pritakáva svojou koncepciou hiátu medzi estetickým a historickým: dielo sa podľa neho zbavuje interpretačných „obalov“, ktoré naň navrstvili predchádzajúce interpretácie, a bezprostredne vstupuje do inej, historicky nasledujúcej recepcnej situácie.¹⁷ Umelecké dielo pôsobí na percipienta esteticky bezprostredne. „Návratnosť“ významných umeleckých diel je pre Čepana zabezpečená antropologickou konštantou, vpísanou do diela: „Nadčasovosť“ diela je v tom, že je a ostáva stále v zhode s tým, čo je človeku vlastné bez ohľadu na premeny času a metamorfózy akéhokoľvek ‚vedomia‘. Táto ‚nadčasovosť‘ a autonómnosť je v súlade s ľudskou podstatou, s človekom vyzlečeným z dobových kostýmov, ktorého mozog je vymytý od všetkých nánosov – teda je v zhode s človekom takým, aký sa narodí a zomiera.“¹⁸ „Základné situácie“ človeka, čiže existenciálne situácie sú rovnaké naprieč historickými premenami.

Typológia literárnych smerov a vzorce literárneho vývinu

Zaoberali sme sa doposiaľ Čepanovou ontológiou literárneho diela a koncepciou dejín recepcie diela. Ďalšou štrukturalisticky podmienenou „oblasťou“ Čepanovho výskumu je jeho typológia literárnych smerov a typológia vývinových konfigurácií literárneho radu. Pri typológii literárnych smerov uplatňuje Oskár Čepan kombináciu tematologických (motivických) a tropologických kritérií. Ich vzťah je taký, že základné básnické trópy pôsobia ako organizátor kanonizovaných motívov: už samotné tzv. jadrové motívy nesú istú konotáciu (napr. motív letu orla v romantizme vyjadruje významy pohybu, dynamickosti, premenlivosti javov)¹⁹ a vzťahy medzi týmito motívmi organizujú trópy. Tieto tzv. jadrové motívy sa nachádzajú na tej istej úrovni abstrakcie ako ostatné motívy, sú im však nadradené, tvoria akési „kryštalizačné jadrá“, okolo ktorých sa zoskupujú periférnejšie motívy. V tropologických analýzach nadväzuje Čepan na vytýčenie metaforických a metonymických pólov mechanizmu jazyka (selekcie a kombinácie v usporiadaní jazykového znaku, a podobnosti a príľahlosti v textových realizáciách) v práci Jakobsona a Hallea *Základy jazyka* (1956), pričom ich tvorivo rozvíja a precizuje – modeluje ich rozmanité varianty. Týmto pólmi robia Jakobson a Halle rozlíšenie druhové (poézie a prózy) aj typologické (literárnych smerov romantizmu a realizmu,

¹⁷ Por. ČEPAN, Oskár: Metodologické problémy literárnej histórie. In *O interpretácii literárneho textu* 7. Nitra: KLKEM, 1982, s. 254.

¹⁸ ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992, s. 153.

¹⁹ ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001, s. 86.

na ktoré nadväzuje Čepan, a vo svojich analýzach ďalej precizuje varianty využívania metaforického a metonymického princípu).

Využívanie tropologických princípov pri generovaní textu má podľa Čepana zároveň epistemologický charakter. Už v staršej štúdii *Timrava a metóda literárneho realizmu* (1958) pri analýze schémy konštruovania situácie ukazuje, že táto schéma „vyjadruje i Timravino chápanie príčinnosti a následnosti javov“.²⁰ Alebo pri komparatívnej analýze prirovnania u Timravy a Kukučina Čepanova analytická procedúra skúma, na akom tropologickom princípe sa vykonáva selekcia prvkov prirovnania (či tu ide o kontrast, alebo podobnosť významov) a aký význam produkuje kombinácia členov prirovnania na syntagmatickej osi textu (u Kukučina vytvára bázu harmonického spolužitia javov). Cez tento tropologický filter sa „prekladá“ do literárneho smeru (napr. realizmu) tzv. dobový svetonázor. Vzťah medzi neliterárnymi radmi a radom literárnym totiž u Čepana nikdy nie je vzťahom vulgárneho „vplyvu“, ale *sprostredkovaním*: napr. systém pozitívnych vied sa v kóde literárneho smeru realizmu „neodráža“ vo forme explicitných výrokov, ale sprostredkúva sa do poriadku *literárnych* postupov. Člen neliterárneho radu (napr. svetonázor, biografia, politika) môže do literárneho radu vklázať len takým spôsobom, že prejde cez jeho kódovací (translačný) filter. V štúdii *Vedecko-technická revolúcia – svetonázor – tvorba* opisuje Čepan mechanizmus tohto sprostredkovania, keď tzv. vplyv neliterárnych faktorov na literárny rad je sprostredkovaný medzičlánkami – napr. „logickou“ výstavbou sveta. Táto je apriórnu maticou, ktorá vôbec umožňuje „nazeranie“ na svet. V dobe, keď v našej literárnej vede vládla oficiálna leninská interpretácia marxizmu (sedemdesiate a osemdesiate roky 20. storočia), na úrovni epistemológie formulovaná v *Materializme a empiriokriticizme* ako filozoficky veľmi naivná a vlastne bezprostredne „zdravorozumová“ teória odrazu, trvá Čepan na sprostredkovanom vzťahu vedomia ku skutočnosti prostredníctvom reprezentácie. Tento Čepanov model sa tu stýka skôr so „západnými buržoáznymi“ – a je príznačné, že štrukturalistickými – interpretáciami marxizmu v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, ktoré ešte radikálnejšie odmietajú teóriu odrazu: pre Louisa Althussera je poznanie *produkciou*, nie odrazom,²¹ a to predovšetkým produkciou svojho *predmetu*: poznanie nepracuje s čistým „skutočným“ predmetom, ale kontakt s konkrétnom je možný len *sprostredkované* cez produkciu pojmu tohto predmetu.²² Model sprostredkovania teda organizuje viacero úrovní Čepanovho teoretického diskurzu: naši sme ho rovnako pri reprezentácii („logická výstavba skutočností“), ako aj pri vplyve neliterárnych faktorov na literárny rad. Vo vzťahoch medzi kategóriami, ktoré skonštitovala literárna veda, fungujúca pre

²⁰ ČEPAN, Oskár: *Timrava a metóda literárneho realizmu*. In *Timrava v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 786.

²¹ ALTHUSSER, Louis – BALIBAR, Étienne: *Czytanie „Kapitalu“*. Warszawa: PIW, 1975, s. 73.

²² Por. tamže, s. 266.

Čepana ako vedecká tradícia (autor – skutočnosť – dielo – tradícia – literárny rad – neliterárne rady), Čepan vždy hľadá *medzičlánky* a snaží sa modelovať ich mechanizmus sprostredkovania.

Aj pri prechode diela z jednej národnej literatúry do druhej dochádza k jeho transformácii, sprostredkovaniu (rekontextualizácii). Model metaforicko-metonymického prepólovania organizácie významových jednotiek diskurzu dodáva Čepanovi istý transversálny metajazyk, ktorý mu ďalej umožňuje konštruovať typy literárnych smerov.

Čepanova typológia literárnych smerov modeluje štrukturálne typy literárnych smerov (ich motivicko-tropologické konfigurácie). Tieto typy sú *dobovými* typmi, Čepanova typológia je ponorená do histórie. Typy sa rozvíjajú a navzájom negujú a nové typy (realizované v literárnych smeroch) sa rozvíjajú na línii dialektickej špirály. Pre Čepana teda neexistuje „transhistorický typ“ (ako napr. pre Gustava Reného Hockeho „manierizmus“ v prácach *Svet ako labyrint* a *Manierizmus v literatúre*): „Áno, bolo tu už všeličo, vari všetko. Ale inak, v iných vzťahoch a odlišnej podobe.“²³ Za jeden z činiteľov literárneho vývinu pokladá Oskár Čepan aj *náhodu* (v štúdiu *Literatúra – systém a dejiny*, 1972), ktorú spôsobuje „preťatie sa“ viacerých radov, neliterárnych s literárnymi: „vonkajšia dráha podchvíľou pretína dráhu vnútornú a (...) práve z tejto zrážky vyplývajú nepravidelnosti a nevypočítateľné hiáty v mechanizme fungovania literárnych vecí.“²⁴ No z „komplexného pohľadu“ sú aj „veci vopred nemotivované“ „rovnocennou súčasťou systému“. Zásahy náhody či katastrofické situácie („chaotické premiešanie starších i novších vrstiev“²⁵) v literárnom vývine však nevylučujú jeho svojskú logiku – veď literárny text je historicky situovaný, spisovateľ ho tvorí v istej situácii, odpovedá na literárnu tradíciu (na iné diela – predchádzajúce i synchronne) a niečo chce svojím pisaním dosiahnuť. Napr. Vajanského dielo „je výrazom svojského vývinu, logicky motivovaných vnútorných zmien a celkom určitých okolností literárneho procesu“.²⁶

Modely literárnych období (periód), ktoré Čepan predkladá, sú *pluralitné* – napr. vývoj medzivojnovnej prózy je „pluralitný a diskontinuitný“.²⁷ V Čepanovom modeli literárnej histórie nemusí v istom periodizačnom období existovať jediný dominantný literárny smer, ako to bolo ešte v Bakošovej koncepcii synchronného prierezu (v jeho práci *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*, 1944). Pri smerovej typológii akoby u Čepana vládol „kategorický imperatív“ vnútorne *diferencovať* literárnohistorické periódny alebo smery, ktoré dovtedajšia literárna historiografia pokladala za uspokoji-

²³ ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992, s. 48.

²⁴ ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003, s. 57.

²⁵ Por. tamže, s. 77.

²⁶ ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001, s. 65.

²⁷ ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977, s. 45.

vo homogénne (napr. jeho diferenciácia tzv. lyrizovanej prózy, diferenciácia slovenského romantizmu na pragmatický a mesianistický prúd) – ide o to, dať slovo singularite, jedinečnému. To je onen „programový revizionizmus“ Oskára Čepana na poli slovenskej literárnej histórie. Zároveň však Čepan vie v rôznorodosti uvidieť a následne literárnovednou procedúrou modelovať väčšie, dovtedy nezbadané celky, *vzorce* – ako napr. literárny smer „naturizmus“ vo svojej monografii *Kontúry naturizmu* (1977), ktorý vyčleňuje zo širšieho celku tzv. lyrizovanej prózy na základe koherentných kritérií. Literárnovednou procedúrou skonštruovaný model literárneho smeru naturizmu je *invariantom* – je tým, čo majú texty rôznych autorov, k nemu prináležiace, *spoločné*. No zároveň na vyššej úrovni modelovania literárneho procesu tento smer vystupuje ako *udalosť* v perióde slovenskej medzivojnovnej literatúry. Na nižšej úrovni, než je invariant literárneho smeru, však Čepan diferencuje aj samotný invariant naturizmu podľa jednotlivých autorských poetík, „individuálnych autorských koncepcií“ (D. Chrobák, F. Švantner, M. Figuli, L. Ondrejov).²⁸

Čepan pri svojom „čítaní“ literárneho vývinu (tej-ktorej periódy slovenskej literatúry) programovo vyhľadáva a modeluje diskontinuitu – zlomy, ruptúry, hiáty. Týmto sa jeho model literárneho vývinu radikálne odlišuje od klasickej histórie: pre klasickú históriu totiž diskontinuita bola čímsi neprípustným, čo mala vedecká procedúra uhladiť, v čom mala nájsť skrytú kontinuitu.²⁹ Pôvod diskontinuity v Čepanovom modeli je dvojaký: jednak ide o diskontinuitu, tkvajúcu v postupe vedeckého rozboru, ktorý fragmentarizuje kontinuitnú „vec samu“.³⁰ Ide však aj o diskontinuitu vo „veci samej“ (v literárnom vývine), o „medzery medzi faktmi“,³¹ ktoré literárna veda nemá retušovať či „zaplátať“, ale systematizovať: „Útržkovitosť a diskontinuita, s ktorou treba vždy počítat', musí mať vo vedeckej stati svoj systém.“³² Čepanova typológia literárnych smerov je ponorená v histórii: typy sa rozvíjajú a navzájom negujú a nové typy sa rozvíjajú na línii špirály negácie a negácie negácie – v Čepanovom modeli literárneho vývinu nejestvuje možná línia úniku z dialektickej špirály. Takto Čepan nachádza najvšeobecnejšiu *zákonitosť* literárneho vývinu. Na jeho nižšej úrovni nachádza tiež *isté opakovateľné vzorce* a v štúdiu *Vzťahy v literárnom vývine* (1979) modeluje (pomocou geologickej metaforiky) typy konfigurácií, aké v literárnom vývine môžu nastať: tektonická stavba, príkrovová stavba a katastrofická situácia.³³ Ich realizácie v konkrétnych segmentoch literárneho vývinu sú už potom, samozrejme, individuálne a špecifické.

²⁸ Por. tamže, s. 138.

²⁹ Por. FOUCAULT, Michel: *Archeologia wiedzy*. Warszawa: PIW, 1977, s. 33.

³⁰ Por. ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992, s. 16.

³¹ Tamže.

³² Tamže, s. 17.

³³ Por. ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003, s. 76-77.

Montáž a štrukturalizmus

Umožňujúci vzťah štrukturalistickej vednej paradigmy k Čepanovmu diskurzu však možno najvypuklejšie vidieť v jeho rozsiahlych štúdiách *Jazykové predpoklady montáže v poézii* (1966) a *Jazykové predpoklady montáže v próze* (1971). Napísané boli v časoch relatívneho „uvoľnenia“ ideológie v druhej polovici šesťdesiatych rokov, preto tu Čepan nemusel svoje štrukturalistické východiská maskovať príkrovom inej, no synonymnej terminológie, ale mohol aj spôsobom svojho písania naplno „vstúpiť“ do štrukturalistického diskurzu a vyvodzovať z neho dôsledky. Tieto dve – na naše pomery vskutku exkluzívne – štúdie naplno vstupujú do medzinárodného diskurzu štrukturalizmu šesťdesiatych rokov 20. storočia ako absolútne rovnocenný partner nielen svojou erudiťou, ale aj invenčnosťou.

Oskár Čepan tu vytyčuje analógiu medzi vzťahmi na fonologickej rovine jazyka a montážovými postupmi v poézii. Práve štrukturalistická prefigurácia (apriórne usporiadanie) metodologického poľa, v ktorej sú jazykový systém a literárny text korelatívne stratifikované do úrovni (fonologickej, morfematickej, sémantickej, syntaktickej, tematickej atď.) a v ktorej fungujú korelatívne vzťahy medzi úrovňami, umožňuje Čepanovi klásť otázku izomorfizmu fonologickej roviny jazykového systému a montážového princípu v poézii: pôjde tu o izomorfizmus vzťahov medzi elementmi (medzi fonémami navzájom a medzi montážovými segmentmi navzájom). Izomorfizmus znamená obdobné vzťahy medzi jednotkami rozličných úrovni jazykového systému – ide o izomorfizmus fonologických, morfológických a syntaktických štruktúr.³⁴ Konceptia izomorfizmu vychádza zo štrukturalistickej školy glosematiky a Jerzy Kuryłowicz izomorfizmus charakterizuje nasledovne: „Fonické spojenia (napr. slabiky) a sémantické spojenia (napr. vety) nezávisle od funkčných zväzkov, ktoré ich spájajú, vykazujú zásadné štrukturálne zhody. Zistila sa medzi nimi zreteľná podobnosť vo forme, čiže izomorfizmus. Základnou myšlienkou glosematiky je práve zistenie štrukturálnych vlastností, spoločných obom jazykovým plánom, fonickému a sémantickému (výrazovému plánu a obsahovému plánu).“³⁵

Východiskový predpoklad montáže v poézii vidí Čepan v *mediach* jej *materiálu*, čiže v tomto prípade *jazyka* s dominanciou poetickej funkcie. Poézia a próza usporadúvajú každá jazykový materiál iným spôsobom – v poézii je montáž izomorfná s fonologickou rovinou jazyka, v próze so syntaktickou. Montáž sa vzťahuje popierajúco voči starším postupom logickej a organickej kompozície. A prečo izomorfnosť montáže v poézii práve s fonologickou rovinou jazyka? Práve medzi fonémami sa totiž ich syntagmatické vzťahy

³⁴ Por. HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: PWN, 1978, s. 310, 377.

³⁵ KURYŁOWICZ, Jerzy: Pojęcie izomorfizmu. In *Językoznawstwo strukturalne*. Warszawa: PWN, 1979, s. 38.

riadia len princípom *kontrastu* „následných vlastností vnútri slabiky“. ³⁶ Tento syntagmatický princíp binárneho kontrastu je *izomorfný* binárnemu kontrastnému, protikladnému syntagmatickému vzťahu medzi elementmi montáže. Každý literárny smer si vyberá svoju paradigmu elementov, ktoré montážovo protikladne usporadúva, „montuje“ (v dadaizme sú to elementy z úrovni hlások, morfém a slabík, v surrealizme ide zasa o vzťahy medzi „nespojiteľnými“ semémami, významovými jednotkami). Čepan v analógii s fonológiou modeluje „nukleárne slabiky“ jednotlivých literárnych smerov. Východiskový predpoklad montáže – jej materiál (jazyk) – totiž Čepanovi umožňuje ďalšie rozširovanie miernej analógie v medziach jazyka: pracovne stotožňuje určitú literárnoestetickú koncepciu alebo literárny smer s *jazykovým systémom*. V štrukturalistickom kontexte to znamená, že literárny smer je analogicky ako jazykový systém systémom pravidiel, čiže kódom, „gramatikou“, akurát na vyššej (druhotnej) úrovni. Vzťah medzi montážou a jej materiálom je u Čepana aspoň skryto dialektický: nielen materiál je predpokladom montáže a umožňuje ju, ale montáž *prepracúva* samotný materiál, odhaľuje jeho limity, prekračujúc ich. Montážové postupy umožňujú v systéme literárneho smeru generovať aj „výpovede“ agramatické z hľadiska prvotného modelujúceho systému (jazyka), zato však korektné z hľadiska „gramatiky“ literárneho smeru (napr. rozličné tropologické presuny, „šokujúce metafory“ či asémantické spojenie „dada“ v dadaizme). Z hľadiska štrukturalistickej paradigmy táto Čepanova diskusia o vlastnostiach materiálu umenia ako o jeho hranici a zároveň o pokusoch umenia prekročiť tieto ohraničenia, dané materiálom, striktné nadväzuje na kladenie tohto problému v českom umenovednom štrukturalizme u Jana Mukařovského. ³⁷

Oskár Čepan nemodeluje len invariant montáže, prechádzajúci naprieč systémami rôznych umení, ale v každom druhu umenia bude preňho montáž vykazovať isté špecifické rysy, podmienené jeho materiálom: ba dokonca aj v poézii a próze, z ktorých každá usporadúva *jazykový materiál iným spôsobom*, bude montáž izomorfná vždy s inou rovinou jazyka (v poézii s fonologickou, v próze zasa so syntagmatickou rovinou). A Čepan rozlišuje ďalej a ešte precíznejšie: invariantný montážový princíp sa bude – z hľadiska materiálu – variovať aj podľa toho, na akom stupni výstavby, na akej rovine umeleckého textu operuje: „Na každej rovine platia iné, jej primerané postupy, iný výber a syntax jednotiek.“ ³⁸

Pokúsme sa teraz zhrnúť o istú štrukturálnu charakteristiku Čepanovho modelu montáže a spýtajme sa na dôsledky, aké možno z tohto modelu vyvodiť. Rozličné literárne smery poézie v Čepanovej typológii montážovo usúvzťahovali *rozličné* základné elementy: v dadaizme a futurizme sa montáž

³⁶ JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 223.

³⁷ Por. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 191.

³⁸ ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992, s. 64.

realizovala na úrovni morfému, slabík, ba aj foném, zatiaľ čo v surrealizme išlo o vzťahy medzi „nespojiteľnými“ semémami (významovými jednotkami) až významovými celkami, o maximálne významové kontrasty, pričom zvuková vrstva pre tento literárny kód nebola signifikantná (ako to bolo napr. v poetizme). To však neznamená, že by pre surrealistickú poéziu neplatil izomorfizmus s fonologickou rovinou – na úrovni kontrastu elementov. „Fonologický model“ je teda u Čepana aplikovaný na montáž bez ohľadu na to, či organizuje fonologickú vrstvu poetického textu (ako v dadaizme a futurizme), alebo iné vrstvy (vrstvu „vyšších významových a tematických rovin“ v surrealizme). Kontrast medzi fonémami v slabike netvorí významový celok, kontrast významových rovin v kóde surrealizmu zasa významový je – v tomto sa odlišujú: a to, čo majú spoločné, je organizačný princíp – *kontrast*. Znamená to, že v tomto zovšeobecňujúcom modeli izomorfizmu montáže a fonologickej roviny jazyka nie je dôležitá povaha jednotiek – či sú fonémami, morfémmi alebo semémami, prípadne motívmi – dôležitý je izomorfný vzájomný vzťah medzi nimi (kontrast jednotiek). Tieto jednotky by sme teda mohli vymedziť ako čisto *abstraktné jednotky v sieti montážových vzťahov*.

Významotvorný princíp a gramatika narácie

Ďalšou aplikáciou štrukturalistickej metodológie v Čepanových literárnovedných prácach je modelovanie významotvorného princípu diela spisovateľa (napr. Vajanského) a model naratívnej gramatiky tohto diela. V istom zmysle ide o rozšírenie princípu izomorfizmu z oblasti jazyka (primárneho modelujúceho systému v Lotmanovej terminológii) aj na oblasť literárneho textu (sekundárneho modelujúceho systému, ktorý využíva jazyk ako svoj materiál a nanovo ho organizuje). Štrukturálna analýza literárneho textu totiž odhaľuje, že „v základoch všetkých úrovní jeho organizácie leží rovnaká štrukturálna schéma“³⁹ – a práve tento základný princíp organizuje rozličné úrovne literárneho textu a tým zabezpečuje ich „významovú jednotu“:⁴⁰ ide tu o takpovediac „technicistickú“ verziu Mukařovského koncepcie sémantického gesta. Oskár Čepan Vajanského významotvorný princíp (t. j. princíp generujúci významy) modeluje tropologicky (čím sa spája s jeho tropologickou klasifikáciou literárnych smerov zo štúdie *K typológii literárnych smerov*): „Významotvorným princípom Vajanského literárneho diela a celej jeho verejnej činnosti bola idea zjednotenia *metonymicky* rozčlenených kontrastov *metaforickou* cestou.“⁴¹ V Čepanových analýzach kompozície Vajanského textov funguje významotvorný princíp ako invariant – *abstraktná schéma významových opozícií*

³⁹ ECO, Umberto: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa: KR, 1996, s. 85.

⁴⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl III*. Praha: Svoboda, 1948, s. 239.

⁴¹ ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001, s. 71.

a ich priemet na syntagmatickú os narácie. Jednotný ráz Vajanského prózy zaručuje „významotvorné gesto, ktorým autor aj na pôde sujetu a kompozície usmerňoval ‚vysoké vlny života‘ do súvislého prúdu. Jeho riečišťom sú dva rady kauzálnej podobnosti a následnosti vzťahov, zrážajúce sa v zmysle opozície medzi všetkým ‚svojím‘ a ‚cudzím‘. Vyvoláva ju organický tlak zvnútra zobrazovaných procesov alebo násilný zásah zvonku. Výsledkom je rozpad cudzorodej ‚škrupiny‘ (formy), ktorá prekáža rozvoju svojského ‚jadra‘ (obsahu)“.⁴²

Následne Čepan ukazuje, jakobsonovsky povedané, *projekciu* tejto paradigmatickej opozície na syntagmatickú os „sujetovokompozičnej výstavby“,⁴³ do sujetového rozvoja konfliktu medzi predstaviteľmi svojského jadra a ich protihráčmi z „okruhu cudzorodej škrupiny“, ktorý „vrcholí v rozklade agresívnych síl ‚cudzinstva‘“.⁴⁴ Skúma, akými *konkrétnymi* motívmi sa tento *abstraktný* významotvorný princíp naplňa v sujete. A práve tu je preňho miesto na modelovanie naratívnej gramatiky (v tomto prípade naratívnej syntaxe) Vajanského próz, ich kompozičného princípu. A keďže vo Vajanského prózach sa s *variáciami* opakuje určitá *dejová schéma*, môže Čepan modelovať naratívnu gramatiku (ktorú však nikdy takto explicitne „štrukturalisticky“ nepomenuje – nachádzame sa predsa v roku 1983), podobne ako Umberto Eco analyzoval naratívne štruktúry v bondovkách Iana Fleminga alebo Tzvetan Todorov gramatiku *Dekameronu*. Obdobne ako praotec naratívnej gramatiky Vladimir J. Propp vo svojej *Morfológii rozprávky* sa Čepan zameriava na *identické* naratívne elementy v rôznych Vajanského prózach a takýmto spôsobom z jednotlivých Vajanského románov abstrahuje *invariant* ich kompozičnej výstavby, pričom upozorňuje aj na drobné variácie. Člení kompozičnú výstavbu na „úseky“ (t. j. jej syntaktické členy), formuluje *pravidlá distribúcie* týchto úsekov v naratívnej štruktúre a modeluje typické udalosti, motívy a vzťahy medzi motívickými plánmi, ktoré sa v každom z úsekov nachádzajú: ukazuje, z akého vzťahu pramení moment prvého napätia, s akým motívom sa obvykle spája ľúbostný motív a pod. Čiže štrukturalisticky sa pýta na *pravidlá*, ktorými sú generované jednotlivé naratívne úseky. A následne formuluje syntaktické pravidlá, podľa ktorých sa tieto naratívne úseky spájajú do celku príbehu: „Tento proces Vajanský rozvádza ako významovo gradované vzťahy postáv k zobrazovanej realite (expozícia), ako epickú realizáciu ich funkcií (v) prebiehajúcich dejoch (kolízia a kríza), ako vyvrcholenie vzájomných konfliktov (katastrofa) a dovádza ho až na prah nových okolností deja (epilóg)“,“⁴⁵ píše Čepan s maximálnou mierou kondenzácie. Modelovanie naratívnej gramatiky korpusu textov konkrétnych autorov (napr. S. H. Vajanského, Timravy, **J. G. Tajovského**)

⁴² Tamže, s. 74.

⁴³ Por. tamže.

⁴⁴ Tamže.

⁴⁵ Tamže, s. 75.

je pre Čepana prevzatou (štrukturalistickou) pracovnou metódou, o ktorej už neteoretizuje – skrátka, metodologickým nástrojom, na rozdiel od tropológie a typológie literárnych smerov, ktoré sa uňho stávajú pracovným nástrojom až po jeho teoretickom rozpracovaní a dopracovaní. Tropologicko-tematologická typológia literárnych smerov a typológia literárnohistorických konfigurácií, ako aj jeho rozpracovanie jakobsonovských metaforických a metonymických pólov sú najpôvodnejším príspevkom Oskára Čepana literárnej teórii.

V *Kontúrach naturizmu* zasa Čepan využíva model sémantickej štruktúry mýtu Clauda Lévi-Straussa a Algirdasa Julienu Greimasa pri modelovaní štruktúry mýtizujúcich naturistických textov.⁴⁶

Pri analýzach narácie napr. v literárnych textoch slovenského realizmu Oskár Čepan implicitne vychádza z „pričného rezu“ naratívneho textom, ktorý urobil český štrukturalista Felix Vodička vo svojej práci *Počátky krásné prózy novočeské* (1948), na motivické plány postáv, deja a prostredia ako „štrukturalných zložiek“ naratívneho textu.⁴⁷ V realistickom texte sa podľa Čepana motivický plán prostredia transformoval na tzv. plán reality, čím Čepan zakliesňuje štrukturalistický teoretický metajazyk do sformulovanej poetiky samotného skúmaného literárneho smeru, realizmu (t. j. poetických postulátov, ako ich sformuloval tento literárny smer samotný). Pri svojich analýzach textov literárneho realizmu sa štrukturalisticky zameriava predovšetkým na *literárne* techniky reprezentácie skutočnosti – tropologické vzťahy medzi motívmi, funkčné vzťahy medzi jednotlivými motivickými plánmi. Analyzuje všetky roviny textu od nižších (trebárs úrovně pomenovania, vetných štruktúr) až po úrovně najvyššie (naratívnej štruktúry, kompozície, autorského subjektu).

Aj tie nižšie úrovně, ako je napr. úroveň jazykového štýlu, analyzuje Oskár Čepan v historickom kontexte literárneho vývinu – tak napr. modeluje vývinovú hodnotu Vajanského „vozvzýšeného štýlu“, ktorý – z anachronického hľadiska – „sa dnes stotožňuje so štýlom strojenej školskej frázy“.⁴⁸ Čepan sa pýta, *odkiaľ* Vajanský zobral svoje jazykové prostriedky (čiže z akej literárnej tradície vychádza) a čo s nimi následne robí: „Tlak tradície mu však zväzoval ruky. Prevzal poromantickú básnickú metaforu. Pozmenil však základne jej funkciu. Z *básnickej* metafory poromantickej poézie a prózy urobil metaforu *jazykovú*. (...) normalizoval jej výlučnosť tým, že ju z vyšších významových zložiek preniesol na zložky nižšie.“⁴⁹

Treba ešte povedať, že zatiaľ čo v štúdiách o montáži je Čepanov jazyk naozaj situovaný v štrukturalistickej „koiné“, v štúdiách o realizme z päťdesiatych rokov aj v práci *Stimuly realizmu* (1984) je východisková štruktura-

⁴⁶ Por. ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977, s. 135-137.

⁴⁷ Por. VODIČKA, Felix: *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich, 1948, s. 113-116.

⁴⁸ ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001, s. 23.

⁴⁹ Tamže.

listická metodológia „zamaskovaná“, prekrytá Čepanovou pomerne zložitou terminológiou, ktorá funguje ako „príkrov“. Upozorňujú na to Peter Michalovič a Pavol Minár: „Jedna poznámka k Čepanovmu rukopisu: nedajme sa zmiasť jeho zvláštnym idiolektom – ide o ukážku vynikajúcej štrukturálnej analýzy. Písanie Oskára Čepana nepochybne patrí do ‚siene slávy‘ štrukturalistického diskurzu,“⁵⁰ píšú o Čepanových analýzach z práce *Stimuly realizmu*. Zoberme si len napr. termíny ako „protosujetová konštelácia“, „protosujetové vzťahy“,⁵¹ ktorých význam je potrebné z textu vyvodit’ z jednotlivých použití. V „otvorenom“, nezašifrovanom texte by Čepan pravdepodobne hovoril o paradigmatickej osi, paradigmatických vzťahoch.

V štúdiách o výtvarnom umení Čepan čerpá podnety aj z psychoanalýzy. Azda je táto inšpirácia nutná aj v dôsledku ruptúry medzi viditeľným kontinuom (obrazom) a diskrétnou štruktúrou jazyka – spojená s otázkou: Ako slovami a gramatikou „preniknúť“ k obrazu? Obraz je materiálnym výtvarom, sformovanou substanciou, a, ako upozorňuje George Steiner, „gramaticko-logický diskurz se radikálně liší od lexikonu a syntaxe hmoty – pigmentu, kamene, dřeva či kovu“.⁵² Napr. v štúdii *Maliar medzi Erosom a Thanatosom* (1971) konštruuje Čepan termín *pinxido* analogicky k freudovskému libidu ako „primárny podnet ‚robenia mal’by‘ – besu mal’ovania“.⁵³ Azda aj prechod od psychickej skutočnosti (v tom aj nevedomia) k výtvarnej skutočnosti prostredníctvom transformácie je v istých výtvarných prejavoch spontánnejší, toky energie a nevedomia sa prelievajú z ruky maliara, ovládaného *pinxidom*, do obrazu – „Filov obraz nie je obraz skonštruovaný, zostrojený, ale (...) je spontánne navrhovaný.“⁵⁴ I keď, samozrejme, tlak tradície (a v tom aj formálnych konvencií) je tu vždy – Čepan ho poníma analogicky k freudovskému termínu Nad-ja.⁵⁵

No aj rozmanité termíny sformulovanej konštruktivistickej výtvarnej estetiky sa dajú – ako ich vysvetľuje Čepan – previesť na spoločného menovateľa s formalistickou poetikou (s ňou aj historicky) a so štrukturalistickou poetikou. Napr. pojem tektoniky Alekseja M. Gana (z roku 1922), ktorý je „akási matrica, ovplyvňujúca výber materiálov a spôsob ich spracovania“,⁵⁶ sa dá solidárne štrukturalisticky definovať aj ako „základné významové gesto, ktoré neurčuje, ale predurčuje isté možnosti realizácie zámerov“.⁵⁷ Podobne sleduje

⁵⁰ MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Vydavateľstvo Iris, 1997, s. 92.

⁵¹ ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran, 1984, s. 211.

⁵² STEINER, George: *Skutečné přítomnosti*. Praha: Dauphin, 2019, s. 30.

⁵³ ČEPAN, Oskár: *Maliar medzi Erosom a Thanatosom*. In MOJŽIŠ, Juraj: *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 117.

⁵⁴ Tamže, s. 119.

⁵⁵ Por. tamže, s. 117.

⁵⁶ ČEPAN, Oskár: *Tatlinova iniciatíva*. In MOJŽIŠ, Juraj: *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 171.

⁵⁷ Tamže, s. 172, zvýr. T. H.

Čepan v avantgardistickej estetike jemné posuny významu termínu „faktúra“ od významu „povrchu“ materiálu⁵⁸ až po upozornenie ruského formalistu Viktora Šklovského, že „faktúra je blízka pojmu estetickej aktualizácie, vyvážania vecí z nepríznakovosti“,⁵⁹ ide vlastne o „prízvukovanie materiálu“, „formu podania“. ⁶⁰ Prízvukovanie materiálu vo výtvarných umeniach – tu už nie sme ďaleko od štrukturalistického „zamerania na jazykový znak sám“ pri pôsobení poetickej funkcie: v oboch prípadoch tu ide o zameranie na materiál (či už výtvarný, alebo jazykový) v rozdielnych druhoch umenia. A sám Mukařovský v štúdiu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální faktory* (1936), využívajúc terminológiu ruských formalistov, už rovno napíše, že „umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou fakturou (způsobem, jakým je uděláno)“⁶¹ – Mukařovského štrukturalistická dištancia od ruského formalizmu tkvie v jeho dodatku, že to platí len pre ten sociálny kontext, ktorému bolo toto dielo pôvodne adresované.⁶²

Vidíme teda, že Čepanove štrukturalistické východiská sa – či už manifestovane, alebo skrytejšie – prejavujú v rôznych sférach jeho literárnovedného aj umenovedného písania.

⁵⁸ Tamže, s. 170.

⁵⁹ Tamže, s. 172.

⁶⁰ Tamže.

⁶¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 87.

⁶² Tamže, s. 87.

Pátrania vo fantomatickom meste: Breslau retrodetektívok Mareka Krajewského

„*Wrocław – drobný dážd'. Kostoly a komíny tovární.
Tragika tohto mesta.*“

Albert Camus

(motto ku Krajewského románu *Koniec sveta v Breslau*)

Úvod: text mesta

Z hľadiska modernej semiotiky je reprezentácia mesta v literárnom texte pomerne dobre možná vďaka kompatibilite textu (označujúceho) a mesta (označovaného). Tartuská semiotika kultúry nastolila perspektívu, z ktorej sa dá na mesto pozrieť ako na „*sui generis* ‚semiotický objekt‘, a teda ako na osobitý text, ktorý komunikuje isté významy a je súčasťou určitej komunikačnej situácie“.¹ Mesto, keďže samotné je kultúrnym výtvorom, nie je teda ničím nevysloviteľným, nepredstaviteľným, ale je znakovým sprostredkované, už takpovediac predpripravené na svoje ďalšie znakové spracovanie, interpretovanie. Jurij Lotman o meste ako semiotickom objekte, čiže texte píše: „Mesto ako komplikovaný semiotický mechanizmus, generátor kultúry, môže túto funkciu plniť len preto, lebo je kotlom textov a kódov, rozmanito vystavaných a heterogénnych, prináležiacich k rôznym jazykom a rôznym úrovňam. Práve zásadný semiotický polyglotizmus mesta z neho robí pole rôznorodých semiotických kolízií, ktoré by boli za iných podmienok nemožné. Pôvodcom takýchto semiotických kolízií je nielen synchronická koexistencia rôznorodých semiotických výtvorov, ale aj diachronia: architektonické stavby, mestské obrady a ceremónie, samotný plán mesta, názvy ulíc a tisíce iných reliktov minulých epoch vystupujú ako kódové programy, ktoré neustále nanovo generujú texty z historickej minulosti. Mesto je mechanizmom neustále nanovo vytvárajúcim svoju minulosť, ktorá môže vstupovať do synchronických vzťahov s prítomnosťou.“² Chronologické vrstvy rôznych architektonických štýlov sa na seba môžu navrstvovať ako palimpsest.³ Vladimir Toporov dokonca situáciu obracia – to nie mesto vy-

¹ ŻYŁKO, Bogusław: Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. In *Estetyka i Krytyka*, roč. 12, 2007, č. 1, s. 67.

² LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, s. 297-298.

³ Por. ŻYŁKO, Bogusław: Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. In *Estetyka i Krytyka*, roč. 12, 2007, č. 1, s. 71.

tvára svoj mýtus, ale naopak, „preexistujúci mýtus ustanovuje existenciu mesta“⁴ – príkladom môže byť Petrohrad. Mesto, ako je Petrohrad, má teda svoj „jazyk“ – „promlouvá k nám svými ulicemi, náměstími, vodami, ostrovy, parky, budovami, pomníky, lidmi, historií, idejemi a může být chápán jako svého druhu heterogenní *text*, kterému se připisuje jistý obecný smysl a na jehož základě může být rekonstruován určitý systém znaků, realizovaný v textu“.⁵ „Hypertrofovaná znakovost“⁶ Petrohradu dokonca spôsobuje, že „vzniká dojem, že Petrohrad implikuje svůj vlastní popis s nesrovnatelně větší naléhavostí a závazností než jiné s ním srovnatelné objekty popisu (napr. Moskva)“.⁷ Ak je totiž mesto „jazykom“, t. j. kódom, je schopné generovať svoje „opisy“. V tomto zmysle sú potom aj tieto literárne opisy vo svojom celku „textom mesta“.⁸ A ak je mesto textom, znakovým objektom, jeho reprezentácia v texte, napr. literárnom, je veľmi dobre možná, má metatextový charakter, je textom o texte.

Voči modelu mesta ako textu, do istej miery redukcionistickému, sa najmä v rámci kultúrneho obratu objavili výhrady⁹ – najmä v tom zmysle, že mesto nielen čítame, ale primárne ide o „priestor žitého mesta“, v ktorom vykonávame kultúrne praktiky.¹⁰ Keďže však v prípade nášho momentálneho záujmu celkom nepôjde ani tak o mesto ako také, ale o literárnu *reprezentáciu* mesta, budeme sa naozaj zaoberať mestom čítaným a mestom „na čítanie“ – mestom v literárnych textoch. Rafał Koschany upozornil, že „hoci výskumy reprezentácií nehovoria o samotnom meste, určite hovoria o jeho fungovaní v spoločenskej recepcii, kolektívnej pamäti a imaginácii“.¹¹ Práve spisovatelia nezriedka „obdarili mesto istými významami, uskutočnili celý rad hodnotení“.¹² Vzhľadom na silné topografické ukotvenie románov Mareka Krajewského budú pre naše analýzy relevantné aj podnety poľskej geopoetiky (E. Rybicka), o ktorých sa ešte zmienime.

⁴ Tamže, s. 68.

⁵ TOPOROV, Vladimir Nikolajevič: Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (úvod do tématu). In *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Sestavil Tomáš Glanc. Brno: Host, 2003, s. 18.

⁶ Tamže, s. 28.

⁷ Tamže, s. 21.

⁸ Por. WOLDAN, Alois: *Studia galicyjskie*. Kraków: Universitas, 2019, s. 29.

⁹ Por. KOSCHANY, Rafał: Semiotyka miasta: od lektury „tekstu“ do interpretacji jako praktyki miejskiej. In *Studia Kulturoznawcze*, roč. 3, 2013, č. 1, s. 22.

¹⁰ Por. DERDOWSKA, Joanna: *Kmitavá mozaika*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011, s. 44–46.

¹¹ KOSCHANY, Rafał: Semiotyka miasta: od lektury „tekstu“ do interpretacji jako praktyki miejskiej. In *Studia Kulturoznawcze*, roč. 3, 2013, č. 1, s. 114.

¹² Tamže.

Topografické ukotvenie reprezentácie mesta: geopoetika

Jedným z úspešných príbehov na poľskom literárnom trhu je príbeh spisovateľa Mareka Krajewského (nar. 1966), pôvodným povoláním klasického filológa a vysokoškolského prednášateľa. Po roku 1989 v podstate ustal čitateľský záujem o (či odkázanosť na) socialistickú detektívku (tzv. *powieść milicyjna*, ako tento termín spopularizoval S. Barańczak)¹³ s reáliami bývalého režimu. Autori staršej generácie, píšuci detektívky situované do anglického (pseudonym Joe Alex) či amerického (pseudonym George Quiryn) prostredia už neboli „detektívne“ aktívni. Hojne boli prekladani západní autori, no postupne sa objavil čitateľský dopyt po podobne pútavých detektívkach a kriminálkach z domáceho prostredia.¹⁴ Ako prvý v roku 1999 dosiahol značný čitateľský úspech Marek Krajewski svojím debutovým románom *Smrt' v Breslau* (1999) napísaným v žánrovej forme retrodetektívky. Úspech breslauského cyklu Mareka Krajewského podnietil v Poľsku celú vlnu retrodetektívok, odohrávajúcich sa poväčšine v medzivojnovom období, ako aj túžbu ich autorov „vytvoriť legendu pre vlastné mesto“.¹⁵ Marcin Wroński vytvoril svoju lublinskú sériu s komisárom Zygom Maciejewským, retrodetektívky píše aj Paweł Jaszczuk (dej situuje do prostredia medzivojnového Lvova), Konrad T. Lewandowski (so svojim varšavským cyklom), Izabela Żukowska (Gdaňsk), Andrzej Ziemiański (Breslau), Tadeusz Cegielski (Varšava päťdesiatych rokov 20. storočia), Maryla Szymiczkowa (pseudonym Jaceka Dehnela a Piotra Tarczyńskiego, dej sa odohráva v Krakove na prelome 19. a 20. storočia) a množstvo ďalších. Marek Krajewski svoj úspech potvrdil a znásobil ďalšími retrodetektívkami nielen v Poľsku, ale aj na medzinárodnom poli – jeho romány sa prekladajú do angličtiny, nemčiny, francúzštiny, španielčiny, taliančiny, češtiny, slovenčiny... Mestské detektívky sa však, samozrejme, neobmedzujú len na podžáner retrodetektívok, napr. varšavské detektívne trilery, zasadené do súčasného prostredia, píše Tomasz Konatkowski. Prozaickým debutom básnika Marcina Świetlického bol mestský „krakovský“ detektívny triler *Dvanásť* (2006), ktorý sa stal úvodom detektívnej trilógie. Zygmunt Miłoszewski zasa vo svojej detektívke zo súčasnosti *Zrnko pravdy* využil historické zaťaženie antisemitizmom mesta Sandomierz.¹⁶ Samozrejme, žánrová odroda retrodetektívky nie je vynálezom poľských autorov – spomeňme tu aspoň detektívnu

¹³ Por. BARAŃCZAK, Stanisław: Poetyka polskiej powieści kryminalnej. In *Teksty*, roč. 12, 1973, č. 6, s. 73.

¹⁴ Por. WRÓBLEWSKA, Violetta: Gatunkowy synkretizm czy eklektizm? O nowej formule polskiego kryminału po 1989 roku. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 132.

¹⁵ RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014, s. 336.

¹⁶ Por. HORVÁTH, Tomáš: Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu: „Zrnko pravdy“ Zygmunta Miłoszewského. In *World Literature Studies*, vol. 12, 2020, č. 2, s. 40-49. Ide o skrátenú verziu rovnomennej kapitoly, ktorú čitateľ nájde v tejto knihe.

trilógiu Philipa Kerra *Temný Berlín*, odohrávajúcu sa v časoch nacizmu, ktorá má ku Krajewského sérii najbližšie. Určite je však v tvorbe poľských autorov táto žánrová odroda nadmieru hojne zastúpená. Aj celkovo dnes Poľsko patrí k podobným detektívkarským „veľmociam“ ako niektoré európske severské krajiny: je to žáner, ktorý je v Poľsku veľmi populárny – ročne sa tam vydá okolo stovky pôvodných detektívok a kriminálnych románov¹⁷ a o popularite tohto žánru svedčí aj *Slovník poľských autorov kriminálnej literatúry* (2016). Rovnako sa tu rozvíja teoretická reflexia detektívneho žánru, ktorá prechádza od skorších ergocentrických metodologických orientácií sedemdesiatych rokov 20. storočia najmä k súčasným pozíciám literárnej a kultúrnej antropológie a občas aj postkoloniálnych štúdií.

Budeme výberovo interpretovať reprezentácie mesta Breslau (dnes Vroclav), jeho „literárnu geografiu“, v cykle retrodetektívok Mareka Krajewského. Čiže vo svetle metodologických inštrukcií načrtnutých v úvode budeme interpretovať časť „breslauského textu“, ktorej súčasť tvoria Krajewského retrodetektívky. Treba sa najprv pristaviť pri otázke reprezentácie priestoru a následne mesta v literárnom texte. Predbežnou podmienkou, ktorá uľahčuje možnosť reprezentácie priestoru v texte, je „izomorfizmus problematiky priestoru a textu“,¹⁸ na ktorý upozorňuje Vladimir Toporov: „text je *priestorový* (to jest má vlastnosť priestorovosti, je situovaný v ‚reálnom‘ priestore), a zároveň *priestor je textom* (čiže priestor ako taký môže byť chápaný ako komunikát)“.¹⁹

Žánrový podtyp retrodetektívky (v diferencii oproti historickej detektívke) môžeme definovať pomocou generačnej pamäti, ešte (alebo kedysi) pre spisovateľa dosiahnuteľnej sprostredkovane cez žijúcich pamätníkov vo forme „oral history“ (retrodetektívka odohrávajúca sa vo svete našich starých rodičov, ktorých sme zažili) a štylizovanej reprezentácie historického obdobia, ktoré prípadne môže stále skryto pôsobiť na aktuálnu prítomnosť. Kolektívna pamäť totiž, ako ukazoval Maurice Halbwachs, generačne presahuje individuálnu pamäť – pamäť spoločenstva sa tiahne až „tam, kam sahá pamäť skupín, ze ktorých se společnost skládá“.²⁰ Martyna Steckiewicz píše, že „svet retro je svet našich starých rodičov, ktorý často poznáme z rodinných rozprávání, nepozbavených sentimentu“.²¹ Retrodetektívka zväčša netematizuje konkrétne historické udalosti, ale historické obdobie je pozadím pre detektívnu zápletku. Martyna Steckiewicz zároveň upozorňuje, že retrodetektívky sú „vo veľkej

¹⁷ Por. BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficynka, 2017, s. 94.

¹⁸ TOPOROW, Władimir: Przestrzeń i tekst. In *Przestrzenie teorii*, roč. 1, 2002, č. 1, s. 209.

¹⁹ Tamže, s. 207.

²⁰ HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha: SLON, 2009, s. 128.

²¹ STECKIEWICZ, Martyna: Czas przeszły dokonany? Obraz międzywojnia w kryminałach retro. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 258.

miere štylizáciou, predstavou o minulosti“.²² Na tvarovaní Krajewského medzivojnového Breslau sa v mnohom podieľajú aj obrazy z populárnej kultúry o tomto období: Krajewski využíva formulu detektívneho trileru drsnej školy s občasnými hororovými ingredienciami. Samotný Krajewski hovorí o tom, že píše noirové kriminálky („czarny kryminał“).

Adam Mazurkiewicz ukazuje tiež vzťah súčasnej poľskej detektívky k próze lokálnych „malých vlastí“ ako aktualizáciu jej formuly predovšetkým v smere „demystifikácie mýtov minulosti“.²³ U Krajewského je to demystifikačný pohyb privolania fantóma – vytesnenej minulosti mesta. Môže však ísť zároveň aj o vytváranie nových mýtov, napr. mýtu „hriešneho mesta“, temného Breslau v Krajewského sérii.

Reprezentácia mesta v Krajewského románovej sérii je teda zakódovaná v istej žánrovej literárnej štruktúre, Breslau je vpísané do žánrovej štruktúry noirového mysteriózneho detektívneho trileru. Samotný Wroclavčan Krajewski sa vyjadril, že Breslau je v jeho románoch temný predovšetkým preto, lebo píše noirové detektívne trilery. (Veď podobne temný je aj medzivojnový Ľvov v Krajewského sérii o komisárovi Popielskom.) Tento žáner sa podieľa predovšetkým na istom štýle reprezentácie mesta – nemecký Breslau v časoch Weimarskej republiky je temným, nebezpečným mestom, s narastajúcim antisemitizmom, so stúpajúcou popularitou nacistov i zločinnosťou, často reprezentovaný v noirovej štylizácii tieňov a nočného času²⁴ spolu s hammetovskou tmavou uličkou. Mesta brutálnych zločinov, organizovanej kriminality, sexuálnych deviantov, náboženských fanatikov (motivácia väčšiny vražd v Krajewského románoch je podivný pokrútený náboženský fanatizmus) a temných uličiek, v ktorých striehnu násilie a smrť. Je to mesto prekvitajúcej prostitúcie (luxusných verejných domov, no aj fiakristu ponúkajúceho svoju dcéru či napr. štyria mužskí prostitúti v námorníckych rovnošatách s vypichnutými očami a polámanými končatinami zavraždení v *Príznakoch v Breslau*), mesto zaplňovaných krčiem, ošarpaných domov a hlavne špinavých zadných dvorčiekov, no aj kaviarní, reštaurácií (napr. Piwnica Świdnicka, Biskupská pivnica), prepychových interiérov hornej vrstvy, v ktorých nezriedka prebiehajú sexuálne orgie. Je to hriešne mesto, nachádzajú sa v ňom tmavé bočné uličky, temné dvorčeky, krčmy, bordely, hodinové hotely, herne, polosvet, prostitúcia, okultistické sekty, mesto občas sa zahalujúce do závoja utkaného z hmly a dažďa, „*melancholické mesto*“;²⁵ podobne ako je melancholický pohľad kriminálneho radcu Eberharda Mocka.²⁶ Kamila Augustyn dokonca

²² Tamže.

²³ MAZURKIEWICZ, Adam: Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: EMG, 2014, s. 160.

²⁴ Por. AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 187-188.

²⁵ KRAJEWSKI, Marek: *Koniec sweta w Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008, s. 59.

²⁶ Por. napr. tamže, s. 15.

píše, že v Krajewského detektívnom cykle sa presúva dominanta „z fabuly a protagonistu na obraz mesta“.²⁷ Vo ľvovskej sérii o komisárovi Popielskom prevládajúci nočný čas deja Krajewski navyše motivuje Popielskeho chorobou *epilepsia photogenica* – precitlivosťou na denné svetlo, ktoré mu môže privolať epileptický záchvat.

Vzťah žánru detektívky k istej mestskej metropole je v retrodetektívke veľmi tesný. Tá je totiž – slovami Marcina Wrońskiego, autora lublinského cyklu retrodetektívok – „podžánrom do veľkej miery historickým a topografickým“.²⁸ Reprezentované obdobie sa v retrodetektívke zväčša viaže s konkrétnym mestom, ktoré je v Krajewského románoch *iným*, fantómovým dvojníkom súčasného mesta – „potomka“: nemecký Breslau do roku 1945 s nemeckými toponymami. Romány z breslauskej série v prvom vydaní, od druhej knihy vychádzajúce vo vydavateľstve WAB v edícii *Temná séria* (Mroczna seria), vždy sprevádzala mapa mesta z daného historického obdobia s nemeckými názvami ulíc a dobová fotografia temnej uličky na obálke. V druhej sérii o inšpektorovi Popielskom je zasa takýmto fantómovým mestom stratené mesto, poľský Ľvov (metropola Haliče Ľvov oproti neskoršiemu sovietskemu a ukrajinskému Ľvovu): v oboch prípadoch ide o mestá – semiosféry, ktoré dnes už neexistujú. Breslau a Wrocław – ten istý fyzický priestor, ale iné (kultúrno-historické) svety, predelené radikálnou hranicou – presídlením pôvodného obyvateľstva a prílevom nového, tiež presídleného.

V románe *Hlava Minotaura* (2009) urobí Krajewski „crossover“ oboch sérií (tej mockovskej so sériou s Popielským, ktorá sa práve nachádza v stave zrodu): pátranie je vedené v línii Breslau – Ľvov, odohráva sa v oboch mestách a vo Ľvove detektívi Mock a Popielski spolupracujú. Krajewski si takto pripravil prechod do novej, ľvovskej série retrodetektívok.

V debute *Smrť v Breslau* vovádza Krajewski svojho poľského čitateľa do neznámeho nemeckého mesta.²⁹ Nemecký Breslau nebol pre jeho následných „dedičov“, obyvateľov poľského Vroclavu veľmi známy.³⁰ Už samotné *iné* meno mesta je nositeľom významov – meno mesta je „zašifrovanou, „zavinutou“ fabulou“,³¹ ktorá odkazuje na text historickej encyklopédie. Breslau je fantómom minulosti súčasného Vroclavu aj fyzicky: v roku 1945 bolo zni-

²⁷ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 197.

²⁸ Cit. podľa MAZURKIEWICZ, Adam: Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: EMG, 2014, s. 162.

²⁹ Por. AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 186.

³⁰ Por. GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 126.

³¹ KOSCHANY, Rafał: Semiotyka miasta: od lektury „tekstu“ do interpretacji jako praktyki miejskiej. In *Studia Kulturoznawcze*, roč. 3, 2013, č. 1, s. 112.

čených sedemdesiat percent budov mesta.³² Stopy po nemeckej, breslauskej minulosti Vroclavu sa Marekovi Krajewskému pri mestských praktikách (de Certeau), ako je chôdza mestom, zjavovali ako staršia vrstva palimpsestu, akoby pod prítomným mestom bolo skryté fantomatické „druhé mesto“ (aby sme využili spojenie M. Ajvaza) – napr. reklamné nápisy švabachom, ktoré sa objavovali pod opadáajúcou omietkou, či nemecké nápisy na potrubíach kanalizácie.³³ Prítomnosť mestského priestoru totiž „kondenzuje predchádzajúce obdobia“.³⁴ Práve v tomto fenoméne môžeme vidieť ono tesné prepojenie času (retro) a priestoru (mesta) v žánri retrodetektívy: Michel de Certeau píše, že „miesta sú fragmentárnymi a zavinutými históriami, minulosťami pozbavenými čitateľnosťou inými, skumulovanými časmi, ktoré sa môžu rozvinúť, ale ktoré tu vystupujú skôr ako potenciálne príbehy, záhady na rozlúštenie“.³⁵ Marek Krajewski svojím aktom reprezentácie Breslau odvinuje tieto príbehy minulosti, zavinuté v topografických miestach, vyvoláva duchov minulosti (miesto podľa de Certeaua jestvuje natoľko, nakoľko je navštevované duchmi³⁶). Duchov minulosti môžeme chápať od prípadu k prípadu metaforicky alebo doslovne. Kompozícia väčšiny Krajewského retrodetektívok je rámcová: začiatok i koniec sa odohrávajú v neskoršom období. To mu umožňuje obe historické podoby mesta geograficky prepojiť poukázaním na to, že ide o *totožný* fyzický priestor. Napr. v románe *Pevnosť Breslau* (2006) prostredníctvom naratívneho rámca, ktorý sa odohráva vo Vroclave v roku 1950, prepája dve neblahé historické obdobia (a dve toponymá) v jednom fyzickom mieste, zlopovestnej budove, kam sa „odkladajú“ „nepriatelia ľudovej vlády, ktorými kapitán Baniak zaplňal kazematy bývalého sídla gestapa pri staromestskej priekope“.³⁷

V psychológii obyvateľov poľského Vroclavu však toto mesto nikdy nebolo celkom ich (boli to vystaňovalci predovšetkým z – predtým poľského – Lvova), nebývali vo svojom a trýznili ich obavy, že sa „domáci“ raz vrátia a oni budú musieť svoje domovy opustiť, tak ako sa im to stalo už aj predtým.³⁸ Olivier Mongin píše, že mesto existuje, „když se jednotlivcům podaří vytvořit dočasné vztahy v singulárním prostoru a když se považují za

³² Por. GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 127.

³³ Por. tamže.

³⁴ MONGIN, Olivier: *Urbánní situace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 49.

³⁵ de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 109.

³⁶ Tamže.

³⁷ KRAJEWSKI, Marek: *Pevnosť Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 11.

³⁸ Por. GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 128.

obyvatele města“.³⁹ Viacerí ľudia žijúci vo Vroclave podľa vyššie povedaného zrejme nenašli pocit domova v meste, v ktorom žili – v tomto zmysle vzniklo mesto nekompletné, akoby zmrzačené.

Tým, že Krajewski použil v názve svojho cyklu meno Breslau, vo vnímaní poľských čitateľov vyvolal „mesto-prízrak“, symbol nie celkom akceptovanej minulosti.⁴⁰ Stáva sa takto otáznou kolektívna identita obyvateľov mesta – otázka, kto má právo povedať, „toto je moje mesto“, a kto sa s mestom dokáže vnútorne stotožniť ako jeho obyvateľ. Marc Augé dokonca píše, že mesto má istú osobnosť a kolektívna identifikácia obyvateľov s mestom súvisí s touto osobnosťou: „město má dějiny a osobnost: někteří jednotlivci se v něm poznávají a tato kolektivní identifikace (která může dojít až k určení psychologickými vlastnostmi sdílenými všemi obyvateli) není v rozporu s konkrétními vztahy, které může mít k městu každý člověk.“⁴¹ *Pomenovanie* mesta je tiež symbolickým ovládnutím priestoru (M. Głowiński).⁴² *Kontinuitu* oboch podob mesta však Krajewski zaist'uje tým, že v prvých troch románoch série už pri časovom a miestnom situovaní každej kapitoly označuje mesto z roku 1933, 1927 a 1919 ako Vroclav (i keď fakticky nieslo meno Breslau). Anna Gemra upozorňuje, že používanie toponyma Vroclav na označenie mesta v „breslauskom“ období „spôsobuje, že sa môžeme cítiť ako v okupovanom meste“.⁴³ Fakticky sa v historickom období 1918 – 1945 v meste brutálne presadzoval nemecký živel. Historici tohto mesta Norman Davies a Roger Moorhouse o tom píše: „V letech 1918 – 1945 se „německost“ Breslau projevila nevídanou silou. Němci tam nejen měli drtivou početní většinu, ale vytvořili také ohavné a dusné společenské klima, ve kterém každý projev odlišnosti vyvolával v lepším případě pohrdání a v horším agresii. (...) Sítila diskriminace a národnostní menšiny tály, až byly v roce 1939 fakticky odstraněny. (...) Polská komunita v Breslau poklesla ze skromných čtyř nebo pěti tisíc v roce 1918 na statisticky bezvýznamnou hrstičku o dvacet let později.“⁴⁴

Pocit fantómového mesta, zvláštnej *cudzosti domáceho*, u poľských čitateľov tiež dotvárajú už nejestvujúce budovy⁴⁵ a dezorientácia vinou breslauských nemeckých toponým – iné mená tých istých ulíc a námestí i budov, ktoré

³⁹ MONGIN, Olivier: *Urbánní situace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 47.

⁴⁰ GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 130.

⁴¹ AUGÉ, Marc: *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis, 1999, s. 111.

⁴² Por. GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 131.

⁴³ Tamže, s. 142.

⁴⁴ DAVIES, Norman – MOORHOUSE, Roger: *Mikrokosmos*. Praha: BB art, 2006, s. 374.

⁴⁵ GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 135.

vrocavský čitateľ zväčša nemusí byť schopný priradiť k ich vrocavským ekvivalentom: jeho vlastné mesto sa takto odrazu stáva „cudzím priestorom“.⁴⁶ Zároveň však niektoré toponymá ako Tumský most, Piaskowy most či Tumský ostrov sú aj toponymami dnešného Vrocavu. Túto dezorientáciu a „odcudzenie“ vlastného mesta paradoxne ešte zintenzívňuje Krajewského „takpovediac kartografická presnosť“.⁴⁷ Pravdepodobne to bola Krajewského zámerná stratégia – až v biografickej sérii Mock začal Krajewski k nemeckým toponymám v poznámkach pod čiarou priradiť ich poľských „dvojníkov“ (napr. v románe *Mock. Súboj*). Silné ukotvenie v toponymách, ich kumulácia a sprievodná mapa majú pre čitateľa aj autentifikačnú a evokačnú funkciu a produkujú efekt reality.

V prípade Krajewského cyklu ide teda aj o obnovenie z kultúrnej pamäti vytesneného mesta. Anna Gemra píše, že názov „Breslau“ patril v poľskej povojnovej literatúre k zakázaným: „Píšuc o meste, nesmeli sa používať meno Breslau, muselo sa zdôrazňovať, že bolo vždy piastovské, a teda – podľa niektorých historikov – jednoznačne poľské, ‚znovunadobudnuté‘, práve preto sa spolu so Západnými územiami ‚vrátilo naspäť vlasti‘.“⁴⁸ Hovorilo sa o „znovuzískaných územiach“ („ziemie odzyskane“) a do bývalého Breslau, teraz ruín Vrocavu, prichádzali „pionieri“, bývalí poľskí obyvatelia Lvova.

Marek Krajewski neskôr v románe *Rieky Hadesu* (2012) uviedol na scénu aj pokračovanie tohto diskontinuítneho príbehu mesta Breslau/Vrocav, keď dej tohto svojho románu situoval do obdobia povojnového rodiaceho sa poľského mesta Vrocav v roku 1946 – spáleného mesta, vstávajúceho z popola. Hrdinom je, príznačne, nie breslauský Nemec Mock, ale Poliak, suspendovaný komisár Popielski, prísťahovalec z Lvova. Isteže, vo Vrocave sa po siedmich rokoch stretne aj so svojím starým priateľom Eberhardom Mockom (veď Krajewski oboch svojich hrdinov stvoril navzájom takých podobných, až sú temer ako dvojčky). Menia sa teda toponymá mesta, národne aj ideologicky – železničná stanica Nadodrže, Trzebnická ulica, Słowiańska, námestie Veľkopoľských povstalcov, severná štvrť Kleczków, Stalinova ulica... Pribúdajú poľské vývesné štíty na obchodoch. Synekdochicky „prevzatie“ mesta ukazuje Krajewski na budove kostolíka sv. Idziego, kde nová moc chce historicky legitimizovať svoj územný nárok na mesto: „*prikázali z neho otĺcť a strhnúť barokovú omietku a ornamenty, aby sa prekopali k románskym, stredovekým, a teda poľsko-piastovským vrstvám, a na jeho príklade ukázali, že vo Vrocave, kamene hovoria po poľsky*“.⁴⁹

⁴⁶ Por. tamže, s. 130.

⁴⁷ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 186.

⁴⁸ GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 127.

⁴⁹ KRAJEWSKI, Marek: *Rzeki Hadesu*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012, s. 53.

Obraz mesta sa príznačne začína výhľadom z okna väzenia na čerň neba nad Vroclavom: „*Kontrast, ktorý vyrezával predmety v ponurom prísveite, bol zozačiatku neostrý.*“⁵⁰ Ruiny mesta, vypálené domy a niektoré zachované štvrte, zablatené trhovisko, škaredé bytovky – „*ponuré mesto*“⁵¹ s potkanmi vyliezajúcimi v noci z pivníc, to všetko vytvára obraz zmaru, deštrukcie a depresie: je to hriechne mesto na iný spôsob než predchádzajúci dekadentný Breslau. Aj toto mesto má svoj polosvet a Krajewski načrtáva jeho topografiu: malé ryby a špekulanti stredného kalibru bývajú hlavne v okolí Stalinovej ulice, kým hlavy bánd zaoberajúcich sa hospodárskou kriminalitou bývajú vo vilových štvrtiach Zacisze a Krzyki.⁵² Popielskému zruinovaný Vroclav, v ktorom je nútený žiť a skrývať sa, kontrastuje so strateným mestom Lvov a stratenými „zlatými časmi“: „*Zabrali náš Lvov, a toto mesto, ktoré sami zničili, nám podhodili ako žvanec!*“⁵³

V opačnej tendencii voči mestu Breslau ako fantomatickému „odcudzenému“ mestu však pôsobí samotné toponymické ukotvenie – vzťah ku geografickému priestoru, vykračujúcemu „za“ román. Ako ukazujú výskumy poľskej geopoetiky, autentické toponymá sú síce „predovšetkým súčasťou textu (štruktúry textu)“ (Tomasz Derlatka),⁵⁴ ich pozícia v tejto štruktúre (napr. románu) je však *iná* než pozícia ostatných jazykových prvkov literárneho textu: napr. pozícia toponým v kultúrnej encyklopédii je iná než pozícia názvov fikčných miest a postáv. Zakomponované do literárneho textu, tvoria toponymá „trhlinu a pretrhávajú kontinuum predstaveného sveta“.⁵⁵ Pre geopoetiku tvoria „spojivo či médium interakcie a cirkulácie medzi literatúrou a geografickým priestorom“.⁵⁶ Podľa Briana McHalea sú do fikcie „zapájané“ a „vytvárajú enklávy ontologickej *diferencie* vnútri fikčného heterokozmu“.⁵⁷ Ich signifikácia je teda dvojsmerná, vzťahujú sa zároveň k internej štruktúre textu, do ktorého sú zapojené, no aj k vonkajšiemu geografickému miestu ako kultúrnemu i fyzickému objektu. Elżbieta Rybicka tu vo svojej teórii geopoetiky používa termín toponomastického trópu: „Autentické vlastné mená v literatúre fungujú totiž ako toponomastické trópy, majú jazykový charakter, tvoria integrálnu súčasť výpovede, spoluvytvárajú jej sémantiku, no zároveň túto integrálnosť narušajú, keď odkazujú na vonkajšie referenčné pole.“⁵⁸ Vzhľadom na túto svoju dvojitú referenciu, fikčnú i empirickú, je ich modelovým trópom syllepsa.⁵⁹

⁵⁰ Tamže, s. 17.

⁵¹ Tamže, s. 27.

⁵² Tamže, s. 39.

⁵³ Tamže, s. 26.

⁵⁴ Cit. podľa RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014, s. 186.

⁵⁵ Tamže, s. 188.

⁵⁶ Tamže.

⁵⁷ Tamže.

⁵⁸ Tamže, s. 192.

⁵⁹ Por. tamže.

Príkladom reálnych dôsledkov toponomastickej syllepsy breslauského cyklu Mareka Krajewského je kultúrna praktika, akou je turistická výprava Vroclavom po stopách fikčnej postavy detektíva Eberharda Mocka, pričom turista sa môže zúčastniť inscenovania scén z autorových románov.⁶⁰ V článku Agnieszky Bieleckej *Prechádzka kriminálnou stopou Eberharda Mocka* si záujemca môže prezrieť fotografie dôležitých budov miesta deja z mockovského cyklu, napr. mamutiu hnedastú, rešpekt vzbudzujúcu budovu Policajného prezídia, mestské kúpele, Univerzitnú knižnicu na Piasku, secesný obchodný dom bratov Baraschovcov, dom Pod Gryfami spolu s mapkou.⁶¹ Pre toto zvláštne *spojenie fikcie a reality*, napr. pre spojenie konania fikčných postáv s reálnymi miestami, akým je odohrávanie sa fikčných udalostí na reálnych miestach, vytvoril Stijn Reijnders termín *miesta imaginácie*, „na ktorých sa prekračuje symbolická hranica medzi ‚vyfantazirovaným‘ a ‚reálnym‘ svetom“.⁶² Holmesov byt na Baker Street, dom, v ktorom býval Raskol'nikov, a rovnako aj Mockov Breslau.

Ak sú v niektorých textoch takéto toponomastické syllepsy zašifrované, môže hľadanie zamaskovaných fikčných miest v reálnom geografickom priestore prinášať aj vzrušujúce dobrodružstvo. Napr. poľský spisovateľ Zbigniew Nienacki vo svojom kultovom dobrodružno-detektívnom cykle románov pre mládež o amatérskom detektívovi pánovi Tragáčikovi situoval drvivú väčšinu svojich literárnych miest v reálnych geografických súradniciach, na reálnych fyzických, topograficky určených miestach i v reálnych budovách, no niektoré miesta zašifroval. A tak fankluby pána Tragáčika, napr. Fórum fanúšikov pána Tragáčika a Internetový klub Nienackofanov, po týchto miestach pátrajú, porovnávajú dnešný fyzický vzhľad reálnych miest s opismi v románoch a usilujú sa priam detektívnou metódou pána Tragáčika určiť jednotlivé reálne predobrazy miest, na ktorých sa odohrávali udalosti v tragáčikovskom cykle. Jednou z najväčších záhad je napr. dedinka Kortumowo z románu *Pán Tragáčik a templári*, ktorej názov potreboval Nienacki zašifrovať, aby naň poukazovalo dejovo zaťažené latinské spojenie *cor tuum* (tvoje srdce). Kniha Emila Roszewského *Po stopách pána Tragáčika* (2020) nesie podtitul *Sprievodca po Poľsku* a ako turistický bedeker ponúka opis jednotlivých reálnych miest, na ktorých sa odohrali scény z románov o pánovi Tragáčikovi, ale predovšetkým ponúka zvažovanie hypotéz a pátranie po miestach, ktoré nie sú evidentné. Okrem zašifrovaných miest sú to napr. pátrania po miestach, kde pán Tragáčik stanoval počas vyšetrovania niektorých prípadov. Vzťah fikcie a reálneho miesta pekne demonštruje toto pátranie po dome Gnatovcov z románu *Pán Tragáčik a tajomstvo nad ta-*

⁶⁰ Por. tamže, s. 208.

⁶¹ Por. BIELECKA, Agnieszka: *Spacer kryminalnym szlakiem Eberharda Mocka*. Dostupné online <https://kochamwroclaw.pl/spacer-sladem-eberharda-mocka-trakcie/>

⁶² Cit. podľa RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014, s. 208-209.

jomstvami: „Je viac-menej nepochybné, že toto sídlo je fiktívne, no samotné miesto, na ktoré spisovateľova fantázia vsadila plot pripomínajúci palisádu a dlhú chalupu z drevených trámov prilepenú k úbočiu, nemusí byť nevyhnutne fiktívne.“⁶³

Reprezentácia všednosti v retromode

Akým spôsobom, akými jazykovými (rétorickými) stratégiami je mesto reprezentované v literárnom texte? Kamila Augustyn rozlišuje predovšetkým dva typy charakteristík: reálne a abstraktno-vzťahové. Reálne charakteristiky sa vzťahujú k dobovým reáliám, ku konkrétnym miestam a objektom (ulice, budovy) i ľuďom v meste, abstraktno-vzťahové (symbolické) charakteristiky sú zasa metaforami či personifikáciami mesta, psychickými i psychofyzickými stavmi postáv ako napr. pocit príslušnosti k mestu, charakteristiky vytvárajúce atmosféru mesta a pod.⁶⁴

Na konkrétnej úrovni Krajewského text vytvára reprezentáciu dobového mesta synekdochickým spôsobom opisu, vršením konkrétnych „retro“ detailov, do ktorého votkáva toponymá, čím detaily neustále kartograficky situuje (na „mape“ mesta). Tieto opisné detaily sú narativizované priestorovou praktikou prechádzania mestom – v nasledujúcom príklade jazdou autom (dobovým adlerom). Opisné detaily sú zasadené do „priestorovej syntaxe“,⁶⁵ čím sa narativizujú – v „naratívnom tkanive“⁶⁶ dominujú „deskriptory trasy“. Rozprávania-príbehy totiž „prechádzajú a organizujú miesta, vyberajú ich a spájajú, tvoria z nich vety a trate. Sú priestorovými trasami“.⁶⁷ *„Prichádzali na Sonnenplatz. Mesto pulzovalo utajeným podzemným životom. V zákrute zaškrípala električka vezúca robotníkov druhej zmeny z Linkeho, Hoffmannovej a Lauchhammerovej továrne, plynové lampy blikali. Zabočili doprava na Gartenstrasse: v tržnici sa tisli povozy dovážajúce zemiaky a kapustu, vrátnik secesnej budovy na rohu Theaterstrasse nadávajúc opravoval lampu pri bráne, dvaja opití študenti obťažovali prostitútky, ktoré sa pyšne prechádzali so slnečníkmi okolo Koncertnej siene. Minuli automobilový salón Koschenreuthera a Waldschmidta, budovu sliezskeho Landtagu a zopár hotelov. Nočné nebo rozprašovalo hmlistý dážď.“*⁶⁸ Mock premeriavajúci trasy po Breslau, zväčša pešo, niekedy autom, nie je, samozrejme, žiadny flanér – jeho trasa je

⁶³ ROSZEWSKI, Emil: *Na tropie Pana Samochodzika*. Warszawa: Wydawnictwo CM, 2020, s. 171-172.

⁶⁴ Por. AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 13, 201-202, 221.

⁶⁵ de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 115.

⁶⁶ Tamže, s. 119.

⁶⁷ Tamže, s. 115.

⁶⁸ KRAJEWSKI, Marek: *Smrť v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2007, s. 14.

vždy racionálne určená vyšetrovaním: cestou na miesto činu, cestou za podozrivými, napr. do putiky, kde môže získať informáciu a pod. Niekedy postačí len „bedekerový“ opis trasy pomocou enumerácie toponým: „*Minul Gajowický cintorín, prekrížoval Menzelstrasse, Kurassier Allee a zaparkoval naproti tehlovým kasárňam ťažkoodencov na Gabitzstrasse*.“⁶⁹ Práve tieto naratívne trasy s dobovými toponymami sú jednou z podstatných textových stratégií, ktoré v Krajewského románoch vytvárajú reprezentáciu Breslau. Spolu s touto stratégiou sa na reprezentácii podieľa stratégia rozosievania dobových reálií v texte, keďže, ako píše de Certeau, „rozprávania o miestach sú brikoláže. Sú zhotovené zo zvyškov sveta“.⁷⁰ Plynové lampy, meissenský („míšeňský“) porcelán, taburet, plechové umývadlo, kreslo *chaisez-longue*, neoklasicistický nábytok od Bonzaniho, gymnaziálne uniformy „študentiek“ (v skutočnosti mladých prostitútok), revolvery Walther a Glock, značky automobilov Adler a Horch, drožky so zapriahnutými koňmi, prášok na čistenie zubov, pipasár fajky... Ako upozornila Martyna Steckiewicz, „historické reálie sú viditeľné skôr v každodennom živote hrdinov“.⁷¹ Sú to detaily všedného života: aké noviny sa čítali, drožky či značky áut – to všetko sú rekvizity retrosveta.⁷² Patria sem aj jedálne lístky – čo sa dalo jesť v danom období v reštauráciách: Mock je gurmán, jeho obľúbeným jedlom je napr. údené koleno, bravčová pečienka s kyslou bielou kapustou a knedličky s oškvarkami, k tomu krígel šwidnického piva a ako aperitív štamperlík čistej vodky, ako predjedlo si dá „kuráciu huspeninu ozdobenú venčekom hríbikov nakladaných v octe“.⁷³ Zaujeda to chrumkavou zemľou. Detektívov priam gargantuovský apetít patrí do série somatických motívov Krajewského série – akt jedenia, „hedonistický a apolónsky“⁷⁴ má uňho výrazne obradný i estetický charakter.⁷⁵ Gurmánstvo patrí k túžiacemu a pohlcujúcemu telu, Mock dychtí po dobrom jedle podobne ako po ženách. A po opulentnej ťažkej večeri – v súlade s jedným zo svojich obľúbených antických autorov – vracia prírode svoj dlh.

Stanisław Lem sa o prvých troch Krajewského románoch pochvalne vyslovil, že ich autor „vykonával prácu paleontológa, ktorý rekonštruuje pradávne živé tvory na základe pozostatkov nájdených v geologických vrstvách, a zrekonštruoval pre nás úplne neznámy obraz krajiny nemeckého Vroclavu

⁶⁹ Tamže, s. 59.

⁷⁰ de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 108.

⁷¹ STECKIEWICZ, Martyna: Czas przeszły dokonany? Obraz międzywojnia w kryminałach retro. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 251.

⁷² Por. tamže, s. 254.

⁷³ KRAJEWSKI, Marek: *Koniec świata w Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008, s. 47.

⁷⁴ BEDNAREK, Bogusław: Antyk, ciało i rozkosze podniebienia w w bestsellerowych powieściach Marka Krajewskiego. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 313.

⁷⁵ Por. tamže.

tridsiatych rokov“.⁷⁶ Rekvizity dávneho sveta, už zaniknutého, vyvolávajú aj náležitú nostalgiu. I keď asi nikto z Krajewského čitateľov by sa nechcel v románovom Breslau reálne ocitnúť a určite žiaden z fanúšikov kriminálneho radcu Eberharda Mocka by si zrejme neželal, aby ho jeho hrdina podrobil výsluchu...

Breslau teda nie je v Krajewského sérii detektívnych trilerov o Eberhardovi Mockovi iba pozadím, motivickým „plánom prostredia“, ale je aj „miestom vytvárania kultúrnych významov“,⁷⁷ čo je už jeho abstraktno-symbolická reprezentácia. V poradí druhý román mockovskej série *Koniec sveta v Breslau* (2003) svojím názvom Breslau istým spôsobom mýtizuje v synekdochickom režime: svet je celok, Breslau je jeho časť – a koniec tohto celku sa udeje práve v tej jeho časti, ktorou je Breslau. Hra o osud celého sveta sa rozohrá v meste Breslau. V závere príbehu sa práve v Breslau odohrá „demonštrácia zla“, zjavenie diabla: nemožná „vražda v zamknutej miestnosti“ (čo je klasický detektívny topos), „nemožné“ zavraždenie mladého Mockovho synovca v stráženom byte, vražda pomocou ópia, pochádzajúceho spreď roku 1850. „Na tomto mieste, na Štedrý večer roku 1927 (...) sa odohrala demonštrácia zla, chápeš, Herbert? To ja som to zlo vyslobodil, vyvolal som ho mojím zlom.“⁷⁸ Na povrchovej úrovni lineárneho priebehu textu (opisných a naratívnych výpovedí) je však aj tu Krajewského reprezentácia mesta silne konkrétna, detailistická (veci) a topografická (názvy ulíc a domov).

Dej v prvých dvoch románoch série zasadil Krajewski do navzájom kontrastujúcich ročných období, ktoré majú v oboch románoch extrémne prejavy: leto s neznesiteľnou horúčavou v *Smrti v Breslau* a mrazivá zasnežená zima v *Konci sveta v Breslau*. Zároveň si Krajewski vždy vyberá jednu dominantnú tému v užšie zvolenom období (roku, v ktorom sa odohráva dej toho-ktorého románu), charakterizujúcu mesto: nacizujúci sa Breslau, prenikanie nacistov do radov polície a narastajúca moc gestapa v *Smrti v Breslau*; dekadentná erotická spoločnosť a apokalyptické prednášky kazateľa v *Konci sveta v Breslau*; špiritizmus a prostitúcia v *Príznakoch v Breslau*; vojnové obliehané mesto, jedna z posledných Hitlerových bášt v románe *Pevnosť Breslau*; buršácke spolky, univerzitné prostredie a študentské súboje v románe *Mock. Súboj* atď.

Adventný a vianočný čas *Konca sveta v Breslau* umožňuje Krajewskému jemnejšie odtieniť duševné rozpoloženie, v ktorom sa jeho hrdina Eberhard Mock práve ocitá. Po tom, ako sa opakovane dopustil násilia na svojej mladej žene Sophie, tá od neho utečie a Mock trávi čas vo svojom luxusnom byte pri telefóne, čakajúc s nádejou, že mu Sophie zavolá. Sophie sa za

⁷⁶ Cit. podľa PADOŁ, Emilia: Rok 1999. Marek Krajewski wydaje „Śmierć w Breslau. In *Onet Kultura*, 21. 8. 2020. Dostupné online <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/100-lat-polsko-rok-1999-marek-krajewski-wydaje-smierc-w-breslau/r0hzn42>

⁷⁷ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 12.

⁷⁸ KRAJEWSKI, Marek: *Koniec świata w Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008, s. 318.

krivdy, ktorých sa jej od manžela dostalo, predtým odškodňovala účasťou na dekadentných sexuálnych orgiách v súkromných bytoch. Mock je vďaka svojej pozícii v polícii, prepojeniu na podsvetie a svojim informáciám – „zverákom“, ktorými môže vydierať vysokopostavených –, mocnou personou Breslau. Vo svojom duševnom rozporení a citovom živote je však z tohto mesta vykorenený – luxusný byt, v ktorom je sám, mu nie je domovom: *„Tam sa medzi štyrmi stenami izieb skrýva zlý démon násilia, rezignovaný démon ilúzie a ešte jeden... (...) démon smrti.“*⁷⁹ Jeho duševné rozporenie kontrastuje s atmosférou adventnej nálady pokojného večera v meste zababušenom do snehovej prikrývky: *„Vroclav sa prepadal do mäkkého páperia snehu. Na Sandstrasse bolo bezvetrie a ticho. Občas zavrčal nejaký automobil, zriedka zacinkali sane. Dokonca aj škripot posledných električiek, pohybujúcich sa smerom k Neumarktu a Hlavnej pošte, bol stlmený mäkkým filtrom snehovej fujavice. Okná kláštora sa blyšťali prívetivým teplom.“*⁸⁰ Mock hľadá do vysvietených okien v chudobných činžovních domoch, okien s vianočnými stromčekmi, ktoré neplodnému Mockovi evokujú šťastný rodinný život: *„V týchto činžovních domoch, uvažoval, v tých začadených kuchyniach, pod tapetami plnými ploštíc prebýva ešte iná cnosť, neevanjelická, ktorá si nemohla nájsť svoje miesto v sterilne čistom päťizbovom apartmáne na Rehdigerplatzi. Táto cnosť sa tam nedala priťahovať ani silou, ani lichôtkami, ani drahým darčekom, nechcela tam zostať dlhšie; zanedlho po sobášii opustila éterickú manželku a manžela istého si sebou samým, ktorí nevyslovili to, čo navzájom od seba očakávajú; ona – pretože to nevedela, on – pretože nechcel.“*⁸¹ Cnosť, ktorá sa v Mockovej domácnosti nechcela udomáčniť, nesie meno: *„– Vernosť, – zasupel Mock a vošiel do toalety.“*⁸² V rámci „poetiky stoky“ Krajewského retrodetektívok sa Mock obesí v kabínke záchoda. (Jeho pokus o samovraždu je však neúspešný, a tak sa zo svojho pátrania nevyvlečie.) Mockovi sa rúca jeho svet; na zadnom dvorčeku krčmy, kde mieri revolverom na svojho podriadeného Kurta Smolorza, sa mu v myšlienkach vracia pasáž z Lucretia, kde rímsky autor píše o „*horiacich stenách sveta*“.⁸³

Krajewski pri kreovaní svojho literárneho Breslau často využíva antiestetiku turpizmu, kult ošklivého a hnusu (v poľskej literatúre sa objavili po roku 1956 napr. v poézii Stanisława Grochowiaka) – popri opisoch umučených, nezriedka rozporciovaných a rozkladajúcich sa mŕtvol obetí sú to špinavé zadné dvorčeky, dobová „hygiena“ (nočník pod posteľou v núdznom otcovskom bytiku, kde Mock spáva vo výklenku), zápach gleja a smrad opravovaných

⁷⁹ Tamže, s. 175-176.

⁸⁰ Tamže, s. 174.

⁸¹ Tamže, s. 175.

⁸² Tamže.

⁸³ Tamže, s. 141.

topánok v mockovskej šusterskej domácnosti. Časté býva fyzické znetvorenie postáv, ktoré sa mihajú románmi, uveďme *pars pro toto* pasáž zo scény z nočnej špiritistickej seansy: „Obrátil sa a ustrnul. Bytosť na invalidnom vozíčku mala riedke ulízané vlasy. Spomedzi nich vyrážali biele plátky kože. Tu a tam boli pokryté tmavými škvrnami, ktorých zrohovatené okraje boli porastené riedkymi chumáčmi. V otvorených bľabotajúcich ústach vibrovala špička jazyka. Vajcovitá hlava sa hádzala do strán a udierala raz jedným, raz druhým spánkom o operadlo invalidného vozíka.“⁸⁴ Príznačné je, že Krajewski v opise nehovorí o človeku ani jeho pohlaví, ale kumuláciou jednotlivých odpudivých detailov opisuje *akúsi* – hádam ani nie ľudskú – „bytosť“. Mock kaliku udrie: „Udrel. Pocítil bolesť v zápästí. Kalika naširoko otvorila oči, prevrátila sa dozadu aj s vozíkom a vyplula z úst prehryznutý jazyk. Už sa nedrhla nestrávitelnými spoluľáskovými skupinami, drhla sa svojou vlastnou krvou.“⁸⁵ „Bytosť“ (telesne postihnutá dcéra doktora Rossdeuschera) „utrpeľa smrteľné zranenie, keď spadla z vozíčka“,⁸⁶ ako informujú noviny Breslauer Neueste Nachrichten. Zabil ju Mockov úder (Mock vraví, že „*nechtiac*“⁸⁷) a Mocka samozrejme za to nikto neberie na zodpovednosť. Vraždy bývajú v Krajewského románoch spektakulárne, zväčša inscenujú príšerné krvavé divadlo, napr. telá štyroch mŕtvych námorníkov s polámanými končatinami, usporiadanými ako drevo do prichystanej vatry. Bogusław Bednarek píše všeobecnejšie o motívoch tela u Krajewského, že je to predovšetkým „telo zvrhnuté z piedestálu – pošpinené a zmasakrované, poznamenané prečinom a perversnosťou, nezdravé a odpudivé“.⁸⁸ Samotní vrahovia sú k zločinu neodolateľne pudení svojimi neprekonateľnými túžbami tela i zvrátenej mysle (pokrútený náboženský fanatizmus).

Zápach pitevne, kam chodí konzultovať príčinu smrti s doktorom Lasariusom, Mockovi opakovane pripomína pach dusenej mrkvy. Čitateľovi takto pomocou odvolania sa na pravdepodobne známy čuchový vnem dokáže pach pitevne neprijemne, až nechutne evokovať. Zároveň sa prostredníctvom pachu „nechutne“ do asociačnej blízkosti dostávajú mŕtve telo a jenie. Vo finále jedného z románov sa Mock usiluje prinútiť páchatel’a, s ktorým mal dlhé roky osobný vzťah, aby priznal, kam uniesol Mockovho otca. Deje sa tak v napustenom bazéne v pitevni, v ktorom sa páchatel’ trasie od zimy a do ktorého Mockov podriadený Kurt Smolorz postupne vypúšťa mŕtvolu z pitevne: „s odporom potiahol mŕtvolu za vlasy a zelené telo vkĺzlo do vody s tichým žblnknutím. Nebožtik mal čiernu spálenú tvár a husté hnedé vlasy. Lonové

⁸⁴ KRAJEWSKI, Marek: *Prízraky v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 265.

⁸⁵ Tamže, s. 256.

⁸⁶ Tamže, s. 275.

⁸⁷ Tamže, s. 278.

⁸⁸ BEDNAREK, Bogusław: Antyk, ciało i rozkosze podniebienia w w bestsellerowych powieściach Marka Krajewskiego. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 311.

*ochlpenie sa mu začínalo už pod pupkom. (...) Napuchnuté telo sa prevracalo v prúde vody a formalínu.*⁸⁹

Naratívna reprezentácia mesta: mesto ako príbeh

Olivier Mongin hovorí o jednej z dimenzií mesta – o meste ako príbehu. „Město, duševní obraz, je dobrodružstvím, které se bez ustání utváří a přehrává. Od té chvíle, co obsahuje čas, se živí stejně tak kontinuitou jako diskontinuitou. Právě tak jako příběh.“⁹⁰ V našom prípade, keďže ide o *románové* Breslau, to platí dvojnásobne: Krajewského mysteriózne retrodetektívky sú *naratívnou reprezentáciou* mesta Breslau. Krajewského Breslau je „rozprávaným“ literárnym mestom, časopriestorom v literárnych textoch, časopriestorom, v ktorom prebiehajú *udalosti* a zauzľujú i rozuzľujú sa *zápletky*; „svetom príbehu“ – neustále sa navršujúcimi *príbehmi*, ktoré ho v románovej sérii literárne konštituuju. Sú to príbehy násilia, zločinov a ich vyšetrovania, ako aj občasných udalostí na hrane nadprirodzena. Treba sa preto pozrieť nielen na tú časť výstavby fikčného sveta, ktorú tvorí motívický plán prostredia s toponymami, opismi prostredia a „retro“ lexémami dennej potreby, ale aj na príbehy, ktoré sa v tomto prostredí odohrávajú. Uvedieme ako príklad tri romány zo série. V každom z nich je časopriestor mesta prepojený s istým *typom* naratívnej schémy.

Debutový Krajewského román *Smrt' v Breslau* postavil pevné základy literárneho Breslau, ktoré budú ďalšie romány zo série rozvíjať. Na vyššej, invariantnej naratívnej úrovni (keď príbehy zahŕňame do istých archetypov) skonštruoval príbeh invázie z Orientu priamo do srdca sliezskej metropoly. Aj neznesiteľná letná páľava v tomto príbehu akoby prichádzala stadiaľ. Táto invázia je priamo inscenovaná v scéne na mieste činu – v púštnych škorpiónoch, vyliezajúcich z tela zavraždenej mladej aristokratky Marietty von der Malten a jej guvernanky. Podstatnou zložkou Krajewským vykresleného obrazu temného Breslau sú aj opulentné „barokové“ (spojenia ako „*girlandy čriev*“) opisy mŕtvych tiel obetí nespočetných vražd: „*Sedemnásťročná Marietta der Malten ležala na dlážke obnažená od pása dole. Husté, svetlosivé, rozpustené vlasy nasiakli krvou ako špongia. Tvár bola ako keby skrivená prudkým zachvatom paralýzy. Girlandy čriev sa povalovali na bokoch rozsekaného tela. Roztrhaný žalúdok ukazoval nestrávené zvyšky jedla. Mockovi sa zazdalo, že niečo spozoroval v brušnej dutine. Prekonal odpor a sklonil sa nad telo dievčaťa. Smrad bol neznesiteľný. Mock prehltol slinu. Medzi krvou a slizom sa hýbal malý, pohyblivý škorpión.*“⁹¹

⁸⁹ KRAJEWSKI, Marek: *Prízraky v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 297.

⁹⁰ MONGIN, Olivier: *Urbánní situace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 48.

⁹¹ KRAJEWSKI, Marek: *Smrt' v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2007, s. 15.

Motivácia vraždy v *Smrti v Breslau* sa klenie ponad stáročia na Východ až k sekte jezidov, k vražde chlapca a dievčatka, ktorých sa dopustil križiak. Práve na jeho potomkoch (Marietta von der Malten je jedným z nich) má byť po stáročiach vykonaná pomsta. Vykonávateľom vražd je Turek s vytetovaným škorpiónom na zápästí. Krajewski tu ako páchatel'a využíva topos pomstiteľov z ďalekého Východu – topos detektívnej literatúry z 19. storočia, napr. u Wilkieho Collinsa či Arthura Conana Doylea, ktorý bol v súlade s orientalistickými fantáziami tých čias. Je to akiste od vzdelaného autora Krajewského aj poklona tejto literárnej tradícii. Ďalším príbehovým archetypom, ktorý Krajewski zakomponúva do zápletky, je oidipovský scenár: berlínsky detektív Anwaldt, vyšetrojúci vraždu spolu s Mockom, sa ukáže byť zapretým synom baróna von der Maltena, ktorého na Mockov popud (intrigu) zabije. Do vyšetrovania sa však zaplietajú aj mysteriózne motívy na hrane nadprirodzena (samotný Krajewski sa vyjadril, že v ňom skrsol nápad napísať detektívny román s hororovými prvkami): počas epileptických záchvatov vykrikuje žid Friedländer v tranze po hebrejsky proroctvá so zašifrovanými spôsobmi smrti ľudí, ktoré sa v mnohých prípadoch naplnia. Bola by to príliš veľká náhoda. Detektív Mock, nedopečený klasický filológ, v závere reinterpretuje pýthickú veštbu, v ktorej sa vyskytujú výrazy „deti“ a „škorpióny“: nemá znamenať, že škorpióny zabijú deti Maltenovcov (Mariettu a Anwalda), ale že v rámci Mockovej a Anwaldtovej pomsty zabijú klasického filológa Maasa škorpióny – deti, čiže mláďatá škorpiónov. Vďaka tomu, ako aj (údajne) vďaka zabitiu baróna von der Maltena sa pomsta na Anwaldtovi nemôže realizovať. Pokračovanie románu *Koniec sveta v Breslau* ukazuje Anwalda, žijúceho o dvadsať rokov neskôr v Amerike: takže pomste jezidov zatiaľ naozaj úspešne unikol...

Zaujímavá je Krajewského konštrukcia hlavnej postavy vyšetrovateľa, kriminálneho radcu Eberharda Mocka. Plebejec Eberhard Mock sa medzi vyššie vrstvy vyšvihne z pavlačového jednoizbového bytu v chudobnej štvrti, ktorý musí zdieľať s otcom, so spoločnými záchodmi na dvore (román *Prízraky v Breslau*) – o osem rokov už býva so svojou mladou nevernou manželkou Sophie v luxusnom päťizbovom apartmáne so služobníctvom v honosnom nájomnom dome na Rehdigerplatzi (*Koniec sveta v Breslau*). V štvrtom románe zo série a zároveň v neskoršom románovom čase na konci druhej svetovej vojny, *Pevnosť Breslau*, Mock v rozbombardovanom, horiacom Breslau absolvuje „sentimentálnu cestu“ v čase k svojmu bývalému bytu, v ktorom žil s mladou manželkou. Treba povedať, že na nekompromisného drsnoškolaového „psa spravodlivosti“ sa Mock mení až v ďalších románoch, predovšetkým v románe *Pevnosť Breslau*. Krajewski vo svojom románovom debute zasadil do nacistujúceho sa Breslau azda jedného z najzápornejších detektívnych hrdinov v dejinách tohto žánru: Mock v prvom románe spočiatku, hoci s opovrhnutím, s vidinou kariérneho postupu pristúpi na ponuku Gestapa, aby hodil vraždu Marietty na žida Friedländera. Pátrať po skutočnom vrahovi ho prinúti až vydieranie jeho bývalého spolužiaka, baróna von der Maltena, otca

zavraždenej, ktorý sa Mockovi vyhráza vyzradením jeho slobodomurárskej minulosti. Keďže je barón týmto činom pre Mocka nebezpečný, Mock ho nechá zavraždiť svojím spolupracovníkom Anwaldtom, ktorému nahovorí, že ak zomrie jeho otec, vyhne sa tým pomste jezidov. Mock účinne využíva pomoc gangstrov z podsvetia, Wirtha a Zupitzu (ktorých si tiež zaviazal vydieraním), a prikáže im odstrániť jednu menšiu rybu z podsvetia, t. j. objedná si vraždu. Keď potrebuje informáciu, vie vypočúvaného rafinovane alebo brutálne mučiť (podľa potreby). Ako kriminálny radca má kontrolu nad Breslau tým, že o významných ľuďoch zhromažďuje informácie, aby v prípade potreby mohol každého zovrieť do svojho povestného zveráka, t. j. vydierať. Základom jeho práce je na každého niečo mať, aby mohol v prípade potreby dosiahnuť, čo potrebuje. Dvoh posledných menovaných praktík sa síce nezabíja ani v nasledujúcich románoch, tam ich už však využíva skôr *bona fide*. Eberhard Mock, tento milovník antickej literatúry s plebejskými koreňmi (jeho otec je obuvník z Walbrzychu), je skrátka temný a plný rozporov rovnako ako Krajewského Breslau, je jeho zrkadlovým obrazom. Po prvý raz v celej sérii sa Mock čitateľovi predstavuje v *Smrti v Breslau* ako zákazník luxusného bordelu, „salónu“ Madame le Goef (Maďarky s pseudofrancúzskym priezviskom), kde hrá s dievčatami šachy a na základe každého vydareného Mockovho ťahu s nimi realizuje vopred predpísanú erotickú polohu. Tento faunovský zhýrallec stredného veku je rozčarovaný, keď musí tento svoj pravidelný sobotný večerný rituál prerušiť a ísť na výjazd k beštiálnej vražde. Eberharda Mocka si však čitatelia napodiv veľmi obľúbili, stal sa priam vrocavskou legendou a inšpirátorom turistických trás (ako už o tom bola reč), a Krajewski mu v ďalších dieloch série pripísal trochu kladnejšie črty (stravujúcu túžbu po spravodlivosti). Je však tiež možná a pravdepodobná aj taká motivácia, že v *Smrti v Breslau*, ktorá sa odohráva neskôr než ďalšie dva romány (*Koniec sveta v Breslau* a *Prízraky v Breslau*), je už Mock v strednom veku, čosi po päťdesiatke, ešte o poznanie cynickejší a zbavený absolútne všetkých ilúzií.

Záľuba v antickej literatúre a gurmánstvo patria k oným excentrickým vlastnostiam, ktoré sú charakteristické pre veľkých detektívov zlatého veku detektívky (patrí do toho radu charakteristík, ako sú Holmesova hra na husle a chemické pokusy, Maigretove fajky či pestovanie orchideí Nera Wolfa). Klasickému filológovi Krajewskému umožňuje aj v rámci populárnej literatúry svojho čitateľa sem-tam dovzdelat' citátom z latinských klasikov. Knižná záľuba v klasikoch kontrastuje so svetom plným násilia, smrti a nízkosti – Krajewski v biografickej časti série v románe *Mock. Súboj* ukazuje, ako vysokoškolský študent filológie Mock vstúpil do iného sveta, sveta kriminálneho vyšetrovania (a teda sveta násilia, vydierania a ponižovania), odkiaľ už niet cesty späť do akademického zatišia. Krajewski však v Mockovi tieto dva odláhlé svety paradoxne prepája: keď Mock potrebuje regulovať a zacieliť svoj hnev, v duchu si recituje obľúbené verše v latinčine – napr. predtým, ako udríe protivníka boxerom.

Inú príbehovú schému využil Krajewski v nasledujúcom diele cyklu. V románe *Koniec sveta v Breslau* v zime roku 1927 vyčíňa v meste Kalendárový vrah, ktorý pri svojich náležiť makabrózne zavraždených obetiach (napr. muzikant zamurovaný v stene) zanecháva vytrhnutý lístok z kalendára, na ktorom je označený dátum vraždy. Do Breslau sa hrnú davy na prednášky grófa von Orloffa, zvestujúceho blízky koniec sveta. V pozadí za ním stojí sekta Sepulchrum Mundi. Mock porovnávaním vrážd v sérii vypátra, že obete sú vrahom vybrané ľubovoľne, dôležité sú preňho čas (dátum) a *miesto* vraždy. Situovanie vrážd na mape mesta ukazuje, že boli spáchané na ploche mesta ohraničenej starou priekopou, čiže v historicky najstaršej časti mesta. Mock teda musí pri pátraní od perspektívy chodca (de Certeau) prejsť k perspektíve „projektanta“ mesta, z princípu trasy prejsť k princípu mapy,⁹² povzniesť sa z konkrétneho žitého priestoru, temných ulíc, krčiem, pivníc a starých domov, k jeho abstraktnej reprezentácii, mape: hľadať na mape *vzorec* spájajúci vraždy, neviditeľný na *konkrétnych* miestach činu. Práve mapa, skonštituovaná v novoveku, *abstraktná mapa* ako „formálny súbor abstraktných miest“, ⁹³ ktorá sa už oslobodila od staršieho vyznačovania trás v stredovekých mapách,⁹⁴ umožňuje odhaliť skryté vzorce, ktoré nie sú bezprostredne viditeľné.⁹⁵ Hypotéza, že dôležitý je dátum a miesto vraždy, sa verifikuje: amatérsky filológ Mock pátra v archívoch a zistí, že v inkriminovaných dňoch boli na daných miestach analogickým spôsobom spáchané vraždy v dávnej minulosti. Vraždy v sérii takýmto spôsobom vlastne „citujú“ dávne vraždy z histórie mesta – ba ich čas, miesto a *modus operandi* sú mestom Breslau, jeho históriou priam generované. Ide tu teda naozaj o sériu topograficko-historických vrážd. Łukasz Plata o tom píše: „V Konci sveta v Breslau mesto akoby generuje mechanizmus sériových vrážd, stáva sa živým pitavalom, pravzorom tajomných vrážd, ktoré uvádzajú do pohybu dej v knihe.“⁹⁶ Tento mestský pitaval, krvavo inscenovaný telami obetí, je spätý s (kriminálnou) históriou mesta, je jej „prekladom“ z análov zločinu do (fikčnej) reality. V sérii topograficko-historických vrážd je presne toto *spojenie* historického obdobia a topografie charakteristické pre žánrový variant retrodetektívky, ktorý je charakterizovaný práve časopriestorom, spájajúc priestor (mesto) a čas (historické obdobie). Krajewski v *Konci sveta v Breslau* vlastne touto zápletkou vydestiloval akúsi dreň žánrového variantu retrodetektívky, jeho základ. Vraždy pácha vrah podľa starých kníh o histórii Breslau, Barthesiových *Antiquitates Silesiacae* a Hagenovho *Sveta zločinu v starom Wroclawe*. A opäť je to história vyfabulovaná v rámci Krajew-

⁹² Por. de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 118.

⁹³ Tamže, s. 120.

⁹⁴ Por. tamže.

⁹⁵ Por. MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014, s. 58.

⁹⁶ Cit. podľa AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 208.

ského literárneho Breslau: tieto staré knihy si Marek Krajewski vymyslel pre túto príležitosť (aspoň výsledky vyhľadávania v Googli tomu napovedajú). V retrodetektívke sa však fikcia s históriou preplietajú: je tu totiž aj vražda spáchaná podľa skutočnej básne *Der Glockenguss zu Breslau*: v nej zvonár tovariša zaživa zamuroval v dome. Krajewski tento zločin (áno, jeho citáciou je práve onen zamurovaný muzikant) situuje („podľa najnovších výskumov“⁹⁷) v dome Pod Gryfmi, čo je reálne toponymum. Toto miesto, v ktorom je zavinený príbeh minulosti, je strašidelným miestom navštevovaným duchom: vykazuje totiž psychometrické pôsobenie na jednu senzibilnejšiu postavu, astrológa Völlingera. Je to všeobecná vlastnosť miesta, ktoré má v sebe zavinenú svoju históriu. Ako konštatuje de Certeau, „miesto jestvuje vtedy, keď je navštevované rozličnými duchmi, ktorí sa v ňom skrývajú, ktorých možno alebo nemožno ‚vyvolávať‘“.⁹⁸ Opakovanie zločinov spred stáročí je zároveň podľa apokalyptika von Orloffa predzvesťou konca sveta, a tomu chce vrah takýmto spôsobom napomôcť, aby sa čas kruhovo uzatvoril.

V románe *Pevnosť Breslau*, odohrávajúc sa v obliehanom Breslau na sklonku druhej svetovej vojny, z ktorého si Nemci spravili pevnosť, sa Mockova pozícia v mocenských vzťahoch mesta mení: suspendovaný šesťdesiatdvaročný Mock, šikanovaný bývalými nadriadenými, už na šachovnici mesta nie je silným hráčom na pomedzí polície a podsvetia: napr. svojho bývalého gangsterského pochopa Wirtha, ešte stále mocného muža, tentoraz musí o pomoc prosiť. Svojím uvzatým osamelým pátraním po vrahovi mladého dievčaťa teraz viac pripomína klasických osamelých hrdinov drsnej školy. Teraz, v krízovej situácii, sa stáva zrejmejším jeho vzťah k mestu Breslau: jeho znetvorená tvár oškvŕknutá od horiacej lepenky, keď počas bombového náletu zachránil mladú ženu, je rovnakou ruinou ako bombardované Breslau. Mock medzi ruinami a padajúcimi bombami prechádza v obleku – ako sám vraví, preukazuje tým úctu tomuto mestu. Keď pátra po vrahovi, vie, že toto mesto neopustí – aj za cenu toho, že od neho odíde jeho manželka Karen a zmizne kdesi v bombardovanom meste – manželka, ktorej predtým sľúbil, že ju z tohto mesta-inferna odvedie. Niekde býva vzťah vraha skrývajúceho sa v meste k samotnému Mockovi osobný – ako napr. v *Príznakoch v Breslau*, kde sériový vrah zanecháva pri telách svojich obetí lístoček s citátom z Biblie, adresovaný priamo Mockovi, vtedy ešte len kriminálnemu asistentovi. Vrah takto vyzýva Mocka na súboj, stávkou v hre sú životy ďalších obetí. V románe *Pevnosť Breslau* sa zasa Mock definitívne pustí do pátrania (čo znamená definitívne zostať aj s manželkou Karen v bombardovanom Breslau) vtedy, keď mu „niekto cez otvor na listy

⁹⁷ KRAJEWSKI, Marek: *Koniec sveta v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008, s. 228.

⁹⁸ de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 109.

prestrčil štíhlu dievčenskú ruku“.⁹⁹ Skrytý vrah tu bol opäť osobný – desivá zásielka prišla na miesto určenia.

Ako napísal Fernand Braudel, prvý obraz spájaný s mestom bol obraz pevnosti.¹⁰⁰ Mestské hradby vytvárali jeho vnútro, vymedzené voči vonkajšku a poskytujúce bezpečie a útočisko pred vonkajškom, pred nájazdmi nepriateľov. Vybudovaním pevnosti v Breslau vo fáze už prehratej vojny (Hitler vydal rozkaz prebudovať otvorené mesto na pevnosť 25. augusta 1944) sa však mesto, naopak, stáva pre jeho obyvateľov smrtiacou pascou, z ktorej niet úniku.

Keď Mock hľadá na svojho dlhoročného kolegu, patológa doktora Lasaria, „účes doktora Lasaria by bolo treba dať do mestského erbu Breslau, pomyslel si Mock a rozhodol sa – rovnako ako starý lekár – svoje mesto už nikdy neopustiť“.¹⁰¹ Takto Mockova príbehová línia tiež končí (pred rámcom): „*Nemohol opustiť toto mesto. ‚Pes spravodlivosti‘ mal ešte v Breslau nejakú povinnosť. Nikto ho neuvolnil z policajnej služby a policajt má vždy vo veľkom meste čo robiť.*“¹⁰² Zasadenie deja do historického obdobia Festung Breslau umožňuje Krajewskému pri reprezentácii mesta rozvinúť jeho infernálne atribúty, prechádzať od konkrétnych charakteristík (reálií) z predchádzajúcich románov cyklu aj k občasným abstraktným reprezentáciám, napr. personifikačnej, a prepájať ich: keď Mock vo svojom byte na Zwingerplatzi pocíti slabú vibráciu podlahy, akú spôsobujú „*detonácie striel, ktoré vrhali zo Schweidnitzer Vorstadt nebelwerfery smerom na juh, odkiaľ sa aziatské hordy dobýjali do pevnosti Breslau*“¹⁰³ (čo je konkrétna charakteristika – toponymum a typ zbraní), „*interpretoval ju ako jednu z posledných spaziem hynúceho mesta*“¹⁰⁴ – to je už charakteristika abstraktná, personifikačná. Ako upozorňuje Kamila Augustyn, „Breslau zo štvrtej časti cyklu nadobúda nový, väčší metaforický rozmer“.¹⁰⁵ Mesto, v ktorom jeden malý chlapec zabije svojho kamaráta-rovesníka, aby získal aj jeho pištoľ pre svoje vojenské hry, je peklom: „*Tvoje miesto je v tomto pekle, čo je navôkol.*“¹⁰⁶ Mock, pohybujúci sa podzemím, chová potkany, s pomocou ktorých neskôr vypočúva esesáčku Waltraut Hellmerovú. Infernálne atribúty v *Pevnosti Breslau*, rozbombardovaného a spáleného mesta, horiaceho neba nad mestom, s rozkladajúcimi sa mŕtvolami na uliciach, sú časté v memoároch o tomto období mesta ako napr. *Kronika dní obliehania* (1964) od Paula Peikerta a v spo-

⁹⁹ KRAJEWSKI, Marek: *Koniec sveta v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008, s. 70.

¹⁰⁰ Por. MONGIN, Olivier: *Urbánní situace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017, s. 85.

¹⁰¹ KRAJEWSKI, Marek: *Pevnosť Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 77.

¹⁰² Tamže, s. 228.

¹⁰³ Tamže, s. 18.

¹⁰⁴ Tamže.

¹⁰⁵ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 193.

¹⁰⁶ KRAJEWSKI, Marek: *Pevnosť Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 186.

mienkach Ernsta Horniga.¹⁰⁷ Román *Pevnosť Breslau* ukazuje vlastne dve mestá – bombardované Breslau a „podzemné mesto“¹⁰⁸ – mesto podzemných tunelov a podzemných chodieb, nachádzajúcich sa priamo pod ulicami, ktoré Mockovi umožňuje pohyb cez okupované územia. Sú tu križovatky chodieb a dokonca nimi jazdí na motocykli zündapp so sajdkárou. Mock zostupuje do podzemia mesta, do podzemnej siete kanálov „ako hriešnik do pekla“,¹⁰⁹ hoci peklom je celé mesto.

Podľa Kamily Augustyn je rozhodujúci práve význam, aký má mesto Breslau v Krajewského sérii. Je Krajewského prínosom do formuly detektívneho žánru: „Titulný Breslau je teda kľúčom k interpretácii Krajewského diel. Vďaka víziám mesta, úzko spätým s fabulačnou štruktúrou a ešte silnejšie s kreáciou postáv, predovšetkým s osobou hlavného hrdinu, sa Krajewskému darí prelomiť žánrovú schému detektívneho románu.“¹¹⁰ Dodajme, že v niektorých prípadoch až natoľko, že to má negatívny dopad aj na kvalitu riešenia detektívnej zápletky.

Pokúsili sme sa urobiť tu analýzu stratégií reprezentácie mesta v Krajewského breslauskom cykle. Tieto jednotlivé stratégie sa spájajú vždy s určitou vrstvou textovej štruktúry a na ich analýzu je vhodná vždy istá oblasť literárnej vedy. Topografická reprezentácia mesta prostredníctvom vrstvy minulých toponým a ich reťazenia do trás vykračuje za striktnú internú štruktúru textu a na ich analýzu je vhodná geopoetika. Stratégia reprezentácie všednosti prostredníctvom dobových reálií dennej potreby vytvára vrstvu žánru retro. Naratívna reprezentácia mesta – príbehy (a ich matrice), ktoré vytvárajú Krajewského literárne Breslau – konštituuje predovšetkým vrstvu žánru detektívneho trileru. Prepojenie týchto stratégií reprezentácie mesta, ktoré sme vydělili takpovediac priečnym rezom textového korpusu breslauského cyklu, vytvára Krajewského osobitú žánrovú reprezentáciu mesta.

¹⁰⁷ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 31, 41, 113.

¹⁰⁸ KRAJEWSKI, Marek: *Pevnosť Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 36.

¹⁰⁹ AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017, s. 193.

¹¹⁰ Tamže, s. 197.

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu

V tejto kapitole najprv podáme historický prehľad poľskej literárnovednej reflexie detektívneho žánru, aby sme ukázali jej transformácie od ergocentrických orientácií k dnešným prístupom vykračujúcim za striktné ohraničené teritórium literatúry: k reflexii detektívneho žánru ako antropologického svedectva a prameňa. S takto získanými metodologickými inštrukciami následne poskytneme prípadovú interpretáciu reflexie aktuálnych spoločenských problémov v jednom súčasnom poľskom detektívnom románe Zygmunta Miłoszewského (nar. 1976).

Pre analýzu detektívneho románu spočiatku ponúkli poľskej literárnej vede východisko zahraničné preložené práce: zásadnou bola štrukturálna analýza špecifickosti lineárno-návratnej kompozície kriminálneho a detektívneho románu chorvátskeho literárneho vedca Stanka Lasića *Poetika kriminálneho románu* (1973). Ďalšou autoritatívnou prácou bola štúdia Rogera Cailloisa *Polícajný román* (1941), ktorá špecifikum detektívky vidí v prevrátení chronológie, kde „poriadok udalostí je zastúpený poriadkom odhalenia“.¹ Imanentnou, ergocentrickou analýzou štruktúry predovšetkým klasickej detektívky, trileru (ako nazýva americkú drsnú školu), špionážneho trileru a poľskej policajnej detektívky je práca Jerzyho Siewierského *Kriminálny román* (1979). Siewierski bol sám autorom detektívok: jednak policajných románov z domáceho prostredia, no aj pseudoamerických detektívok pod pseudonymom George Quiryn. Napísal spoľahlivé rapsodické dejiny žánru, berúc do úvahy jeho hlavných predstaviteľov, a zameral sa na „anatóniu detektívnej šarády“ – konštrukčné schémy a ich varianty. Napr. upozorňuje na scientistické stanovisko Sherlocka Holmesa a na to, že s ním vstúpila do detektívneho románu novodobá kriminalistika² – i keď dnes vieme, že v Holmesovom prípade išlo skôr o „auru vedy“.³ Zdôrazňuje, že kriminalistické zistenia sú len tehličkami vo výstavbe uvažovania/dedukovania, ktoré vedie k vyriešeniu záhady.⁴ Upozorňuje však na to, že v klasickej detektívke „jediné správne“ závery vyplývajúce z logickej interpretácie premís sa veľmi často ukazujú byť závermi, vy-

¹ CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967, s. 169.

² SIEWIERSKI, Jerzy: *Powieść kryminalna*. Kraków: Krajowa agencja wydawnicza, 1979, s. 22.

³ KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, s. 79.

⁴ SIEWIERSKI, Jerzy: *Powieść kryminalna*. Kraków: Krajowa agencja wydawnicza, 1979, s. 23.

bratými ľubovoľne z celej palety možností, ktoré sú k dispozícii“.⁵ Z hľadiska témy reflexie aktuálnych problémov v detektívke – v časoch, keď vládla marxistická teória odrazu – píše, že každá literatúra je v istej miere odrazom všednej skutočnosti.⁶ V prípade klasickej detektívky ide o usporiadaný meštiacky svet. „Klasický detektívny román je teda osobitou moralitou, rozprávaním o brutálnom pokuse narušiť poriadok sveta a o nevyhnutnej porážke všetkých tých, ktorí sa o to pokúšajú.“⁷ V novšom vývine kriminálneho žánru (ktorý používa ako pojem zastrešujúci aj klasickú detektívku) nachádza rozmývanie kedysi ostrých hraníc medzi detektívkou a trilerom.⁸ Čoraz menej sa dodržiava norma klasických detektívnych pravidiel a do sveta detektívky „preniká čoraz viac prvkov poetiky zrodenej v oblasti „trilerov““.⁹ V roku 1979 zachytáva vlastne práve ten prerod detektívneho žánru z klasickej rébusovej hry autora s čitateľom k jeho diagnostickej a „svedeckej“ funkcii, ktorý je momentálne predmetom nášho záujmu. Dokonca aj poľské detektívky okrem zábavnej funkcie plnia aj funkciu „dokumentačnú“ – obrazu reálií rôznych sociálnych prostredí: stávajú sa prameňom pre budúceho historika, ktorý bude skúmať, „ako sa (ľudia – pozn. T. H.) obliekali, čo jedli a pili, na čom sa smiali“.¹⁰

Významnú úlohu v poľskej reflexii detektívneho žánru domácej proveniencie zohrala v sedemdesiatych rokoch 20. storočia koncepcia Stanisława Barańczaka. Pre veľkú časť domácej poľskej detektívnej produkcie v období od päťdesiatych po začiatok sedemdesiatych rokov 20. storočia navrhol termín „powieść milicyjna“ (prispôsobene na naše pomery z čias reálneho socializmu by sa tento názov dal parafrázovať ako „VB-román“). Jeho hlavným – pozitívnym – hrdinom nie je ani tak jednotlivý detektív (modelovaný buď prostredníctvom postupu identifikácie, alebo projekcie), ktorý sa prípadne môže myliť, ale „celý vyšetrovací aparát“¹¹ – poľská socialistická polícia („milicja“). Jej neomylnosť vyplýva z faktu, že kvalifikácia tejto inštitúcie „má charakter nielen pragmatický, ale tiež ideologický“.¹² Barańczak teda implicitne ukázal vzťah tohto žánrového typu detektívnej literatúry k aktuálnym súvekým problémom – dá sa povedať, že socialistická „powieść milicyjna“ ich nereflektovala ani nereprezentovala, ale sama bola na svoj vlastný spôsob účastná v súvekom komunikačnom obehu: jej hlavná funkcia je totiž persuazívna,¹³ presvedčujúca (ideologická), k čomu si vypracovala celý arzenál rétorických prostriedkov, ktoré Barańczak analyzoval.

⁵ Tamže, s. 43.

⁶ Tamže, s. 61.

⁷ Tamže, s. 66.

⁸ Tamže, s. 125.

⁹ Tamže, s. 124.

¹⁰ Tamže, s. 152.

¹¹ BARAŃCZAK, Stanisław: Poetyka polskiej powieści kryminalnej. In *Teksty*, roč. 12, 1973, s. 73.

¹² Tamže, s. 68.

¹³ Tamže.

Paralelne s príklonom súčasného detektívneho žánru k aktuálnym problémom spoločnosti, k plneniu funkcie aj spoločenského románu (čo zo žánrového hľadiska znamená fúzovanie s ním), sa aj teoretická reflexia detektívneho žánru presúva od ergocentrických, interných štrukturálnych analýz detektívneho žánru k reflexiám, ktoré vykračujú za striktne ohraničené teritórium literatúry – k svetu kultúrnych praktík. Kultúrny antropológ Mariusz Czubaj vymedzuje približne rok 1970, odkedy sa detektívny žáner zmocňuje nových tém, ako sú problémy etnické, rasové a zvykové.¹⁴ Czubaj hovorí priamo o „antropologizácii“ detektívnej literatúry, keď sa ťažisko otázky presúva z „whodunit“ (kto je páchatel') na otázku, prečo sa to stalo, „pričom odpovede sa najčastejšie hľadajú vo sfére kultúry“, ¹⁵ a nie v psychopatologickej zvrátenosti jednotlivca (psychopatologickú zvrátenosť jednotlivca ako motiváciu vražd využíva napr. retrodetektívka Mareka Krajewského). Anna Gemra v štúdiu o škandinávskych detektívnych trileroch Stiega Larssona ukazuje ako hlavné zdroje zločinu predovšetkým široko chápanú moc, ktorou disponujú všetci tí, čo môžu podstatným spôsobom vplývať na osudy druhých a rozhodovať o nich,¹⁶ ako aj kultúrne stereotypy. Moc, ktorá v konkrétnom právnom a sociálnom systéme švédskej spoločnosti nepodlieha žiadnej kontrole (napr. u kurátora, ktorý zneužíva Lisbeth v Larssonovom románe *Muži, ktorí nenávidia ženy*), vytvára podhubie zločinu a vítanú príležitosť pre beztrestných na vrcholných priečkach mocenského rebríčka – vysokopostavených jedincov v štátnych inštitúciách, korporáciách, súdnictve a pod.

Samotný spisovateľ Ross Macdonald, tvorca súkromného detektíva Lewa Archera, ako upozornil Mariusz Czubaj, vlastne charakterizuje metódy súkromných detektívov pomocou metód antropológa: je pre nich význačná „značne nesobecná chameleonská schopnosť, ktorá jim umožňuje, aby se pohybovali na rôznych spoločenských úrovniach, od univerzít až po chudinské brlohy (...) jsou schopni okamžitě se ponořit do určitého prostředí, chovat se podle jeho zvyklostí a hovořit jeho mluvou“. ¹⁷ V poľskej reflexii detektívneho žánru v tomto ohľade dôležitú úlohu zohráva práve kultúrna antropológia. Pokým Jakub Z. Lichański, filológ zaoberajúci sa predovšetkým stredovekou a barokovou rétorikou, skúma rétoriku klasickej detektívky a hovorí ešte zo štandardného literárnovedného hľadiska o vývine detektívneho románu od „čistej intelektuálnej hry“ klasickej detektívky „k spoločenskému alebo psychologickému románu, v ktorom zásadnú úlohu začína hrať

¹⁴ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficyna, 2010, s. 99.

¹⁵ Tamže, s. 186.

¹⁶ Por. GEMRA, Anna: *Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturzysta (na przykładzie powieści skandynawskiej)*. In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 57.

¹⁷ MACDONALD, Ross: *Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha: Argo, 1994, s. 6.

opis pozadia záhady“,¹⁸ kultúrnemu antropológovi Mariuszovi Czubajovi (ktorý je sám aj autorom policajných procedurálnych detektívok, *police procedural*) umožňuje jeho domovská disciplína radikálny obrat v perspektíve pohľadu na detektívny žáner: detektívny román ako antropologické svedectvo – tak znie podtitul jeho monografie *Etnológ v Hriešnom meste*. Takýto prístup si vyžaduje aj samotný vývin detektívneho žánru, „antropologizácia detektívneho románu, v ktorom sa vnútrokultúrne a medzikultúrne napätia ukazujú ako dôležitejšie než klasický hlavolam, vyjadrený otázkou: kto je vrah?“. ¹⁹ Objavuje sa tu však jeden teoretický problém: po ére postštrukturalizmu v literárnej vede už vieme, že realitu sa text môže pokúšať uchopiť prostredníctvom reprezentácie – týmto spôsobom však musí byť realita vždy *sprostredkovaná* kódmi reprezentácie. Ako reakciu na túto „pantextualitu“ možno uviesť analýzy ukazujúce, že realita môže do textu vtíhať aj bočnými dverami – ako napr. mahagónový nábytok v *Jane Eyrovej* Charloty Brontëovej, skryto odkazujúci na prítomnosť kolonializmu a otroctva.²⁰ Ďalšou trhlinou pre vniknutie reálneho do textu sú trauma a afekt, ktoré perforujú tkanivo textu (napr. aj naratívnu štruktúru).²¹ Túto skepsu voči referenčnému vzťahu literárneho textu k svetu rieši antropológ elegantne, takpovediac „predzjednanou harmóniou“ kultúry. Zo semiotických analýz tartuskej školy totiž vyplýva, že znakové systémy, z ktorých je kultúra zložená, „nefungujú izolovane, ale v jednote kultúry“. ²² Nejde tu teda o nejaké priame „zobrazovanie sveta“, ale o to, že aj detektívny román je *súčasťou kultúry*, rovnako ako je súčasťou kultúry skutočnosť, o ktorej tento román hovorí: „Detektívka (*kryminal*) je kultúrnou praktikou, opisujúcou priamo (alebo zachytávajúcou *implicite*) iné kultúrne praktiky, ktoré sú dôstojným objektom pozorovaní antropológie, pričom tá tiež nie je ničím iným (...) než kultúrnou praktikou.“²³ Ide tu teda o diskurzy, „ktoré sa stávajú kultúrnou kritikou, pretože interpretujú iné diskurzy“. ²⁴ Detektívku preto chápe ako „veľký naratív o spoločnosti. Ako rozprávanie o lokálnom vedení, o tom, čo je ‚tu‘ a ‚teraz‘“. ²⁵ V ďalšej knihe s titulom *Kriminálna odysea*, ktorú Czubaj napísal spolu s antropológom Wojciechom Bursztom, autori inšpirovaní Gordonom Lynchom hovoria, že „popkultúrna imaginácia“ je „založená na schopnosti

¹⁸ LICHANŃSKI, Jakub Z.: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 33.

¹⁹ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010, s. 53.

²⁰ Por. FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 61.

²¹ Por. SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, s. 106.

²² ŻYŁKO, Bogusław: *Semiotyka kultury*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009, s. 38.

²³ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010, s. 30-31.

²⁴ Tamże, s. 31.

²⁵ Tamże, s. 15.

uchopiť svet naratívny spôsobom“.²⁶ Detektívna literatúra v súčasnosti plní aj funkciu spoločenskej diagnózy – je „literatúrou, ktorá kultivuje našu citlivosť na otázky kultúrnych hraníc a noriem“.²⁷ Táto metodologická inštrukcia je nosná aj pre knihu *Krvavá stovka*, kde Burszta s Czubajom píše o stovke dôležitých moderných kriminálnych románov – rozprávaniach o spoločnosti. Detektívnemu žánru tu prístup k iným diskurzom uľahčuje, že v jeho žánrovom naprogramovaní je to, že jeho súčasťou je „realistická konvencia, v ktorej je realizmus spätý s predstavovaním pravdepodobného sveta“.²⁸ Ako ukázal Michał Głowiński, v dielach, v ktorých podloží tkvie mimetická estetika, sa môže aktualizovať mimetický štýl recepcie. Ten „prijíma skutočnosť ako základný referenčný bod“.²⁹ Anna Martuszevska zasa v nadväznosti na Głowińského koncepciu štýlov recepcie upozornila na „dominanciu mimetického štýlu v recepcii populárnej literatúry, hlavne špionážnej či senzačnej“³⁰ a tiež modernej kriminálnej literatúry.

V Czubajovej monografii nájdeme množstvo prípadových interpretácií detektívnych textov *sub specie* kultúrnej antropológie – ako príklad spomeňme len jeho grafy schematizujúce sieť vzťahov v románoch Rossa Macdonalda a jeho záver: „Zdá sa, že Macdonald hovorí: ukáž mi sieť spojení a mriežku príbuzenských vzťahov, a ja ti poviem, kto zabil.“³¹ Macdonaldov súkromný detektív Lew Archer preto musí vždy odhaľovať sieť vzťahov medzi podozrivými a zásady, podľa ktorých sa riadia ich vzájomné závislosti. V etnickej detektívke Tonyho Hillermana sa zasa zločin objavuje vtedy, „keď do sveta Indiánov vstupujú poriadky zavedené belochmi alebo keď Indiáni strácajú svoju identitu“.³² Vrah – antropológ z jednej Hillermanovej detektívky je metaforou „vedy v službách kolonizácie“.³³ V postkoloniálnej detektívke jej hrdinovia (ako príklad uveďme austrálskeho miešanca Bonyho autora Arthura Upfielda) „pochádzajú z kolonizovaných krajín a marginalizovaných kultúr, vyznačujú sa hybridnou subjektivitou, premiestňujú sa po rôznych teritóriách a medzi odlišnými spoločenskými skupinami“.³⁴ Alebo spomeňme Czubajovu analýzu románu Joa Nesba *Netopierí muž* ako post-postkoloniálnej detektívky, kde „postkolonializmus môže prijať formu kultúrneho revanšu, keď sa obeť premieňa na vraha“.³⁵

²⁶ BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficynka, 2017, s. 206.

²⁷ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010, s. 313.

²⁸ Tamže, s. 16.

²⁹ GŁOWIŃSKI, Michał: *Style odbioru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977, s. 130.

³⁰ MARTUSZEWSKA, Anna: *Prawda w powieści*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, s. 172.

³¹ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010, s. 229.

³² Tamže, s. 250.

³³ Tamže, s. 254.

³⁴ WOJDA, Dorota: (Post)kolonializm w literaturze kryminalno-podróżniczej Agathy Christie. In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 320.

³⁵ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010, s. 262.

Dorota Wojda zasa analyzuje detektívky Agathy Christie, odohrávajúce sa na Blízkom východe (napr. *Smrť na Nile*, *Vražda v Mezopotámii*), cez prizmu metodológie postkoloniálnych štúdií a ukazuje ich *ambivalenciu*: na jednej strane sa v nich prejavuje „imperiálny pohľad“, ³⁶ turizmus ako pokračovanie koloniálneho privlastňovania si cudzieho, na druhej strane najznámejší detektív Agathy Christie Hercule Poirot je Belgičan, projektovaný tak, aby – podľa Phyllis Lassnerovej – „negoval anglocentrické schémy“. ³⁷ Ako vyplýva z jej analýzy, aj „spáchanie vraždy (...) predstavuje autorka tak, že sa spája s hrozivým svetom Orientu, sama z neho však robí figúru koloniálnej expanzie“. ³⁸

Ďalšou prácou, tentoraz písanou z pozície antropológie literatúry, komparatistiky a kultúrnych štúdií, ktorá reflektuje vzťah detektívnej literatúry a kultúry, v ktorej detektívka vzniká, je kniha Adama Regiewiczza *Medzi zločinnami*. Súčasné detektívky sú podľa nej „v zásade rozprávami o súčasnej spoločnosti: o jej záľubách, móde, vkuse, zvyklostiach a obyčajoch, rituáloch i o jej tabuizovaných témach“. ³⁹ Regiewicz sa v jednotlivých kapitolách práce v poľských detektívkach zaoberá napr. otázkami náboženstva a jeho vzťahu k zločinu (detektívky „obnažujú psychologické a kultúrne mechanizmy, ktoré vedú vrahov k páchaniu krvavých zločinov“ ⁴⁰), miestami zločinu i z hľadiska geopoetiky (Sliezsko ako temná krajina vrážd), súkromným a intímny životom literárnych detektívov, funkciou kávy a cigariet v detektívkach, hudbou, „čo počúvajú kriminálni inšpektori“ atď. Ide tu vlastne o – konzervatívnejšie povedané – literárnu tematológiu, avšak praktizovanú cez prizmu interpretácie literárnou antropológiou. Aj súkromný život ženských hrdiniek detektívneho žánru sa dočkal podrobného spracovania v objemnej knihe Bernadetty Darskej: „história ich práce a súkromného života nie je ničो nevinné. Je totiž svedectvom o stereotypoch, s ktorými musia hrdinky zápasiť. (...) Keď kladiem otázku ženy v kriminálnom románe, pýtam sa teda nepriamo na jej miesto v spoločnosti a na úlohu populárnej kultúry v prekonávaní stereotypov.“ ⁴¹ Keď skúmame populárnu kultúru, „dozvedáme sa totiž, čo zaujíma väčšiu časť spoločnosti, aké zmeny v nej nastávajú“. ⁴²

Konferenčný zborník *Kryminal. Między tradycją i nowatorstwem* (2016) sa tiež zamerá na rôznorodé motívické línie v druhom pláne, regionálne a etnické kontexty, pozorovania sociálnych a kultúrnych javov a svet dejín, ktoré naplňajú a transformujú rigidnú štruktúrnú schému tohto žánru. Kladie sa

³⁶ WOJDA, Dorota: (Post)kolonializm w literaturze kryminalno-podróżniczej Agathy Christie. In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 333.

³⁷ Tamže, s. 327.

³⁸ Tamže, s. 339.

³⁹ REGIEWICZ, Adam, ed.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2018, s. 8.

⁴⁰ Tamže, s. 132.

⁴¹ DARSKA, Bernadetta: *Śledztwo i pleć*. Gdańsk: Oficyna, 2013, s. 12.

⁴² Tamže, s. 13.

tu otázka, „ako ďaleko sa možno vzdialiť od schémy“, aby sa ešte stále dalo hovoriť o „inkarnácii dávneho detektívneho románu“.⁴³

Veľmi produktívnym prístupom sa v poľskom literárnovednom prostredí ukazuje byť geopoetika, ktorá sa koncentruje na „analýzu a interpretáciu interakcie (vrátane cirkulácie) medzi literárnou tvorbou a kultúrnymi praktikami, ktoré s ňou súvisia, a geografickým priestorom. (...) Cieľom geopoetiky nebude teda ‚mapovanie‘ literárnych svetov, ale otázka, čo sa deje medzi, v medzipriestore: medzi ‚geo‘ a poetikou, medzi geografickým priestorom a literatúrou“.⁴⁴ V aplikácii na výskum detektívneho žánru sa geopoetika stáva „súborom inštrumentárnej praktiky čítania, vďaka ktorým je možné čítať text detektívnych románov, poukazujúc na vzťahy medzi určitým teritóriom a spáchaným zločinom a metódami jeho odhaľovania“.⁴⁵ Napr. v prípade satanistickej vraždy v Rude Ślaskkej v roku 1999 a v románe *Vampir* od Wojciecha Chmielarza sa Sliezsko asocjuje s diabolskými motívmi „na symbolickej úrovni: baňa – peklo – hrob“.⁴⁶ Miestne rituály, obyčaje, povery, miestna mentalita („etos tvrdej práce a šetrnosti“⁴⁷) tiež istým spôsobom predurčujú „kraj zločinu“. Adam Mazurkiewicz zasa ukazuje vzťah súčasnej poľskej detektívky k próze lokálnych „malých vlastí“ ako aktualizáciu jej formuly predovšetkým v smere „demystifikácie mýtov minulosti“.⁴⁸ Tento vzťah je badateľný aj v jednom zo v súčasnosti najpopulárnejších žánrových typov detektívky v Poľsku, v retrodetektívke.⁴⁹

V niektorých literárnovedných prácach si prihliadnutie k spoločenskému kontextu vyžaduje samotný predmet – skúmané literárne dielo patriace do drsnej školy. Tak tvorba Raymonda Chandlera sa vyznačovala silným spoločensko-kritickým aspektom. Preto sa v monografii o realistickom autorovi ako Raymond Chandler uplatňuje rovnako vnútorná textová stylistická analýza (napr. chandlerovských prirovnaní),⁵⁰ ako aj analýza chandlerovskej spoločenskej kritiky. V detektívke drsnej školy „prioritou detektíva býva často skôr ochrana klienta než spolupráca s políciou, a to preto, lebo polícia neslúži spravodlivosti a verejnému poriadku, ale koná v mene súkromných záujmov demoralizovaných ľudí ‚na vrchole‘ spoločenského rebríčka“.⁵¹

⁴³ RUSZCZYŃSKA, Marta – KULCZYCKA, Dorota – BRYLLA, Wolfgang – GAZDECKA, Elżbieta, ed.: *Kryminal. Między tradycją i nowatorstwem*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2016, s. 12.

⁴⁴ RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014, s. 93.

⁴⁵ REGIEWICZ, Adam: *Pomiędzy zbrodniami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017, s. 232.

⁴⁶ Tamže, s. 245.

⁴⁷ Tamže, s. 248.

⁴⁸ MAZURKIEWICZ, Adam: Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej. In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 160.

⁴⁹ O tomto žánri por. kapitolu Pátrania vo fantomatickom meste v tejto knihe.

⁵⁰ Por. WŁODEK, Patrycja: *„Świat był przemoczony pustką.“ Czarny kryminal Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2015, s. 183-189.

⁵¹ Tamže, s. 49.

Popri týchto literárnovedných reflexiách inšpirovaných najmä antropológiou a postkoloniálnymi štúdiami, ktoré reflektujú vzťah detektívneho žánru ku svetu kultúrnych praktík, sú v súčasnej poľskej literárnej vede stále prítomné aj iné prístupy. Mirosław Loba sa zaoberá detektívkou v jednej kapitole svojej práce o naratívnom obrate, inšpirovaný predovšetkým psychoanalytickými prístupmi. Kladie si hlavne otázku, aké uspokojenie prináša čitateľovi čítanie detektívky. O detektívnej kritike Pierra Bayarda, ktorý vo svojich monografiách *Kto zabil Rogera Ackroyda?* a *Sherlock Holmes sa mýlil* navrhuje alternatívne a uspokojivejšie riešenia *Vraždy Rogera Ackroyda* a *Psa baskervillského* (akoby v detektívke poza chrbát autora spáchala vraždu iná postava a autor o tom netušil), píše: „nakoľko Bayard predpokladá existenciu nevedomia v texte, chápe ho ako nevedomú prácu textu, ako nekončiaci sa transfer, ktorý sa deje medzi dielom a čitateľom, ako neustále predkladanie či rozvažovanie možných rozuzlení.“⁵² Zvažuje tiež Žižekovu koncepciu vraha ako obetného baránka, do ktorého detektív situuje vinu a sníma ju zo spoločenstva podozrivých.⁵³ „Vo finále detektívneho románu je páchatel' zločinu odhalený bez toho, aby bola deštruktívna túžba čitateľa demaskovaná, smrť obete je vysvetlená a rozuzlenie oslobodzuje čitateľa od zodpovednosti za zlo.“⁵⁴

Popri prístupe k detektívke ako k spoločenskej diagnóze, ktorý je značne rozšírený v súčasnej poľskej literárnovednej reflexii tohto žánru, sa ako zásadná a polemická javí monografia Piotra Stasiewicza o románe noir *Šesť odtieňov černe* (2021). Stasiewicz polemizuje s nie najšťastnejším prekladom termínu hardboiled ako „čierna kriminálka“ či „čierna detektívka“ v poľských reflexiách tohto žánru. Upozorňuje, že tu nejde o synonymá: noir sa vyvinul z drsnej školy (hardboiled). Ak sa hardboiled sústreďuje na charakteristický obraz reprezentovaného sveta, noir prenáša dôraz na jednotlivca – protagonistu, či už je ním detektív alebo zločinec: ide tu o jeho príbeh, jeho túžby, úzkosti, paranoju atď.⁵⁵ Noir sa nesústreďuje na spoločenskú diagnózu, ale na životné úzkosti, existenciálne otázky jednotlivca,⁵⁶ ktorý sa ocitol v dramatickom, prelomovom okamihu svojho života, vedúcom zväčša ku katastrofe. Noirové romány Jima Thompsona, ale napr. aj *Maltézsky sokol* Dashiella Hammetta sa odohrávajú v spoločenskom vákuu. Detektívna či kriminálna zápleтка prestáva byť dominantná, funkcia motívu zločinu je hlavne v tom, že umožňuje, aby sa hrdina ocitol v hraničnej situácii, ku ktorej musí zaujať postoj a zvoliť si, ako konať. V tvorbe Jima Thompsona to má za následok dezintegráciu fabuly aj narácie,⁵⁷ v Chandlerovej *Rozlúčke nadlho* sa zo zdanlivej detektívky stáva

⁵² LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 120.

⁵³ Por. ŽIŽEK, Slavoj: *Patrzę z ukosa*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003, s. 95.

⁵⁴ LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013, s. 131.

⁵⁵ Por. STASIEWICZ, Piotr: *Sześć odcieni czerni*. Kraków: Universitas, 2021, s. 25.

⁵⁶ Por. tamže, s. 164.

⁵⁷ Por. tamže, s. 302-324.

psychologický román o vykorenenosti jednotlivca.⁵⁸ Hodnota Stasiewiczovej práce spočíva okrem takejto „noirovej“ rekontextualizácie kanonických detektívnych a kriminálnych románov predovšetkým v monografických interpretačných kapitolách o vybraných autoroch (Dashiell Hammett, James Mallahan Cain, Raymond Chandler, Cornell Woolrich, David Goodis, Jim Thompson a Ross Macdonald).

Mariusz Kraska v monografii s titulom (parafrázujúcim slávnu Chandlerovu esej) *Proste umenie zabijania* skúma detektívny žáner predovšetkým z hľadiska textovo imanentnej literárnej komunikácie – detektívneho naratívu ako strategickej hry autora s čitateľom, pričom pravidlá tejto hry tvoria žánrové pravidlá, „podmieňujúce jej priebeh, oná spomienka na predchádzajúce čítania vytvárajúca žánrový horizont očakávaní“.⁵⁹ Okrem práce Umberta Eca *Lector in fabula* (1979) je preňho metodologicky inšpiratívna aj monografia Jerzyho Jarzębského *Gra w Gombrowicza* (1982). Spomenieme tu len jeden moment Kraskovej práce, ktorý tému problémov súčasnosti v detektívke trochu koriguje. Kraska síce súhlasí s Mariuszom Czubajom, že kriminálny román je v súčasnosti aj spoločenskou diagnózou a „kriminálny román dnes prevzal na seba záväzky dávneho realistického románu“,⁶⁰ pýta sa však na dôsledky aj dôvody tohto obratu k realizmu s ohľadom na problém recepcie a čitateľa detektívnej literatúry. Pravidlá realistického kódu sa podľa Krasku v detektívnom žánri *nevyhnutne* musia spájať s neredukovateľným činiteľom – so „zábavnosťou, organicky spätou s motívom záhady, fundamentálnym pre každý kriminálny román“.⁶¹ (Je zrejmé, keďže Kraska hovorí o záhade/tajomstve, že tu má na mysli *detektívny* variant žánru.) To pre nás znamená dôležitú vec: diagnóza spoločnosti tu *neprestáva byť* súčasťou detektívky. Krasku upozorňuje, že dokonca aj čitateľ románov Henninga Mankella, vzdiaľujúcich sa od formuly klasickej detektívky, nedodržiujúcich napr. zásadu detektívnej *fair play* s čitateľom, „vždy očakáva označenie potenciálneho páchatel’a“.⁶² V súlade s tým sa nazdávame, že detektívny román síce môže slúžiť ako antropologický dokument, svedectvo či prameň, ale nie je *len* ním (to by sme sa dopúšťali redukcionizmu) – je aj *literárnym* dielom, zakódovaným v istom *žánrovom* kóde. Tento apel, samozrejme, nemožno vysielat’ na nesprávne miesto – jeho adresátom má byť literárna veda a literárna antropológia ako jej súčasť. Sformulovala to Magdalena Rembowska-Pluciennik: s literárnym textom „nezaobchádza ako s ilustračným materiálom pre analýzy kultúrneho kontextu, z ktorého vyrastá. Odmietam týmto tie koncepcie, ktoré stotožňujú antropológiu literatúry s chvíľkovým využívaním literárnych diel ako ‚priez-

⁵⁸ Por. tamže, s. 159.

⁵⁹ KRASKA, Mariusz: *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk: fundacja terytoria książki, 2013, s. 134-135.

⁶⁰ Tamže, s. 166.

⁶¹ Tamže, s. 167.

⁶² Tamže.

račných‘ médií poznatkov o celkovom obraze života spoločnosti a kultúry v danom období, ktoré sa v nich odzrkadľuje“.⁶³ *Literárna antropológia* sa napr. pýta, „pomocou akých formálnych prostriedkov môže súčasná próza tematizovať a reprezentovať fenomén človeka ako subjektu, ktorý sám seba prežíva, poznáva a hodnotí“.⁶⁴

Poľská reflexia detektívneho žánru má na konte aj erudovanú historiografickú prácu o dejinách detektívneho žánru od čias jeho konštituovania až po „zlatý vek“ a začiatky americkej drsnej školy v rokoch 1841 – 1941, *Detektív v krajine zázrakov*. Jej autorom je historik a zároveň autor retrodetektívok Tadeusz Cegielski. Okrem toho, že podrobuje minucióznej textovej analýze diela kanonizovaných i menej známych či zabudnutých autorov (napr. Mary Elizabeth Braddonovej), skúma tiež vydavateľské stratégie v jednotlivých médiách (napr. ilustrovaných časopisoch v 19. storočí) a predovšetkým kultúrny kontext „zrodu modernej doby“: trebárs baconovskú (induktívnu) a karteziánsku metódu a ich vzťah k detektívnej próze, zvyšovanie rangu materiálneho dôkazu v skúmaní minulosti (v Lyellových *Princípoch geológie*) – „autorita materiálnej metódy vysvetľovania sveta“ je „prajným časom pre vznik detektívnej prózy, a teda fabúl, v ktorých môžu byť materiálne dôkazy – induktívnym spôsobom – použité na konštrukciu svedectva o neznámych udalostiach z minulosti“.⁶⁵ Píše o vývine kriminálneho žánru paralelne so zrodom inštitúcie polície (od lovcov zlodějov a Bow Street Runners k Scotland Yardu) a ukazuje zásadný rozdiel medzi reálnou zločinnosťou a fikčnými vraždami v detektívkach zlatého veku.⁶⁶

Ďalším smerom výskumu detektívneho žánru v poľských humanitných vedách je reflektovanie jeho transmediálnej dimenzie (v tomto prípade hlavne v súvislosti s audiovizuálnou sférou), ako to robí kolektívna publikácia *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Jej editor Adam Regiewicz ju situuje na teréne kultúrnej komparatistiky, ktorá „už nie je literatúro-centrická. (...) kultúrna komparatistika sa vzťahuje k literatúre ako k jednej z mnohých diskurzívnych praktík, prostredníctvom ktorej nadväzuje vzťah s inými kultúrnymi naráciami“.⁶⁷ Kvantita týchto úvah o detektívkach je aj istou reakciou na popularnosť tohto žánru v Poľsku: v súčasnosti sa tam ročne vydá okolo stovky pôvodných kriminálnych románov,⁶⁸ ako sme už spomenuli v predchádzajúcej kapitole. O jeho popularite svedčí aj *Slovník poľských autorov kriminálnej literatúry* (2016).

⁶³ REMBOWSKA-PLUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka i antropológia*. Kraków: Universitas, 2004, s. 10.

⁶⁴ Tamže, s. 9.

⁶⁵ CEGIELSKI, Tadeusz: *Detektyw w krainie cudów*. Warszawa: W. A. B., 2015, s. 274.

⁶⁶ Por. tamže, s. 304-307.

⁶⁷ REGIEWICZ, Adam, ed.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2018, s. 9.

⁶⁸ BURSZA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficyna, 2017, s. 94.

* * *

V prípadovej interpretácii detektívneho románu Zygmunta Miłoszewského *Zrnko pravdy* (2011) sa zameriame na to, ako tento román analyzuje mechanizmus antisemitizmu v konkrétnom kultúrnom prostredí, ktorého reprezentáciu predostiera. Antisemitizmus „vystupuje v literatúre jako mytologie složená z celé řady mytologemat – iracionálních, předsudečných, vírou a tradicí přenášených příběhů, motivů, postav a schémat (paradigmat) hodnocení. Jejím znakem je ucelenost, totálnost, opakovanost, nové náboženství. Dispozice židů ke zlu je úplná, zasahuje všechny židy (výjimky potvrzují pravidlo). Sám sebe antisemitismus (antisemita) reflektuje jako něčho normálního, přirozeného a kulturně společensky zdravého“.⁶⁹ Takéto mytologémy prezentujú vo svojich výpovediach niektoré postavy *Zrnka pravdy*, predovšetkým mytologému rituálnej vraždy a negatívne hodnotenie ľudí na základe ich národnej (rasovej) príslušnosti.

Miłoszewského román je prostredným dielom detektívnej trilógie o prokurátorovi Teodorovi Szackom, patria sem ešte romány *Zapletení* (2007) a *Hnev* (2014). Ziskal Cenu veľkého kalibru pre poľskú detektívku roka, bol preložený do angličtiny, nemčiny, francúzštiny, slovenčiny, češtiny a španielčiny.

Keď je v provinčnom mestečku Sandomierz nájdená brutálnym spôsobom zavraždená manželka mestského poslanca – s podrezaným hrdlom a stečená z krvi, pričom vražednou zbraňou je chalef, nôž určený na rituálnu kóšer zabíjačku zvierat, v tomto „cirkevnom meste s antisemitskou minulosťou“,⁷⁰ kde „dodnes visí v katedrále obraz Židov, ako zabíjajú katolícke deti“ (s. 70) a „obvinenia z únosov detí a pogromy s nimi späté (sa – dopl. T. H.) vyskytovali pravidelne ako ročné obdobia“ (tamže), začína v miestnom spoločenstve znovu ožívať temná konšpirácia mystéria krvi. Táto udalosť vyvoláva aj takýto diskurz, odvolávajúci sa na demokratickú slobodu prejavu: „Ale našťastie dnes sa už smie hovoriť pravda. Možno povedať pravdu, ak sa vracia mystérium krvi a ak do sandomierskej zeme vsakuje poľská krv. (...) Poliáci sú vytlačaní, aby hrali úlohu menšiny vo svojej vlastnej krajine“ (s. 160). Úvodné mottá knihy sa neskôr konfrontujú v sujete románu: ak podľa ľudového aforizmu „v každej legende sa skrýva zrnko pravdy“ (s. 5), čo jeden zo Szackého oponentov pohotovo aplikuje aj na „antisemitskú legendu“ (s. 158) rituálnej vraždy, tak židovské príslovie (a s ním aj tento román) kladie dôraz na to, čo je okolo tohto zrnka – a čo z neho robí lož: „Polovica pravdy – celé klamstvo“ (s. 5). Prokurátor Szacki, ako sa ukáže v riešení tohto detektívneho rébusu, musí z prípadu strhnúť závoj ilúzie, klamstva, nainscenovania (rituálnej vraždy): „všetko je klamstvo. Aj podrezané hrdlo, aj britva, aj mystérium krvi“ (s.

⁶⁹ MIKULÁŠEK, Alexej: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia, 2000, s. 14.

⁷⁰ MIŁOSZEWSKI, Zygmunt: *Zrnko pravdy*. Bratislava: Premedia, 2014, s. 51. Ďalej pri citáciách z tejto knihy uvádzame len stranu.

343). Dôležitú úlohu tu v zinscenovaní falošnej rituálnej vraždy páchatel'om zohráva teda aj jej podložie: mesto s kolektívnou pamäťou, ktorá sa stala jedným inšpiráciou pre *modus operandi* činu (vrah využil zakorenený antisemitizmus miestneho spoločenstva), jednak generovala ďalšie jeho interpretácie (v kóde antisemitizmu) v miestnom kolektíve. Legenda rituálnej vraždy v antisemitskej interpretácii vzniká na znakovnej úrovni skomolením pôvodného významu kultúrnych jednotiek, ich nesprávnym skondenzovaním a presunom ich funkcií na nesprávne pozície – obradu obrezania a zákazu konzumovania mäsa s krvou, z čoho vychádza špecifický typ porážky zvierat'a špeciálnym nožom.⁷¹ Na konštrukcii Iného sa tiež podieľa uzavretosť obradov náboženskej komunity – napr. pri večeri na sviatok Pesach, kde sa symbolicky prelieva krv baránka.⁷² Psychoanalytik Imre Hermann sa pokúša aj o psychologické vysvetlenia tejto legendy: je ním projekcia viny z dávneho odstraňovania detí (ktoré bolo obranou proti priveľmi vysokému počtu detí) do imagologického konštruktu Žida.⁷³ Predpokladom tohto obvinenia je aj otvorenosť kresťanskej komunity voči takémuto obvineniu: „Obviniť ich (t. j. Židov – pozn. T. H.) z rituálnej vraždy je o to ľahšie, že v kresťanskej liturgii ustavične prebieha nové a nové symbolické obetovanie Krista: hostiou a vínom veriaci prijíma Kristovo telo a krv.“⁷⁴

Iniciálna udalosť – vražda, ktorá sa javí ako rituálna – teda následne obrastá diskurzmi: umožňuje Miłoszewského románu rozohrať konfrontáciu rôznych diskurzov – kolektívnej imaginácie, diskurzov nacionalizmu, rasizmu a antisemitizmu aj racionálneho diskurzu Ockhamovej britvy vyšetrovateľ'a zločinu prokurátora Szackého. Do naratívnej štruktúry klasického detektívneho románu je tak imputovaný aj princíp konfrontácie stanovísk, rétoriky, presvedčania i argumentácie. K rétorike patrí aj mediálna manipulácia, ktorej obeťou sa prokurátor stane. Na obálke novín, príznačne pomenovaných *Fakt*, uvidí seba samého: „*Obe ruky mal zdvihnuté v geste, ktoré včera znamenalo ‚dosť už otázok‘, ale na fotografii to vyzeralo, akoby staval múr proti akémusi neviditeľnému ohrozeniu*“ (s. 181). Operácia juxtapozície takejto fotografie s titulkom *Tajomná židovská vražda?* produkuje úplne iný význam Szackého gesta, rovnako ako jeho slová vytrhnuté z kontextu. Používatelia jazykového spoločenstva totiž zdieľajú spoločný jazyk – i keď je stratifikovaný do subkódov, niekde kvôli dorozumeniu sa tieto subkódy musia vzájomne preniknúť. Aj do Szackého slovníka vnikajú ako vírus výrazy z diskurzu antisemitizmu, keď mu povolia nervy a vyprovokovaný antisemitskými rečami novinára na tlačovke chce expresívne vyjadriť, že na etnickej a náboženskej príslušnosti

⁷¹ Por. REGIEWICZ, Adam: *Pomiędzy zbrodniami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017, s. 91.

⁷² Por. tamže.

⁷³ Por. HERMANN, Imre: *Psychologia antisemitizmu*. Dunajská Streda: PSYCHOPROF PSYCHOPROF ARTUS, 1998, s. 52.

⁷⁴ Tamže, s. 51.

vraha nezáleží, že spravodlivosť čaká každého: „*Je mi úplne jedno, či to bude zmŕtvychvstalý Karol Wojtyła, Ahmed z búdky s kebabmi, alebo nejaký chudý Žid ako vy, ktorý pečie v pivnici maces. Nech je to ktokoľvek, vytiahneme ho za jeho všivavé pajesy z tej vlhkej nory, do ktorej sa skryl*“ (s. 161). Spojenie „*všivavé pajesy*“ totiž ako atribút už predurčuje totožnosť vraha – k zmŕtvychvstalému Karolovi Wojtyłovi pajesy určite nepatria. V novinovom článku však už „*zmŕtvychvstalý Karol Wojtyła*“ nefiguruje, iba Žid, Arab a, samozrejme, pajesy... Szacki následne s úžasom sleduje, ako ho po pleci sprisahanecky potľapávajú tí, čo sami seba volajú „*my obyčajní, ozajstní Poliaci*“ (s. 181).

Telo obete je teda nainscenované, stáva sa materiálnym podkladom označujúceho, ktoré vysielá k vyšetrovateľom istý význam (legendy o krvi). Druhým znakom, ktorý je však s týmto prvým významom v rozpore, je odznak, ktorý obeť zvierala v ruke: „*rodlo*“, symbol Zväzu Poliakov v Nemecku, smeruje podozrenie k podnikateľovi Szyllerovi. Vražda nožom na rituálnu porážku má za následok, že sa v poľskom malomeste zdvihnú antisemitské nálady, napr. fackové zhromaždenie mladých neonacistov, ktoré chce policajt, rodinne previazaný s jedným z účastníkov, ututlať: „*Mládež sa opila, zahulákala*“ (s. 197). Szacki tu však nekompromisne odhalí zámerné konanie: „*Až tak sa opili, že zapálili facke?*“ (tamže). S nechutťou i so zdesením vidí, že sa prebúdzajú démoni, ktorých pokladal za dávno mŕtvych, a spoznáva, že sú nesmrteľní: „*Topí sa v rieke zasratej poľskej xenofóbie, ktorá po celý čas tečie ako ponorná rieka, bez ohľadu na dejinný okamih, a len čaká na príležitosť, aby vyplávala na povrch (...) Mentálna Visla, nebezpečný a neregulovaný tok predsudkov a predpojatostí*“ (s. 161). Podnikateľ Szyller, podozrivý z tejto vraždy, sa zasa Szackému otvorene, no zároveň eufemisticky priznáva k antisemitizmu, využívajúc pritom svoju pseudoerudíciu, ktorá „*sa ukázala byť len zručným žonglovaním so stereotypmi*“ (s. 125): „*A zatiaľ medzi istou rezervovanosťou voči Židom, k ich role, akú hrali v dejinách Poľska, k ich súčasnej politike, a volaním po pogromoch a po konečnom riešení je istý rozdiel, súhlasíte so mnou?*“ (s. 119). Pateticky vyhlasuje, že ak by mal moc vziať späť holokaust, urobil by to i napriek neblahým dôsledkom pre Poliakov (s. 121). Szacki zaujme voči tomuto pokrytecky zmierlivému argumentu jasné stanovisko: „*Keby mal byť úprimný, musel by odvetiť, že každá snaha hodnotiť ľudí podľa ich príslušnosti k národnému, etnickému, náboženskému či akémukoľvek inému spoločenstvu je mu odporná. A že jedným si je istý: každý pogrom mal svoje korene v kultivovanej diskusii o ,istej rezerve*“ (s. 119-120). Z hľadiska pravidiel správneho myslenia pri takomto hodnotení ide o chybu v indukcii,⁷⁵ „logicky nesprávne zovšeobecnenie“,⁷⁶ „odstránenie individuálnych rozdielov medzi ľuďmi“. ⁷⁷ Jej psychologický

⁷⁵ Por. tamže, s. 54.

⁷⁶ Tamže, s. 62.

⁷⁷ Tamže, s. 113.

základ vidí Imre Hermann vo vzťahu „medzi paranoidnou konštitúciou a nepriateľstvom voči skupine ľudí“.⁷⁸

Prokurátor dobre pozná mechanizmus dehumanizácie v jazyku, „keď o druhom človeku hovoríme ako o veci, chorobe, zvierati, probléme, katastrofe“.⁷⁹ Tak „vnímanie Žida ako parazita, blchy, ploštice alebo bacilonosiča či všivavej figúry nevyhnutne patrí do kmeňového fondu antisemitských argumentov“.⁸⁰ Szacki „veril, že na začiatku každého činu je slovo, že slová o nenávisti k nenávisti aj vedú, slová o násilí vedú k násilíu a slová o smrti – k smrti“ (s. 200). Nie je však jednostranne zaujatý, je totiž proti konštrukcii *akýchkoľvek* (etnických, národných, náboženských) stereotypov – novinára, horlivo bojujúceho proti antisemitizmu, dokazujúceho opačnú „*tézu o Poliakoch židobijcoch*“ (s. 255) – zasa šokuje otázkou: „*Ak sa ukáže, že páchatel' je šialený ortodoxný Žid, ktorý spolu so svojou bandou, vychovanou v protipol'skom duchu, prišiel z Jeruzalema, aby vraždil katolíkov?*“ (s. 256). Ako znie tretie motto knihy: „*Povinnosťou prokurátora je usilovať sa zistiť pravdu*“ (s. 5). A preto „*nevzbudzuje vo mne väčšiu mieru emócií, či sa páchatel'om ukáže byť poľský biskup alebo riaditeľ svätyne Yad Vashem*“ (s. 256). Vrah nie je predurčený etnickou ani náboženskou príslušnosťou.

Motív maskovacieho ťahu vraha s využitím antisemitskej legendy mystéria krvi využil aj azda najznámejší súčasný poľský autor detektívnych trilerov Marek Krajewski vo svojom románe *Erínye* (2010). Komisár Popielski tu vyšetruje sériu brutálnych vražd malých detí vo Lvove roku 1939. Ukáže sa, že jedno z detí pred smrťou páchatel' mučil a potom ho podrezal tak, aby zaživa vykrvácalo. Stopa preto spočiatku „automaticky“ vedie do židovskej komunity, je však možné, že je to falošná stopa nastražená páchatel'om. Popielského preto tlačí čas, aby prípad vyriešil, keďže hrozí vypuknutie pogromov na Židov (čo práve môže byť motiváciou týchto vražd detí). Páchatel' akoby vyzýval k akcii priamo Popielského a hral sa s ním na skrývačku. Akoby sám vyzýval Popielského, aby ho zabil – Popielski však pri konfrontácii s maskovaným páchatel'om dostane epileptický záchvat. Aká je však páchatel'ova motivácia? Krajewského detektívky dosiaľ napospol v rozuzlení odhaľovali motiváciu páchatel'a v jeho zvrátenom náboženskom fanatizme. V prípade tohto románu sa, naopak, motív vražd spočiatku javí ako náboženský fanatizmus, avšak ten sa napokon ukáže ako falošná stopa. Popielski je nútený nasledovať vraha, aby zachránil svojho vnuka. Na konci sa dej nasvieti z viacerých perspektív: ukáže sa, že vrah nekonal len na vlastnú päsť a Popielski bol pešiakom v hre niekoho iného. Zároveň sa v rámci epilógu zo súčasnosti vysvetlí jeho rodinné tajomstvo. Román tiež

⁷⁸ Tamže, s. 62.

⁷⁹ MARKOŠ, Ján: *Sila rozumu v bláznivej dobe*. N Press, 2019, s. 16.

⁸⁰ HERMANN, Imre: *Psychológia antisemitizmu*. Dunajská Streda: PSYCHOPROF PSYCHOPROF ARTUS, 1998, s. 75.

rozvíja filozofiu „Erínyí“, ktoré týrajú svedomie samotného Popielskeho za jeho tragické zlyhanie.

Vráťme sa však k *Zrnku pravdy*. Szacki nemôže na druhej strane zanedbať zohľadnenie etnických a náboženských stereotypov (i keď v ne sám neverí), pretože tie majú veľmi reálne následky a hýbu konaním ľudí. Berie ich preto do úvahy ako možnú motiváciu trestného činu. Z tohto dôvodu konzultuje aj s mladým nekonvenčným rabínom Zygmuntom Maciejewským napr. to, akú úlohu hrá pomsta v judaizme (áno, Szacki dôsledne preveruje aj túto možnosť): „*Tóra a Talmud sú v tejto téme jednomyselné: pomsta je proti Zákonu*“ (s. 236). Szacki v rozhovore s rabínom, ktorý má otvorenú myseľ, zisťuje, že mechanizmus produkovania Iného a hľadania vinníkov, „prenášanie viny na druhého“, ⁸¹ čiže projekcia, funguje priam univerzálne: tak ako funguje v kolektívnej imaginácii antisemitizmu imagologický konštrukt „mýtického Žida“, na ktorého dopadá obvinenie z páchania rituálnych vražd, ⁸² na druhej strane (napr. na izraelskom poznávacom zájazde) sa tiež vyskytuje imagologický konštrukt, ktorý „*pozostáva z tárania o všadeprítomnom antisemitizme, zo vzbudzovania podozrievavosti, xenofóbie a túžby po odplate*“ (s. 240). Maciejewski striktné rozlišuje: „*Antisemitské môžu byť len interpretácie faktov, nie fakty samy osebe*“ (s. 241). Napr. to, „*že do polovice päťdesiatych rokov vyššie jedna tretina príslušníkov na Ministerstve verejnej bezpečnosti boli Židia*“ (tamže), je fakt. No „*ak to niekto prezentuje ako židovské sprisahanie proti Poľsku, tak to už je iná káva. Obzvlášť, keď väčšina z nich boli normálni komunisti, židovský mali len pôvod*“ (tamže). Po Szackého otázke, aká je príčina tejto skutočnosti, nadhodí päť rôznych možných pravdepodobných vysvetlení, okrem iného napr.: „*Lebo každá iná moc ako nemecká sa im zdala dosť dobrá? (...) Alebo preto, že moc radšej uprednostňovala prirodzene kozmopolitických Židov pred patriotickými Poliakmi, ktorí neznášali Rusov?*“ (s. 241-242). Z vecnej stránky tu ide zrejme skôr o to, že pre určitý historicko-spoločenský fenomén je ťažké nájsť *jedinú* príčinu, resp. je pravdepodobné, že faktorov, ktoré ho podmieňujú, je viac a vstupujú do vzájomnej konfigurácie a súhry. Mladý rabín nevlastní *jediný* pravý kľúč výkladu sveta, ako ho v tomto prípade ponúka antisemitizmus so svojim univerzálnym výkladovým pakľúčom „celosvetového židobolševického sprisahania“. Maciejewski tiež prokurátorovi poskytne veľmi cennú indíciu pre samotné vyšetrovanie: v hebrejskom nápisu, ktorý zanechal vrah, nesedí jeden detail – jedno písmeno je napísané zrkadlovo obrátene a takáto chyba nie je vysvetliteľná nejakým omylom, nedopatrením: „*Žiaden Žid to nenapíše takto, rovnako ako ty, aj keby si sa neviem ako ožral alebo našľahal, nenapíšeš B s bruškami naľavo*“ (s. 243).

⁸¹ HERMANN, Imre: *Psychológia antisemitizmu*. Dunajská Streda: PSYCHOPROF PSYCHOPROF ARTUS, 1998, s. 37.

⁸² Por. REGIEWICZ, Adam: *Pomiędzy zbrodniami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017, s. 96.

Táto stopa indikuje, že rituálnu vraždu niekto nainscenoval ako maskovací manéver, ktorý má zmiasť políciu. To sa už obraciame k žánrovým (detektívnym) parametrom tejto prózy.

Keď teda upriamime pozornosť na kompozíciu tejto detektívky, uvidíme, že Miłoszewski rozohráva zručnú strategickú hru s presúvaním podozrenia a falošnými riešeniami. Samozrejme, najpodozrivejším býva v takýchto prípadoch vždy manžel. Tak je to aj tu – manžel z tohto bezdetného manželstva, poslanec Budnik, je pri výsluchu usvedčený z falošnej výpovede. Podozrenie z vraždy manželky z neho sníme až motív, keď je sám nájdený zavraždený rovnakým rituálnym spôsobom. Tretí podozrivý, milenec zavraždenej Budnikovej, podnikateľ Jerzy Szyller, sa tiež napokon stane obeťou vraždy. Tesne pred záverečným riešením je kompozične v segmente peripetie distribuované falošné riešenie v štýle súčasných detektívnych trilerov: *nájdený dokument* – archívny záznam – poukazuje na páchatel'a, predstaviteľ'a polície, starého inšpektora Wilczura. Ukáže sa, že Wilczur je pôvodným menom Wajsbrot a jeho otca lekára z pomsty udal komunistom major KWP (Konspiracyjne Wojsko Polskie, ktoré bojovalo proti komunistom). Kým lekár sedel vo väzení, jeho manželka zomrela pri ťažkom pôrode, keď od nej utiekla pôrodná asistentka, ktorá sa zdesila židovskej domácnosti: „A, samozrejme, ihneď pochopila, že to nie je žiaden pôrod, ale úskok, že sa tam ukrývajú Židia, aby uniesli jej peknú dcérku, vycedili jej krv na maces“ (s. 315). Takže legenda o krvi tu opäť zabíja – nie však toho, kto je v tejto legende označený za obeť. A všetky osoby, ktoré boli (údajne) zavraždené (Budnikovci aj Szyller), sú potomkami účastníkov tejto dávnej histórie. Vraždy teda pôsobia ako šialená Wilczurova krvná pomsta, vendeta. Takže temné hriechy minulosti vrhajú tieň na prítomnosť. Takéto riešenie pomocou nájdenej indície (môže ňou byť aj dokument) sa často využíva v súčasnom detektívnom trilero (napr. Arnaldur Indridason), podobne je usvedčený tzv. Kalendárový vrah v retrokriminálke Mareka Krajewského *Koniec sveta v Breslau*. Miłoszewského detektívka zároveň akoby motiváciou vraždy implicitne „odpovedala“ na Krajewského retrodetektívne trilery, v ktorých bývajú pravidelne inscenované rituálne vraždy z bizarného náboženského fanatizmu. Motív vraždy je totiž v *Zrnku pravdy* ten istý, aký dáva do pohybu celú mašinériu národných stereotypov a s ňou aj antisemitský diskurz: „stará nenávisť“ (s. 267).

Z hľadiska pravidiel klasickej detektívky, ktoré sa súčasní autori už necítia zaviazaní dodržiavať, takáto pomôcka (nájdený dokument) pri riešení, samozrejme, nedodržiava zásadu *fair play* s čitateľom (čitateľ nemá k dispozícii všetky fakty potrebné na riešenie). V súčasných detektívnych románoch, ktoré stvárnajú aktuálne problémy, sa dostáva do kolízie žánrový princíp detektívky (ako rébusu a *fair play* s čitateľom) s náporom „reálneho“, spoločenskej tematiky, pričom detektívkarsky fortieľ zväčša ťahá za kratší koniec. Napr. v románe Henninga Mankella *Vrahovia bez tváre* riešenie, ku ktorému na záver práce dospeje polícia, by malo byť skôr jednou z prvých vyšetrovacích verzií...

Miłoszewski však vie zároveň aj skomponovať kvalitný detektívny rébus, aj ho naplniť aktuálnymi problémami: antisemitizmus v jeho románe, rovnako v detektívnej zápletke, ako aj v interpretácii sveta, nesie funkciu produkcie *falošnej stopy* a uvedené trilerové rozuzlenie s naratívnu barličkou nájdeného dokumentu je falošným riešením. Správne riešenie je klasicky detektívne a spočíva v „christieovskom“ grife zámeny osôb. Vrahom je naozaj ten spočiatku najpredpokladanejší a na konci najneočakávanejší – manžel Budnik, ktorý svoju údajnú vraždu len zinscenoval a namiesto seba podsunul mŕtvolu vandráka, ktorého pre tento účel zavraždil. Predtým sa mu po fyzickej stránke pokúsil čo najväčšmi pripodobniť (drastickou diétou). Toto riešenie patrí naozaj do rozprávkových čias zlatého veku detektívneho žánru, pretože dnes si len ťažko predstaviť, že by totožnosť zavraždeného, najmä ak mu tvár znetvoril zabodnutý hák, neoverovali analýzou jeho DNA. Zároveň však toto riešenie striktnie dodržiava zásady *fair play* s čitateľom. Ekvivalentom obrátene napísaného hebrejského písma – čiže *nepasujúcim detailom* – sú v nainscenovanej vražde údajného Budnika „*dosekané neforemné chodidlá s modrinami. – Chodidlá tuláka...*“ (s. 355), ktoré sa nehodia k mŕtvole mestského poslanca.

Žánrový pôdorys *klasickkej* detektívky u Miłoszewského teda do seba integruje aj aktuálne spoločenské problémy. Aj motivácia vraždy nesie význam spoločenskej diagnózy: vražda je modelovaná podľa psychologického vzorca skutočného prípadu – od projektovania viny do iného (antisemitizmus)⁸³ sa vracia k tomu, že najhoršie zločiny sa dejú za našimi vlastnými zamknutými dverami (v malomeste). Szacki si od starého prokurátora na smrteľnej posteli vypočuje rozprávanie o skutočnom kriminálnom prípade Sojdu z roku 1976: išlo o beštiálnu vraždu dvanásťročného chlapca a mladomanželov ubitých francúzskym kľúčom cestou z polnočnej (žena bola tehotná), kde bola motívom rodinná nenávisť a pomsta, pričom všetci svedkovia dlhý čas svorne mlčali. Tento prípad je zdanlivo úplne iný ako rituálna vražda Budnikovej, Szacki však príde na to, že niečo ich spája: „*To isté prostredie. Rovnaký úkladný charakter*“ (s. 269-270) – malomestská nenávisť, hromadenie žľče: „*No na dedine každúičký deň pozerá každý každému do okien. Čiže ak vám bude vaša žena neverná (...), každodenne na ulici a každý týždeň v kostole budete vidieť toho chlapíka, ktorému podržala. Žlč sa zbiera, nenávisť narastá*“ (s. 268). Preto Budnik zavraždil manželku i jej milenca. Tu sa verifikovali aj slová policajného profiléra, ktoré Szacki z antipatie voči nemu spočiatku bagatelizoval – že prvá vražda (ženskej obete) je kľúčová: bola poháňaná silnými emóciami, zatiaľ čo druhá (vražda neznámeho vandráka) bola akoby len napĺňaním istého plánu (s. 354). Szacki zžívajúci sa s prostredím Sandomierza si viac ráz pomyslí: „*Aká je to totálna rita*“ (s. 16). Tematizácia vraždy v prostredí poľského malomesta umožňuje Miłoszewského románu urobiť diagnózu

⁸³ Por. HERMANN, Imre: *Psychológia antisemitizmu*. Dunajská Streda: PSYCHOPROF PSYCHOPROF ARTUS, 1998, s. 37.

kolektívnej psychológie poľského malomesta, do ktorej, samozrejme, patrí aj lokálne praktizovanie katolicizmu. Inšpektor Wilczur, zbavený ilúzií a outsider v tomto prostredí, o podnikateľovi Szyllerovi vraví: „*Nenávidia ho, pretože je bohatý, dobre vyzerá, má veľký dom a nablýskané auto. V katolíckom svete to môže znamenať iba jediné: že je zlodej, že utláča chudobných*“ (s. 93).

Zygmunt Miłoszewski dokazuje, že je možné napísať detektívny román ako antropologické svedectvo a reflexiu aktuálnych spoločenských problémov bez toho, aby utrpela žánrová štruktúra klasickej detektívky. Neskrýva sa za alibi, že by v jeho románe išlo o také vážne a závažné problémy, že detektívna zápleтка je len zámienkou na ich ukázanie a rozuzlenie je v podstate nedôležité. Naopak, z jeho písania vyplýva, že to práve kvalitnú detektívnu zápletku, šarádu, je potrebné naplniť aktuálnymi významami. *Zrnko pravdy* síce ukazuje „vnútrokultúrne a medzikultúrne napätia“, ⁸⁴ tie však v kompozičnej štruktúre textu nepotláčajú detektívny „klasický hlavolam“. Román v rámci sujetu vyšetrovania prináša analýzu mechanizmu antisemitizmu (jeho diskurzov) v súčasnom poľskom provinčnom meste a túto analýzu vhodne zapája do detektívnej zápletky: ukázali sme, že antisemitizmus miestneho spoločenstva vrah strategicky využíva na maskovanie skutočnej motivácie vraždy. Román v dialogických pasážach, v priamej reči prokurátora Szackého a rabína Maciejewského, prináša aj relevantné argumenty proti diskurzu antisemitizmu. Závažnosť aktuálnych problémov pertraktovaných v románe vďaka ich tesnému previazaniu so zápletkou nemá za následok to, že by detektívna záhada a predovšetkým jej riešenie prichádzali skrátka. Detektívna zápleтка tu nie je len zámienkou či prípadne čitateľsky lákavým obalom, aby román mohol ukázať problémy súčasnosti.

Štruktúra detektívky ako žánru, určená do značnej miery formálne, ⁸⁵ je totiž otvorená voči tomu, aby do seba absorbovala rozličné tematické elementy, čo v dnešných časoch tento žáner využíva v maximálnej miere. V súčasnosti, ako už bolo ukázané, detektívka ako žáner absorbuje hlavne tematické elementy z oblasti aktuálnych problémov a žánrovo sa križi so spoločenským románom. Pred istým časom sa detektívny žáner úspešne križil s historickým románom – napr. už v roku 1941 vydal český autor Radovan Šimáček historickú detektívku *Zločin na Zlenicích hradě l. p. 1318*, spomeňme tiež aspoň sériu historických detektívok Ellis Petersovej a po celosvetovom úspechu románu Umberta Eca *Meno ruže* (1980) sme boli vystavení celej záplave historických detektívok. Detektívny žáner sa v jednom svojom variante štruktúrne skrižil aj so žánrom science fiction napr. v sci-fi detektívkach Isaaca Asimova. ⁸⁶ V roku 1932 si v článku *O detektivkách* (šesť rokov po svojom zásadnom

⁸⁴ CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficyna, 2010, s. 53.

⁸⁵ Por. HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, 2011, s. 26-40.

⁸⁶ Por. tamže, s. 624-638.

článku *Holmesiana čili o detektivkách*) Karel Čapek tak trochu vandinovsky ťažkal na „úpadok detektívok“, ktoré v tých časoch spôsoboval prienik „ženského“ elementu do detektívneho žánru, čo nebolo nejakým mizogýnstvom autora, ale práve problémom žánrovým: do predtým čisto racionálneho detektívneho žánru začínali prenikať elementy iného žánru – ľúbostných románov červenej knižnice („romantický živel“), čím dochádzalo ku kríženiu žánrov: „Do prísneho, chlpského sveta Scotland Yardu, detektívů a zločinců se vedral živel ženský a romantický a porušil jeho odbornou čistotu. Není již čistokrevných detektivek; to, co se za ně vydává, je ze zdrcující většiny kříženec mezi kolportážním románem a detektivkou.“⁸⁷ Čapek tu volá po žánrovej čistote, po „čistokrevných detektivkách“.

Ak sú teda súčasné detektívky z hľadiska literárnej antropológie „v zásade rozprávaniami o súčasnej spoločnosti: o jej záľubách, móde, vkuse, zvyklostiach a obyčajach, rituáloch i o jej tabuizovaných témach“, ⁸⁸ zväčša býva filtrom, cez ktorý je toto rozprávanie vedené, práve postava detektíva, jeho súkromný život a pracovné vzťahy. A nie je to len letmo spomenutá holmesovská hra na husle a chemické pokusy, ale detektívna séria naprieč jednotlivými románmi rozpráva aj príbeh osobného života detektíva. V Miłoszewského trilógii je to príbeh rozpadu rodiny prokurátora po jeho krátkom romániku s novinárkou, odchod od manželky a dcéry, keď sa z hviezdy varšavskej prokuratúry stáva cudzincom v provinčnom meste, a komplikovaný vzťah s dcérou „na diaľku“: „*V skutočnosti prehral úplne všetko, čo sa len dalo*“ (s. 20). Román cez Szackého postavu stvárňuje každodenné kultúrne praktiky, napr. nakupovanie – rozvedený Szacki navyknutý na rodinné nákupy nakúpi vždy viac, než by dokázal reálne skonsumovať. V príbehu Szackého osobného života nasleduje krach jeho povrchného vzťahu s mladou Klárou, lebo sa sám zachová ako idiot, aj ďalší nový románik s vydatou kolegyňou: iróniou je, že Szacki sa ako milenec ocitá v rovnakom malomestskom trojuholníku, ako bol ten budnikovský – na pozícii zavraždeného Szyllera. Román *Hnev* završuje trilógiu motívom, ktorý indikuje, že Szacki už nikdy nebude vykonávať funkciu prokurátora (v záchvate hnevu sa dopúšťa zločinu) – a to je aj (proklamované) skoncovanie multižánrového spisovateľa Zygmunta Miłoszewského s písaním detektívok.

Napriek tvarovaniu detektívneho románu ako diagnózy spoločnosti ponecháva Miłoszewski v *Zrnku pravdy* aj istý *nevysvetliteľný zvyšok*, keď do striktno racionálno-empirického fikčného sveta detektívneho žánru vstupujú veci medzi nebom a zemou – ako je príznak chasida plávajúceho v hmle na kamerovom zázname. Takýto motív je pre fikčný svet detektívneho žánru, ako aj spoločenského románu čímsi cudzím, čo text písaný v kóde týchto žán-

⁸⁷ ČAPEK, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 37.

⁸⁸ REGIEWICZ, Adam, ed.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2018, s. 8.

rov aspoň čiastočne vychýľuje žánrovo iným smerom. Na tomto mieste je to inverzný postup oproti Miłoszewského detektívnemu debutu *Zapletení*, kde sa zdanlivo nadprirodzený úkaz vysvetlí empiricky, ako je to pre detektívny žáner štandardné a vlastne aj nutné, aby sa v texte zachovala žánrová koherencia, a je reminiscenciou postupu z Miłoszewského hororového románu *Domo-fón* (2005). Podobne keď Szacki zastane pri nočnej ceste autom z Lublinu od rabína Maciejewského, „*priam zamrel, keď uvidel tmavé postavy, tisnúce sa pri jeho aute*“ (s. 246). Nevedel, že „*práve opúšťa jeden z typických predvojnových štetlov*“ (s. 247). Je to, akoby sa zhmotnila atmosféra nemiesta pamäti, ktoré je definované ako miesto aktov hromadného vyvražďovania⁸⁹ – toto jeho vyžarovanie vyvoláva afektívnu somatickú skúsenosť subjektu, ktorý sa nič netušiac na takomto „mieste, ktoré straší“, ocitne. Aj smrť zavraždených – potomkov osôb, zainteresovaných na dávnom Wajsbrotovom prípade, pôsobí v istej interpretácii ako kliatba, dopadajúca na nich za vinu predkov: „*Nech sa na to pozeráme, ako chceme, je v tom niečo strašidelné, že sa ich osudy znovu spojili*“ (s. 357).

Prízrak chasida, blúdiaceho hmľistými sandomierskymi uličkami, neostro viditeľný len na kamerovom zázname, je príznakom vytesnenej minulosti, s ktorou sa spoločnosť nedokázala vyrovnáť, a preto naň dodnes reaguje výbuchmi nenávisti, hoci ten – keďže ide práve o príznak – už reálne fyzicky nejestvuje.

⁸⁹ SENDYKA, Roma: Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci). In *Pamięć i afekty*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2014, s. 285.

Bibliografická poznámka

Interpretácia ako diferencia. V tejto podobe a v tomto rozsahu je tu štúdia publikovaná po prvý raz. Jej koncepčný náčrt bol predbežne publikovaný v štúdií *Tézy k interpretácii ako diferencii*. In BÍLIK, René – ZAJAC, Peter, ed.: *Poetika textu a poetika udalosti*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis – VEDA, 2018, s. 44-60.

Naratív, jeho funkcie, kritika naratívu a protipríbehy. Štúdia je tu publikovaná po prvý raz.

Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu. Predtým publikované in MIKULOVÁ, Marcela – TARANENKOVÁ, Ivana, ed.: *Reálna podoba realizmu*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 23-48.

Oskár Čepan a metóda literárnovedného štrukturalizmu. Predtým publikované in LACKO, Norbert – ZERVAN, Marian, ed.: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. Bratislava: Slovart, 2018, s. 600-613.

Pátrania vo fantomatickom meste: Breslau retrodetektívok Mareka Krajewského. V značne skrátenej podobe (zhruba na polovicu textu) bola štúdia publikovaná in *Slovenská literatúra*, roč. 68, 2021, č. 3, s. 337-347.

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu. V značne skrátenej podobe (zhruba na polovicu textu) bola štúdia publikovaná in *World Literature Studies*, vol. 12, 2020, č. 2, s. 40-49.

Literatúra

Interpretácia ako diferencia

- ABEL, Günter: *Świat jako znak i interpretacja*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014.
- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993.
- AUGUSTÍN, Sv.: *O kresťanskej náuke. O milosti a slobodnej vôli*. Prešov: Vydavateľstvo PET-RA, 2004.
- BARTHES, Roland: Teoria tekstu. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Tom IV, część 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 188-207.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Kryzys czy trwanie powieści*. Kraków: Universitas, 2004.
- BENNINGTON, Geoffrey – DERRIDA, Jacques: *Jacques Derrida*. Warszawa: Wydawnictwo Genesis, 2009.
- BENSE, Max: *Teorie textů*. Praha: Odeon, 1967.
- BETTI, Emilio: Hermeneutika jako obecná metodika humanitních věd. In SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008, s. 89-164.
- BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění*. Praha: Argo, 2015.
- BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013.
- BORGES, Jorge Luis: *Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Praha: Argo, 2011.
- BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.
- BOROWSKI, Andrzej: Staropolska „książka dla wszystkich“, czyli „żywoty świętych“ ks. Piotra Skargi SJ. In *Retoryka a tekst literacki*. Pod redakcją Michała Hanczakowskiego i Jakuba Niedźwiedzia. Kraków: Universitas, 2003, s. 53-79.
- BRONK, Andrzej: *Rozumienie, dzieje, język*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1988.
- BROŻEK, Bartosz: *Granice interpretacji*. Kraków: Copernicus Center Press, 2014.
- COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006.
- CULLER, Jonathan: Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 78, 1987, zv. 4, s. 231-272.
- CULLER, Jonathan: Na obranu nadinterpretácie. In ECO, Umberto a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 108-121.
- CULLER, Jonathan: *Teorie lyriky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020.
- CULLER, Jonathan: *The Pursuit of Signs*. London and New York: Routledge, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.
- DYBEL, Paweł: *Oblicza hermeneutyki*. Kraków: Universitas, 2012.
- ECO, Umberto a kol.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.
- ECO, Umberto: *Diariusz najmniejszy*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- ECO, Umberto: *Dzieło otwarte*. Warszawa: Czytelnik, 1994.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- ECO, Umberto: *Nieobecna struktura*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- ECO, Umberto: *O zrcadlach a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- ECO, Umberto: *Od drzewa do labiryntu*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- ECO, Umberto: *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- ECO, Umberto: *Sztuka*. Kraków: Wydawnictwo M, 2008.

- FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków: Universitas, 2002.
- FISH, Stanley: Interpretując Wariorum. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 363-392.
- FISH, Stanley: Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna. In *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Tom IV, część 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 148-201.
- FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava: Mediálny inštitút, 2002.
- FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *Zrození kliniky*. Praha: Pavel Mervart, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda II*. Praha: Triáda, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków: inter esse, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg: *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofía, 1994.
- GASPAROW, Michail: Filologia jako moralność. In *Filologia. Lekcja wolności*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 29-33.
- GINDIN, Siergiej: Czym jest filologia i jaką strukturę ma dzisiaj. In *Filologia. Lekcja wolności*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017, s. 47-52.
- GŁOWIŃSKI, Michał – KOSTKIEWICZOWA, Teresa – OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra – SŁAWIŃSKI, Janusz: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- GODFRYD Z VINSALVO (DE VINO SALVO): *Nova poetyka (Poetria Nova)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2007.
- GOODMAN, Nelson – ELGINOVÁ, Catherine Z.: *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017.
- GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produkcja obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- HEIDEGGER, Martin: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- HEIDEGGER, Martin: *Fenomenologická interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- HIRSCH, Eric Donald: Interpretacja obiektywna. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 68, 1977, č. 3, s. 289-320.
- HIRSCH, Eric Donald: Rozumienie, interpretacja i krytyka. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 197-241.
- INGARDEN, Roman: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995.
- JAKOBSON, Roman: *W poszukiwaniu istoty języka I*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- JAN Z HOLEŠOVA: Výklad písně Hospodine, pomiluj ny. In *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili Bohuslav Havránek, Josef Hrabák a spolupracovníci. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 738-743.
- JANUSZKIEWICZ, Michał: *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- JENEK Z PRAHY: Výklad na Aristotelovu knihu O duši. In *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. K vydání připravili Bohuslav Havránek, Josef Hrabák a spolupracovníci. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s. 749-752.
- KELLER, Jan: *Odsouzení k modernitě. Co hledá sociologie a našla beletrie*. Praha: Novela Bohemica, 2015.
- KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, 2018.
- KITTLER, Friedrich: Předmluva (Zapísovací systémy 1800/1900). In KRTILOVÁ, Kateřina

- SVATOŇOVÁ, Kateřina, ed.: *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, 2016, s. 185-205.
- LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Tom I. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- LOTMAN, Jurij: Analiza wiersza. In MARKIEWICZ, Henryk – WALAS, Teresa, ed.: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*. Tom III. Kraków: Universitas, 2011, s. 121-132.
- LOTMAN, Jurij: *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013.
- LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.
- MARKIEWICZ, Henryk: O falsyfikowaniu interpretacji literackich. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 87, 1996, č. 1, s. 59-74.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini, 1997.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: Interpretacja i literatura. In *Teksty drugie*, roč. 70, 2001, č. 5, s. 50-66.
- McLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991.
- MICHALOWSKA, Teresa: *Średniowieczna teoria literatury w Polsce*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich: Przedstawienie retoryki starożytnej. In PRZYBYŚLAWSKI, Artur, red.: *Nietzsche 1900 – 2000*. Kraków: Aureus, 1997, s. 15-43.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Vôľa k moci ako poznanie*. Bratislava: Kalligram, 2014.
- NOVOŠÁD, František: *Čo? Ako? Prečo?* Bratislava: Hronka, 2014.
- NUSKA, Bohumil: *Švihova aféra a Kafkův Proces*. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969.
- NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- OEMING, Manfred: *Úvod do biblické hermeneutiky*. Praha: Vyšehrad, 2001.
- OLSON, David R.: *Papierowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- ONDRUŠ, Šimon: Kapitoly z dejín jazykovedy. 1. Staroindická a starogrécka jazykoveda. In *Jazykovedný časopis*, roč. 26, 1975, č. 1, s. 73-86.
- ÓRIGÉNĚS: *O Písni písni*. Praha: Herrmann & synové, 2000.
- PERELMAN, Chaim: *Právna logika*. Bratislava: Kalligram, 2014.
- PETŘÍČEK, Miroslav: Interpretace a pohyb. In *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, 2008, s. 19-27.
- PIEKARSKI, Ireneusz: *Strategie lektury podejrziwej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2016.
- PUTNA, Martin C.: Píseň písni v dějinách evropského myšlení. In ÓRIGÉNĚS: *O Písni písni*. Praha: Herrmann & synové, 2000, s. 7-86.
- REYNOLDS, Leighton Durham – WILSON, Nigel Guy: *Skrybowie i uczeni*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- RICOEUR, Paul: Egzegeza i hermeneutika. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 71, 1980, č. 3, s. 313-322.
- RICOEUR, Paul: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- RIFFATERRE, Michel: Opis struktur poetyckich: dwie próby analizy wiersza Baudelaire' a „Koty“. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 64, 1977, č. 3.
- RORTY, Richard: Wstęp do polskiego wydania wyboru esejów Stanleyho Fisha. In FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków: Universitas, 2002, s. 5-12.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania: Rzut oka na rozwój teorii badań literackich od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945. In *Teoria badań literackich za granicą*. Tom II, część II. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981, s. 7-157.
- ŚLAWIŃSKI, Janusz: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków: Universitas, 2000.
- SONTAGOVÁ, Susan: Proti interpretaci. In *Kritický sborník*, roč. 14, 1964, č. 3, s. 1-9. Dostupné online https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/CJA011/um/750609/837011/Sontag-Proti_interpretaci.pdf

- SOUSEDÍK, Stanislav – BETTI, Emilio: *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008.
- STEINER, George: *Po wieży Babel*. Kraków: Universitas, 2000.
- STEINER, George: *Skutečně přítomnosti*. Praha: Dauphin, 2019.
- STOCKWELL, Peter: *Poetyka kognitywna*. Kraków: Universitas, 2006.
- SZAHAJ, Andrzej: *O interpretacji*. Kraków: Universitas, 2014.
- SZONDI, Peter: *Geometria literatury*. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, 2020.
- SZONDI, Peter: *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host, 2003.
- ŠEDINA, Miroslav: Úvod. In FILÓN ALEXANDRIJSKÝ: *O stvoření světa. O gigantech. O neměnnosti boží*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 7-201.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Symboliczność i interpretacja*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018.
- TODOROV, Tzvetan: *Teorie symbolu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971.
- VICHNAR, David: Všechny přístroje zapnout. In KITTLER, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, 2018, s. 351-362.
- VRHEL, František: Borgesův Pierre Menard: kontexty a interpretace. In ČÍSAŘ, Karel – KOŤÁTKO, Petr, ed.: *Text a dílo: případ Pierre Menard*. Praha: Filosofie, 2004, s. 25-46.
- WALSER, Martin: *Opis formy – studium o Kafce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter: *Jak porozumět Kafkovi*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2009.

Naratív, jeho funkcie, kritika naratívu a protipríbeh

- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: GRYF, 1993.
- BAL, Mieke: *Narratologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- BARTHES, Roland: Objektívna literatúra. In *Revue svetovej literatúry*, roč. 2, 1966, č. 1, s. 122-127.
- BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994.
- BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kykloušek. Brno: Host, 2002, s. 9-43.
- BARTNICKI, Roman: *Ewangelie w analizie strukturalno-semiotycznej*. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1992.
- BAYARD, Pierre: *Sherlock Holmes Was Wrong*. New York – Berlin – London: Bloomsbury, 2008.
- BAYARD, Pierre: *Who Killed Roger Ackroyd?* New York: The New Press, 2000.
- BOD, Rens: *Historia humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2013.
- BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.
- BREMOND, Claude: Logika narativních možností. In *Znak, struktura, vyprávění*. Sestavil Petr Kykloušek. Brno: Host, 2002, s. 118-141.
- BRUNER, Jerome: The Narrative Construction of Reality. In *Critical Inquiry* 18 (Autumn 1991), s. 1-21. Dostupné online https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Bruner_Narrative.pdf
- BURZYŃSKA, Anna: Kariera narracji. In *Teksty Drugie* 2004, č. 1-2, s. 43-64.
- BUTOR, Michel: *Powieść jako poszukiwanie*. Warszawa: Czytelnik, 1971.
- BUTOR, Michel: *Repertoár*. Praha: Odeon, 1969.
- CAMUS, Albert: *Cizinec*. Praha: Odeon, 1988.
- CORTÁZAR, Julio: *O literaturze*. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2016.

- CRUICKSHANK, John: *Albert Camus and the literature of revolt*. New York: A Galaxy Books, 1960.
- CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 146-196.
- CURRAN, John: *Utajené zápisníky Agathy Christie*. Praha: Knižní klub, 2010.
- ČERNÝ, Jiří: *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia, 1996.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1957.
- DVORSKÝ, Juraj: *Od naratívnej gramatiky k interdisciplinárnej naratívu*. Ružomberok: Verbum, 2017.
- ÉBERT-ZEMINOVÁ, Catherine: *Textterritorium. V souřadnicích moderního francouzského písmenictví*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa: PIW, 1994.
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004.
- ECO, Umberto: *Nieobecna struktura*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- EVANS, Vyvyan: *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Universitas, 2010.
- FALKOWSKI, Tomasz: *Myśl i zdarzenie*. Kraków: Universitas, 2013.
- FELIX, Jozef: *Modernita súčasnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.
- FLUDERNIK, Monika: *Towards a „Natural“ Narratology*. London and New York: Routledge, 2005.
- FÖLDVÁRI, Kornel: *Výstrel v zrkadle*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2018.
- FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.
- FOŘT, Bohumil: Nepřirozená naratologie Briana Richardsona. In RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřirozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020, s. 109-123.
- FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *Zlo czynić, mówić prawdę*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.
- FREEDMAN, Jill – COMBS, Jene: *Narativní psychoterapie*. Praha: Portál, 2009.
- GŁOWIŃSKI, Michał: „Nouveau roman“ – problemy teoretyczne. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 55, 1964, zv. 3, s. 285-312.
- GRAJEWSKI, Wincenty: O narratologii. In *Teksty*, roč. 18, 1974, č. 6, s. 32-44.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Maupassant*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005.
- GROCHOWSKI, Grzegorz: *Pamięć gatunków*. Warszawa: Instytut badań literackich PAN, 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Po roku 1945*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969.
- HANDKE, Ryszard: Zdarzenie w świetle fikcji i jego morfologia. In NIEDZIELSKI, Czesław – ŚLAWIŃSKI, Janusz, ed.: *Tekst i fabula*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1979, s. 93-107.
- HEIDEGGER, Martin: *Wprowadzenie do metafizyki*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure, ed.: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008.
- HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- HERMAN, David: *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- HJELMSLEV, Louis: *O základech teorie jazyka*. Praha, 1972.

- HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava: SAP, 2008.
- HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava: VEDA, 2016.
- HORVÁTH, Tomáš: Literárna veda a zákonitosti (Kapitolka z dejín vedy). In *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 6, s. 419-446.
- HORVÁTH, Tomáš: Literárne dielo ako udalosť a idiolekt. In *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 88-102.
- HORVÁTH, Tomáš: Prečo nie? In *Slovenská literatúra*, roč. 41, 1994, č. 5-6, s. 489-496.
- HORVÁTH, Tomáš: Vilikovského pátranie po skutočnosti: fotografia a trpkastá chuť skutočného. In *Slovenská literatúra*, roč. 64, 2017, č. 1, s. 33-42.
- HRABAL, Jiří: Narativní diskurz. In KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A.: *Naratologie*. Praha: Dauphin, 2013, s. 103-165.
- HUME, David: Traktát o ľudskej prirodzenosti. In *Novoveká empirická a osvietená filozofia*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry, 1967, s. 201-222.
- HUTCHENOVÁ, Linda: *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008.
- CHOMSKY, Noam: Forma i znaczenie w języku naturalnym. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 98-121.
- INGARDEN, Roman: *Spór o istnienie świata*. Tom I. Warszawa: PWN, 1987.
- JAKUBOWSKI, Piotr: *Pułapki tożsamości*. Kraków: Universitas, 2016.
- JAMESON, Fredric: *Postmodernismus*. Praha: Rybka Publishers, 2016.
- JAROŠ, Peter: *Krvaviny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.
- JAROŠ, Peter: *Menuet*. Bratislava: Smena, 1967.
- JAROŠ, Peter: *Putovanie k nehybnosti*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- JAROŠ, Peter: *Váhy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966.
- JASPERS, Karl: *Mezní situace*. Praha: OIKOYMENH, 2016.
- JOHANIDES, Ján: *Nie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966.
- KACZMARCZYK, Katarzyna: O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 21-62.
- KAHNEMAN, Daniel: Mapy ohraničenej racionality. In *Sociálna inteligencia*. Bratislava: Európa, 2010, s. 11-59.
- KAHNEMAN, Daniel: *Myšlení rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012.
- KĘDZIERSKI, Marek: O nową powieść. Autorzy Editions de Minuit. In *Kwartalnik Artystyczny*, roč. 26, 2000, č. 2, s. 21-58.
- KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno: Host, 2007.
- KING, Stephen: *Colorado Kid*. Praha: Pavel Dobrovský – BETA, 2017.
- KING, Stephen: Doktorův případ. In PENZLER, Otto, ed.: *Velká kniha příběhů Sherlocka Holmes*. Praha: Knižní klub, 2017, s. 86-106.
- KLEIBER, Georges: *Semantyka prototypu*. Kraków: UNIVERSITAS, 2003.
- KONNIKOVA, Maria: *Myslete jako Sherlock Holmes*. Brno: BizBooks, 2013.
- KRASKA, Mariusz: *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2013.
- KRAUSOVÁ, Nora: *Príspevky k literárnej teórii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- KRAUSOVÁ, Nora: *Význam tvaru, tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.
- KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- KRISTEVA, Julia: *Séméiotiké*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2017.

- KUBÍČEK, Tomáš: Komentář. In HERMAN, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 97-107.
- LABOV, William: The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In LABOV, William: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1972, s. 354-396.
- LAKOFF, George: *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Praha: Triáda, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Štrukturálna antropológia II*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- LOTMAN, Jurij: *Kultura, historia, literatura*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017.
- LOTMAN, Jurij: *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.
- LOTMAN, Jurij: Smrt jako problém syžetu. In *Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Sestavil Tomáš Glanc. Brno: Host, 2003, s. 257-269.
- LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- LYONS, John: *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1968.
- LYOTARD, Jean-Francois: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- MAJ, Krzysztof M.: *Allotopie*. Kraków: Universitas, 2015.
- MANDLER, Jean Matter: *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*. Kraków: UNIVERSITAS, 2004.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1995.
- McHALE, Brian: *Postmodernist fiction*. London and New York: Routledge, 1993.
- MELETINSKIJ, Jurij M.: Štrukturálno-typologický výskum rozprávky. In PROPP, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava: Tatran, 1969, s. 149-189.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran, 1973.
- MINK, Louis O.: Historia i fikcja jako sposoby pojmowania. In *Pamiętnik Literacki*, roč. LXXV, 1984, zv. 3, s. 237-255.
- MITANA, Dušan: *Krst ohňom*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2017.
- MITANA, Dušan: *Psie dni*. Bratislava: Smena, 1970.
- MITANA, Dušan: Recenzenti nech sú mi vďační. In *Sme*, 31. marca 2001. Dostupné online <https://www.sme.sk/c/28463/dusan-mitana-recenzenti-nech-su-mi-vdacni.html>
- MITANA, Dušan: *Slovenský poker*. Bratislava: Hevi, 1993.
- MŇAČKO, Ladislav: *Ako chutí moc*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.
- NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In *Kino Ikon*, roč. 11, 2007, č. 1, s. 39-72.
- NAWROCKI, Rafał: *Próg. Intruzje i przekroczenia*. Toruń: Wydawnictwo Ece, 2014.
- NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník. Díl I*. Praha: Edice Kalich, 1956.
- ORÁLEK, Milan – KUBÍČEK, Tomáš: Cesta Seymoura Chatmana od příběhu k diskursu (Doslov). In CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008, s. 289-308.
- OWCZAREK, Bogdan: *Przemiany opowiadania w prozie dwudziestego wieku*. Dostupné online <http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/owczarek1.pdf>
- PAULINY, Eugen: *Slovenská fonológia*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.
- PECHAR, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha: Filosofia, 1990.
- PECHAR, Jiří: *Francouzský ‚nový román‘*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- PECHAR, Jiří: Poznámka. In PINGET, Robert: *Synátor*. Praha: Odeon, 1967, s. 107-110.
- PETRÍK, Vladimír: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970.
- PINGET, Robert: *Passacaglia*. Praha: Opus, 2011.
- PINGET, Robert: *Synátor*. Praha: Odeon, 1967.

- POE, Edgar Allan: *Krajina stínů*. Praha: Aurora, 1998.
- PRINCE, Gerald: *A Grammar of Stories*. The Hague. Paris: Mouton, 1973.
- PRINCE, Gerald: *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.
- PRINCE, Gerald: Naratologie, naratologický kriticismus a gender. In MIHAILESCU, Calin-Andrei – HAMARNEN, Walid, ed.: *O fikci nově*. Praha: Academia, 2017, s. 213-220.
- PROPP, Vladimir J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999.
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka intersubiektywności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kopernika, 2012.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění II*. Praha: OIKOYMENH, 2002.
- RICOEUR, Paul: *O sobie samym jako innym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- RICHARDSON, Brian: *Teorie nepřirozeného narativu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Dům milostných schůzek*. Brno: Host, 2004.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Džin*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Gumy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.
- ROBBE-GRILLET, Alain: Tajomná sieň. In *Revue svetovej literatúry*, roč. 2, 1966, č. 1, s. 114-117.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *V zrkadle spomienok*. Bratislava: Vydavateľstvo PT, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Žárlivost*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.
- RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativ jako virtuální realita*. Praha: Academia, 2015.
- SARRAUTOVÁ, Nathalie: *Věk podezírání*. Praha: Odeon, 1967.
- SARTRE, Jean Paul: *Bytí a nicota*. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul: *Nevolnost*. Praha: Odeon, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul: Predslov. In SARRAUTOVÁ, Nathalie: *Portrét neznámého*. Praha: Odeon, 1969, s. 5-11.
- SARTRE, Jean-Paul: *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- SIMON, Claude: *Vítr*. Praha: Odeon, 1980.
- SLÁDEK, Ondřej: Role narativů ve vědě. In *Litikon*, roč. 1, 2016, č. 1, s. 40-47.
- SPEIDEL, Klaus: Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię? In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 65-148.
- STAIGER, Emil: *Poetika, interpretace, styl*. Praha: Triáda, 2008.
- STASIOWSKI, Maciej: *Atlas rzeczy niestałych*. Kraków: NOMOS, 2014.
- STEMPEL, Wolf-Dieter: Opowiadanie, opis i wypowiedź historyczna. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 288-322.
- SZCĘSNA, Ewa: O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji. In KACZMARCZYK, Katarzyna, ed.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 253-283.
- SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- ŠOTOLOVÁ, Jovanka: ROBBE-GRILLET, Alain: *Dům milostných schůzek*. In iLiteratura. cz, 2004. Dostupné online <http://www.iliteratura.cz/Clanek/16535/robbe-grillet-alain-dum-milostnych-schuzek-2>
- ŠÚTOVEC, Milan: *Rekapitulácia nekapitulácie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.

- TALEB, Nassim: *Černá labuť*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika*. In *Česká literatura*, roč. 19, 1971, č. 5-6, s. 479-516.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971.
- TURNER, Mark: *Literární mysl*. Brno: Host, 2005.
- TWARDOCH-RAS, Ewelina: Ucieleśnienie, narracyjne wchłonięcie, afektywność i „neurofil-mowość”. Perspektywy badań nad narracyjnością filmu fabularnego. In KACZMARCZYK, Katarzyna, red.: *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas, 2017, s. 189-253.
- VOLDŘICHOVÁ-BERÁNKOVÁ, Eva: Jazyková zdrženlivost jako konzervativní cnost. In LOUŽEK, Marek, ed.: *Albert Camus. Padesát let od úmrtí*. Praha: CEP, Centrum pro ekon-omiku a politiku č. 82/100, s. 83-97.
- WARZOCHA, Anna: Czytanie audiowizualnością. Opowieści detektywistyczne kierowane do młodszych dzieci. In REGIEWICZ, Adam, red.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2018, s. 291-306.
- WAŻYK, Adam: Posłowie. In ROBBE-GRILLET, Alain: *Dom schadzek*. Warszawa: Czytel-nik, 1967, s. 191-199.
- WHITE, Hayden: *Metahistorie*. Brno: Host, 2011.
- WHITE, Hayden: *The Content of the Form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- ZAJAC, Peter – KAZALARSKA, Zornitza: Na prahu prachu (Rozhovor s Petrom Zajacom o lyrickom minimalizme). In *Slovenská literatúra*, roč. 66, 2019, č. 2, s. 140-152.
- ZIMA, Petr V.: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj: Logika powieści detektywistycznej. In *Pamiętnik Literacki*, 81, 1990, zv. 3, s. 253-283.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003.

Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a postštrukturalizmu

- AUERBACH, Erich: *Mimesis*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- BARTHES, Roland: *S/Z*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- BARTHES, Roland: *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2007.
- BRODZKA, Alina: *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa: PIW, 1966.
- CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: PIW, 1967.
- COMPAGNON, Antoine: *Démon teórie*. Bratislava: Kalligram, 2006.
- CULLER, Jonathan: Konwencja i oswojenie. In GŁOWIŃSKI, Michał, ed.: *Znak, styl, konwen-cja*. Warszawa: Czytelnik, 1977, s. 146-196.
- ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: VEDA, 2001.
- de MAN, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- DOYLE, Arthur Conan: *Through The Magic Door*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1907.
- FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa: IBL, 2017.
- GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków: Universitas, 1997.
- GŁOWIŃSKI, Michał: Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 60, 1964, zv. 2 s. 385-417.
- HAHN, Óscar: Julio Cortázar pośród światów połączonych. O ciągłości parków. In ZIAR-KOWSKA, Justyna – KURKA, Marcina, ed.: *W poszukiwaniu Alefa*. Wrocław: Wy-dawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, s. 161-166.
- HAMON, Philippe: Ograniczenia dyskursu realistycznego. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 221-262.

- HAMON, Philippe: Czym jest opis? In *Pamiętnik Literacki*, roč. 74, 1983, zv. 1, s. 195-220.
- HAZAIÓVÁ, Lada: *Skryté tváre fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2007.
- HORVÁTH, Tomáš: Čepanov literárnoteoretický projekt a jeho metodologické kontexty. In ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: VEDA, 2003, s. 203-243.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda*. Bratislava: Veda, 2011.
- HOWARDOVÁ, Jean E.: Nový historismus ve studiích o renesanci. In BOLTON, Jonathan, ed.: *Nový historismus/New Historicism*. Brno: Host, 2007, s. 54-91.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995.
- JENNY, Laurent: Poetyka i przedstawianie. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 80, 1989, zv. 4, s. 239-269.
- KOPAL, Josef: *Gustave Flaubert*. Bratislava: Filozofická Fakulta University Komenského, 1932.
- KOWALCZYKOWA, Alina: *Pejzaż romantyczny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: *Nauka o literaturze*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 1966.
- ŁEBKOWSKA, Anna: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków: Universitas, 2001.
- LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*. Kraków: Universitas, 2001.
- MAŁA encyklopedia powszechna PWN. Warszawa: PWN, 1974.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Aspekty literatury*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Pozytywizm*. Warszawa: PWN, 1980.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa: PWN, 1995.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: O reprezentacji. In MARKOWSKI, Michał Paweł – NYCZ, Ryszard, red.: *Kulturowa teoria literatury*. Kraków: Universitas, 2012, s. 287-333.
- MELBERG, Arne: *Teorie mimesis*. Kraków: Universitas, 2002.
- MICHALSKI, Henryk: *Przestrzeń przedstawiona*. Warszawa: IBL, 1999.
- MITOSEK, Zofia: *Mimesis*. Warszawa: PWN, 1997.
- NABOKOV, Vladimir: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Warszawa: MUZA SA, 2002.
- NABOKOV, Vladimir: *Wykłady o literaturze*. Warszawa: MUZA SA, 2001.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- POULET, Georges: *Metamorfozy czasu*. Warszawa: PIW, 1977.
- RIFFATERRE, Michael: Wiersz jako przedstawienie. In *Pamiętnik Literacki*, roč. 80, 1989, zv. 4, s. 307-330.
- SADLIK, Magdalena: „Konfesje samotnych“. Kraków: Universitas, 2004.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: Realismus ve filmu: Zloději kol. In *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 2, s. 69-86.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1995.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava: Smena, 1971.
- WALZEL, Oskar: Narracja obiektywna. In HANDKE, Ryszard, ed.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 23-56.
- WATT, Ian: *Narodziny powieści*. Warszawa: PIW, 1973.
- WEINTRAUB, Wiktor: Wyznaczniki stylu realistycznego. In *Problemy teorii literatury 1*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1987, s. 274-287.
- WELLEK, René: *Koncepty literární vědy*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 2005.
- WHITE, Hayden: *Figural Realism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

Oskár Čepan a metóda literárnovedného štrukturalizmu

- ALTHUSSER, Louis – BALIBAR, Étienne: *Czytanie „Kapitału“*. Warszawa: PIW, 1975.
- ČEPAN, Oskár: Timrava a metóda literárneho realizmu. In *Timrava v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 747-816.
- ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977.
- ČEPAN, Oskár: Metodologické problémy literárnej histórie. In *O interpretácii literárneho textu 7*. Nitra: KLKEM, 1982, s. 241-263.
- ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran, 1984.
- ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992.
- ČEPAN, Oskár: Tatlinova iniciatíva. In MOJŽIŠ, Juraj: *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 159-183.
- ČEPAN, Oskár: Malier medzi Erosom a Thanatosom. In MOJŽIŠ, Juraj: *Znepokojené múzy*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999, s. 114-131.
- ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001.
- ČEPAN, Oskár: *Literárnoteoretické state*. Bratislava: Veda, 2003.
- ECO, Umberto: *Nieobecna struktúra*. Warszawa: KR, 1996.
- FOUCAULT, Michel: *Archeologia wiedzy*. Warszawa: PIW, 1977.
- HEINZ, Adam: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa: PWN, 1978.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava: Veda, 2001.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1995.
- KURYŁOWICZ, Jerzy: Pojęcie izomorfizmu. In *Językoznawstwo strukturalne*. Warszawa: PWN, 1979, s. 138-147.
- MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Vydavateľstvo Iris, 1997.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky*. Díl III. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- RICHTER, Dieter: Historia i dialektyka w materialistycznej teorii literatury. In ORŁOWSKI, Hubert, red.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice federalnej Niemiec*. Warszawa: Czytelnik, 1986, s. 293-309.
- SARTRE, Jean-Paul: *Marxismus a existencialismus*. Praha: Svoboda, 1966.
- STEINER, George: *Skutečné přítomnosti*. Praha: Dauphin, 2019.
- VODIČKA, Felix: *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich, 1948.

Pátrania vo fantomatickom meste: Breslau retrodetektívok Mareka Krajewského

- AUGÉ, Marc: *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis, 1999.
- AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2017.
- BARAŃCZAK, Stanisław: Poetyka polskiej powieści kryminalnej. In *Teksty*, roč. 12, 1973, č. 6, s. 63-82.
- BEDNAREK, Bogusław: Antyk, ciało i rozkosze podniebienia w bestsellerowych powieściach Marka Krajewskiego. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 297-317.
- BIELECKA, Agnieszka: *Spacer kryminalnym szlakiem Eberharda Mocka*. Dostupné online <https://kochamwroclaw.pl/spacer-sladem-eberharda-mocka-trakcie/>
- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficyna, 2017.
- DAVIES, Norman – MOORHOUSE, Roger: *Mikrokosmos*. Praha: BB art, 2006.

- de CERTEAU, Michel: *Wynaleźć codzienność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- DERDOWSKA, Joanna: *Kmitavá mozaika*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011.
- GEMRA, Anna: Eberhard Mock na tropie: Breslau/Wrocław w powieściach Marka Krajewskiego. In URSEL, Marian – TARANEK-WOLAŃSKA, Olga, red.: *Śląskie pogranicza kultur*. Tom 2. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo oświatowe, 2013, s. 119-143.
- HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha: SLON, 2009.
- HORVÁTH, Tomáš: *Medzi invariantom a idiolektom*. Bratislava: Veda, 2020.
- HORVÁTH, Tomáš: Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu: „Zrnko pravdy“ Zygmunta Miłoszewskiego. In *World Literature Studies*, vol. 12, 2020, č. 2, s. 40-49.
- KOSCHANY, Rafał: Semiotyka miasta: od lektury „tekstu“ do interpretacji jako praktyki miejskiej. In *Studia Kulturoznawcze*, roč. 3, 2013, č. 1, s. 109-124.
- KRAJEWSKI, Marek: *Koniec sveta v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2008.
- KRAJEWSKI, Marek: *Mock. Pojedynek*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2018.
- KRAJEWSKI, Marek: *Pevnosť Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009.
- KRAJEWSKI, Marek: *Prízraky v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2009.
- KRAJEWSKI, Marek: *Rzeki Hadesu*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.
- KRAJEWSKI, Marek: *Smrť v Breslau*. Bratislava: Slovart, 2007.
- LOTMAN, Jurij: *Uniwersum umysłu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- MAZURKIEWICZ, Adam: Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: EMG, 2014, s. 151-176.
- MONGIN, Olivier: *Urbánní situace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017.
- MORETTI, Franco: *Grafy, mapy, stromy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2014.
- PADOŁ, Emilia: Rok 1999. Marek Krajewski wydaje „Śmierć w Breslau”. In *Onet Kultura*, 21. 8. 2020. Dostępne online <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/100-lat-polsko-rok-1999-marek-krajewski-wydaje-smierc-w-breslau/r0hzn42>
- ROSZEWSKI, Emil: *Na tropie Pana Samochodzika*. Warszawa: Wydawnictwo CM, 2020.
- RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014.
- STECKIEWICZ, Martyna: Czas przeszły dokonany? Obraz międzywojnia w kryminałach retro. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 247-261.
- TOPOROV, Vladimir Nikolajewič: Petrohrad a petrohradský text ruské literatury (úvod do tématu). In *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Sestavil Tomáš Glanc. Brno: Host, 2003, s. 7-35.
- TOPOROW, Władimir: Przestrzeń i tekst. In *Przestrzenie teorii*, roč. 1, 2002, č. 1, s. 207-223.
- WOLDAN, Alois: *Studia galicyjskie*. Kraków: Universitas, 2019.
- WRÓBLEWSKA, Violetta: Gatunkowy synkryzm czy eklektyzm? O nowej formule polskiego kryminału po 1989 roku. In GEMRA, Anna, red.: *Literatura kryminalna*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2014, s. 129-150.
- ŻYŁKO, Bogusław: Miasto jako przedmiot semiotyki kultury. In *Estetyka i Krytyka*, roč. 12, 2007, č. 1, s. 65-72.

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu

- AUGUSTYN, Kamila: *Wrocław. Literacka geografia miasta*. Wrocław: ATUT, 2017.
- BARAŃCZAK, Stanisław: Poetyka polskiej powieści kryminalnej. In *Teksty*, roč. 12, 1973, s. 63-82.
- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Krwawa setka*. Warszawa: Wyd. Muza, 2007.

- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Kryminalna odyseja*. Gdańsk: Oficynka, 2017.
- CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
- CEGIELSKI, Tadeusz: *Detektyw w krainie cudów*. Warszawa: W. A. B, 2015.
- CZUBAJ, Mariusz: *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka, 2010.
- ČAPEK, Karel: *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- DĄBROWSKA, Ewa – WOJCIECHOWSKA, Hanna – GRIN, Irek, ed.: *Słownik polskich autorów literatury Kryminalnej*. Kraków: Wydawnictwo EMG, 2017.
- DARSKA, Bernadetta: *Śledztwo i pleć*. Gdańsk: Oficynka, 2013.
- FREEDGOOD, Elaine: *Idee w rzeczach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2017.
- GEMRA, Anna: Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturnicza (na przykładzie powieści skandynawskiej). In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 45-74.
- GŁOWIŃSKI, Michał: *Style odbioru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
- HERMANN, Imre: *Psychologia antisemitizmu*. Dunajská Streda: PSYCHOPROF PSYCHOPROF ARTUS, 1998.
- HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: VEDA, 2011.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- KRASKA, Mariusz: *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk: fundacja terytoria książki, 2013.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.
- LICHĄŃSKI, Jakub Z.: Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? In: GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 9-44.
- LOBA, Mirosław: *Wokół narracyjnego zwrotu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- MACDONALD, Ross: *Soukromý detektiv Lew Archer*. Praha: Argo, 1994.
- MARKOŠ, Ján: *Sila rozumu v bláznivej dobe*. N Press, 2019.
- MARTUSZEWSKA, Anna: *Prawda w powieści*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- MAZURKIEWICZ, Adam: Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej. In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: EMG, 2014, s. 151-176.
- MIKULÁŠEK, Alexej: *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia, 2000.
- MIŁOSZEWSKI, Zygmunt: *Zrnko pravdy*. Bratislava: Premedia, 2014.
- REGIEWICZ, Adam, ed.: *Kryminal. Ćwiczenia z komparatystyki kulturowej*. Gdańsk: Wydawnictwo naukowe Katedra, 2018.
- REGIEWICZ, Adam: *Pomiędzy zbrodniami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK, Magdalena: *Poetyka i antropologia*. Kraków: Universitas, 2004.
- RUSZCZYŃSKA, Marta – KULCZYCKA, Dorota – BRYLLA, Wolfgang – GAZDECKA, Elżbieta, ed.: *Kryminal. Między tradycją i nowatorstwem*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2016.
- RYBICKA, Elżbieta: *Geopoetyka*. Kraków: Universitas, 2014.
- SENDYKA, Roma: Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci). In *Pamięć i afekty*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2014, s. 285-307.
- SIEWIERSKI, Jerzy: *Powieść kryminalna*. Kraków: Krajowa agencja wydawnicza, 1979.
- STASIEWICZ, Piotr: *Sześć odcieni czerni*. Kraków: Universitas, 2021.
- SZCZEPAN, Aleksandra: *Realista Robbe-Grillet*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- WŁODEK, Patrycja: „Świat był przemoczoną pustką.” *Czarny kryminal Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2015.

- WOJDA, Dorota: (Post)kolonializm w literaturze kryminalno-podróżniczej Agathy Christie.
In GEMRA, Anna, ed.: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków:
Wydawnictwo EMG, 2014, s. 319-339.
- ŻYŁKO, Bogusław: *Semiotyka kultury*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003.

Resumé

Three words that comprise the title *Interpretation, narrative, representation* in essence outline general topics of the individual papers. The problem of interpretation is a gateway, providing an approach to text, to be able to read it at all. The research derives from the paradoxical essential relationship between difference of interpretation and text that interprets, and follows the ways individual conceptions of interpretation implicitly function with such fundamental difference that cannot be negated. Of course, other questions arise: whether it is possible to reconstruct historical meaning of a text, question of necessity to update meaning in interpretation, question of interpretational codes, context in which one might establish textual interpretation, question of programmatic polysemantic character of artistic texts etc.

The next paper on narrative deals in the broadest sense with the role storytelling plays in our lives and culture. After defining narrative and analyzing its structure, as formulated by classic narratology, transformations in post-classic thought on narrative are mentioned. Narrative turn in the humanities in the 1980s demonstrated the omnipresence of narrative in various areas of culture and variety of its functions (for example in constructing reality itself, in writing history, in creating narrative identity etc.). Research into cognition has shown that human ability and tendency to narrativize, to create stories, can be misdirecting when applied to thinking about phenomena of our real lives. In matters of everyday life, using narrative in unsuitable situations may lead to wrong judgement or cognitive distortion, as well as to what Nassim Taleb dubbed *the narrative fallacy* when attempting to predict the future. Criticism of narrativity (of constructing chronologically and causally explained stories) had already appeared in the scope of literature: for example in the works of Sartre, Camus, or more radically figures of the nouveau roman, mainly Alain Robbe-Grillet. This overview — that is necessarily only fragmentary — of issues of narrative in literary theory and psychology serves as an introduction to following analyses of narrative in the 20th century literature. This includes the issue of constructing narrative identity in the novel *Ako chuťi moc* (The Taste of Power) by Ladislav Mňačko, experimenting with story endings in the works of Dušan Mitana, or disrupting of the chronology and causality of a story and the issue of impossible narrative perspective in “nouveau-roman” anti-stories of Peter Jaroš from the 1960s. All these works pose narrative representation as problematic.

The problem of representation in its many forms binds all the papers of this book together. The paper on realistic representation through the lens of

structuralism and post-structuralism shows the radical reversal of perspective enabled by this methodology: representation is not what is represented (an object that is represented), but *the way of representation* itself — the structure of text, its rhetorical operations. Only these create the represented object that exists within the frame of representation as its part. The represented object is not external to representation and does not precede it.

The next paper on structuralist methodological base in literary research of Oskár Čepan among other things deals with Čepan's solution to the issue of realistic representation, relations between non-literary order and literary order, and with Čepan's modeling grammar of narration in the texts of Slovak Realist authors. His structuralist base in solving the issue of text ontology and modeling grammar of narration is hidden under the guise of masking synonymic terminology (given that in the 1980s Čepan could not be openly "structuralist" for ideological reasons). It is necessary to "extract" the base from under the masking language.

The next two papers are connected by the topic of contemporary Polish detective fiction, and also deal with representation, its two dimensions. In the first paper, strategies of representation of the city in Marek Krajewski's Breslau cycle are analyzed. The individual strategies are always connected to a certain layer of text structure, with a different area of literary studies suitable for analysis of each one. Topographic representation of the city through layers of past toponyms and their ordering into certain routes goes beyond strictly internal structure of the text — geopoetics is suitable for their analysis. Representation of the ordinary through contemporary reality of everyday matters creates a layer of the retro genre. Narrative representation of the city — stories (and their matrices) that create Krajewski's literary Breslau — produces mainly the layer of the detective thriller genre. Connecting these strategies of representation creates Krajewski's idiosyncratic genre representation of the city.

The last paper is concerned with transformation of the detective genre, when the detective story becomes a narrative about the society, local knowledge, and sometimes even social diagnosis. However, it is not the case of straightforward, unproblematic "portraying of the world" by a literary text. Methodological basis of cultural anthropology of Mariusz Czubaj sees the detective novel as a cultural practice that describes other cultural practices — as a discourse describing other discourses. With this instruction in mind, reflections of current social issues in the detective novel of Zygmunt Miłoszewski *Zrnko prawdy* (*Ziarno prawdy/A Grain of Truth*, 2011) are interpreted. The novel analyzes mechanisms of antisemitism in a concrete cultural environment. However, this analysis is skillfully integrated into the detective story plot of a classic type.

Menný register

- Abel, Günter 11, 248
Abelson, Robert P. 103, 248
Abraham, Nicolas 56
Ajvaz, Michal 210
Althusser, Louis 194, 258
apoštol Pavol 26, 31
Aristarchos 28
Aristoteles 28, 31, 38, 84, 112, 113, 121, 174, 183, 248, 249, 251
Asimov, Isaac 244
Ast, Friedrich 25
Auerbach, Erich 183, 184, 256
Augé, Marc 211, 258
Augustinus (Aurelius, sv. Augustín) 28, 32, 54, 61, 248
Augustyn, Kamila 208, 209, 212, 215, 217, 223, 225, 226, 258, 259
Austenová, Jane 168, 184

Bakoš, Mikuláš 195
Bal, Mieke 146, 162, 251
Balibar, Étienne 194, 258
Balzac, Honoré de 111, 132, 160, 180, 182, 188
Barańczak, Stanisław 206, 228, 258, 259
Barthes, Roland 18, 22, 44, 45, 51, 57, 67, 71, 75, 81, 82, 91-93, 113, 120, 127, 145, 149-151, 169, 170, 172-174, 176-179, 183, 185, 248, 251, 256
Bartnicki, Roman 73, 251
Bartoszyński, Kazimierz 37, 38, 248
Baudelaire, Charles 38, 46, 58
Baudrillard, Jean 189, 256
Bayard, Pierre 16, 55, 107, 108, 109, 234, 251
Beckett, Samuel 137
Bednár, Alfonz 155, 156, 162
Bednarek, Bogusław 216, 219, 258
Bennington, Geoffrey 18, 248
Bense, Max 13, 14, 248
Bergson, Henri 139, 175
Betti, Emilio 39, 41-44, 62, 248, 251
Bielecka, Agnieszka 214, 258
Blake, William 60

Blanchot, Maurice 60, 142
Bloom, Harold 12, 248
Bod, Rens 28, 90, 93, 258, 251
Boeckh, August 21
Bonati, Martínez F. 182
Borges, Jorge Luis 12, 13, 41, 130, 138, 248, 251
Borowski, Andrzej 37, 248
Braddonová, Mary Elizabeth 236
Braudel, Fernand 225
Bremond, Claude 82, 85, 92, 130, 251
Brinkmann, Richard 168
Brodzka, Alina 168, 181, 188, 256
Bronk, Andrzej 22, 31, 248
Brontëová, Charlotta 171, 230
Brożek, Bartosz 14, 35, 248
Bruner, Jerome 103, 112, 251
Brunetière, Ferdinand 167
Brylla, Wolfgang 233, 260
Burszta, Wojciech Józef 207, 230, 231, 236, 258-260
Burzyńska, Anna 113, 115, 117, 251
Butor, Michel 131, 142, 144, 157, 251

Caillois, Roger 188, 227, 256, 260
Cain, James Mallahan 119, 140, 235
Calvino, Italo 164
Camus, Albert 7, 119, 120, 139-142, 204, 251, 256, 262
Caputo, John D. 13
Cegielski, Tadeusz 206, 236, 250
Céline, Luis-Ferdinand 116
Certeau, Michel de 210, 215, 216, 223, 224, 256
Cervantes, Miguel de 12, 13
Collins, Wilkie 221
Combs, Jene 115, 252
Compagnon, Antoine 27, 28, 58, 170, 172, 173, 248, 256
Cortázar, Julio 128, 182, 251, 256
Courbet, Gustave 176
Cruikshank, John 139, 140, 252
Culler, Jonathan 13, 39, 49, 51, 56, 63, 76, 80, 111, 172, 173, 179, 248, 252, 256

- Curran, John 121, 252
 Curtius, Ernst Robert 38, 248
 Czubaj, Mariusz 8, 48, 207, 229-231, 235, 236, 244, 258-260, 263
 Čapek, Karel 245, 260
 Čechov, Anton Pavlovič 184, 188
 Čepan, Oskár 8, 40, 176, 185, 190-203, 256-258, 263
 Černý, Jiří 127, 252
 Dąbrowska, Ewa 260
 Dante, Alighieri 32
 Darska, Bernadetta 232, 260
 Davidson, Donald 78
 Davies, Norman 211, 258
 Deever, Joe 130
 Defoe, Daniel 168, 169
 Derdowska, Joanna 205, 259
 Derlatka, Tomasz 213
 Derrida, Jacques 11, 15, 18, 19, 63, 139, 248, 250
 Descartes, René 168
 Doležel, Lubomír 84, 87, 98, 252
 Doyle, Arthur Conan 106, 108, 182, 252, 256
 Dreyfus, Dina 160
 Dvorský, Juraj 95, 252
 Dybel, Paweł 33, 34, 248
 Ébert-Zeminová, Catherine 141, 252
 Eco, Umberto 13, 17, 18, 24, 31, 32, 39, 44, 46-48, 50, 53-55, 58, 61, 84, 104, 128, 134, 199, 200, 235, 244, 248, 252, 258
 Elginová, Catherine Z. 43, 61, 249
 Eliotová, George 171
 Engels, Friedrich 192
 Erasmus, Rotterdamský 28
 Evans, Vyvyan 113, 114, 252
 Falkowski, Tomasz 79, 252
 Felix, Jozef 132, 133, 148, 149, 252
 Fielding, Henry 168, 169
 Figuli, Margita 196
 Filón, Alexandrijský 26, 31, 61
 Fish, Stanley 51, 57-62, 249, 250
 Flacius, Matthias 33
 Fleming, Ian 200
 Fludernik, Monika 72, 99, 129, 130, 252
 Flusser, Vilém 10, 249
 Foglar, Jaroslav 62
 Földvári, Kornel 123, 252
 Forster, Edward Morgan 102, 252
 Fořt, Bohumil 129, 252
 Foucault, Michel 10, 14, 19, 79, 196, 249, 252, 258
 Fowles, John 123
 Freedgoodová, Elaine 170, 171, 230, 256, 260
 Freedman, Jill 115, 252
 Freud, Sigmund 187
 Friedrich, Caspar David 176
 Frye, Northrop 122
 Gadamer, Hans-Georg 16, 20, 22-24, 31, 35, 36, 39, 40, 42, 52, 55, 57, 62, 249
 Gan, Aleksej M. 202
 Gaskellová, Elizabeth 171
 Gazdecka, Elżbieta 233, 260
 Gemra, Anna 209-212, 229, 259, 260
 Geoffrey z Vinsaufu (Gaufridus de Vinsalvo) 38
 Géricault, Théodore 96
 Gide, André 142
 Gindin, Siergiej 27, 28, 249
 Głowiński, Michał 9, 149-151, 160, 175, 178, 211, 231, 249, 252, 256, 260
 Goethe, Johann Wolfgang von 93
 Goldmann, Lucien 188
 Gombrowicz, Witold 42
 Goodis, David 235
 Goodman, Nelson 42, 43, 61, 249
 Goodman, Paul 113
 Grajewski, Wincenty 91, 252
 Greimas, Algirdas Julien 75, 82, 86, 89, 92, 94, 97, 201, 252
 Grin, Irek 260
 Groensteen, Thierry 95, 252
 Grochowski, Grzegorz 93, 252
 Grondin, Jean 33, 34, 249
 Gumbrecht, Hans Ulrich 9, 51, 52, 56, 137, 249, 252
 Hahn, Óscar 182, 256
 Halbwachs, Maurice 207, 259
 Halle, Morris 193
 Hamada, Milan 156, 252
 Hammett, Dashiell 234, 235
 Hamon, Philippe 171-177, 185, 276, 257
 Handke, Ryszard 79-81, 252
 Hazaiová, Lada 189, 257

- Heidegger, Martin 16, 19, 31, 34, 35, 52, 150, 249, 252
 Heinz, Adam 68, 83, 127, 197, 252, 258
 Heller, Michał 36
 Hemingway, Ernest 140
 Hendricks, William O. 81
 Herman, David 65, 71, 78, 82, 94-98, 103, 153, 158, 252
 Hermann, Imre 238, 240, 241, 243, 260
 Highsmithová, Patricia 119
 Hillerman, Tony 231
 Hirsch, Eric Donald jr. 16, 21-25, 39, 249
 Hjelmslev, Louis 82, 83, 127, 134, 252
 Hocke, Gustav René 195
 Homér 27-29
 Hornig, Ernst 226
 Horváth, Tomáš 67, 79, 84, 89, 94, 114, 124-126, 158, 183, 185, 206, 244, 253, 257-260
 Howardová, Jean E. 180, 257
 Howells, William 178
 Hrabal, Jiří 146, 253
 Hrdlička, Josef 76
 Hrušovský, Ján 94
 Hugo, Victor 185
 Humboldt, Wilhelm von 44
 Hume, David 116, 253
 Husserl, Edmund 187
 Hutcheonová, Linda 19, 88, 253

 Chandler, Raymond 233-235
 Chatman, Seymour 74, 82-86, 88-91, 96, 110, 113, 127, 129-131, 133, 134, 143, 147, 151, 253, 254
 Chladenius, Johann Martin 25, 27
 Chmielarz, Wojciech 233
 Chomsky, Noam 68, 71, 93, 253
 Christie, Agatha 109, 121, 138, 232
 Chrobák, Dobroslav 196

 Ingarden, Roman 23, 46, 77-79, 249, 253
 Irzykowski, Karol 142

 Jahn, Manfred 65, 94, 97, 158, 252
 Jakobson, Roman 38, 43, 45, 46, 48, 58, 89, 172, 175, 190, 193, 198, 249, 257, 258
 Jakubowski, Piotr 114, 116, 129, 253
 Jameson, Fredric 148, 253
 Jan z Holešova 30, 249
 Januszkiewicz, Michał 13, 249

 Jaroš, Peter 7, 72, 80, 129, 132, 143-154, 156-165, 253, 262
 Jarzębski, Jerzy 235
 Jaspers, Karl 77, 253
 Jaszczuk, Paweł 206
 Jenek z Prahy 31, 249
 Jenny, Laurent 185, 257
 Johanides, Ján 132, 156-158, 253
 Joyce, James 155

 Kaczmarczyk, Katarzyna 71, 86, 87, 95, 96, 99, 104, 253
 Kafka, Franz 47
 Kahneman, Daniel 105-107, 109-113, 119, 139, 253
 Kant, Immanuel 11, 19, 62
 Kazalarska, Zornitza 76, 256
 Kędzierski, Marek 131, 136, 137, 253
 Keller, Jan 48, 249
 Kermode, Frank 120, 121, 139, 253
 Kerr, Philip 207
 King, Stephen 166, 253
 Kiss, Miklós 99
 Kittler, Friedrich 10, 249
 Kleiber, Georges 113, 114, 253
 Knight, Stephen 227, 260
 Konnikova, Maria 102, 105, 253
 Kopal, Josef 178, 184, 257
 Koschany, Rafał 205, 209, 259
 Kowalczykowa, Alina 176, 257
 Krajewski, Marek 8, 204-226, 229, 240, 242, 259, 263
 Kraska, Mariusz 121, 235, 253, 260
 Krausová, Nora 148, 156, 157, 159, 160, 253
 Kristeva, Julia 42, 44, 51, 75, 116, 253
 Krzyżanowski, Julian 167, 257
 Kubíček, Tomáš 84-87, 98, 254
 Kulczycka, Dorota 233, 260
 Kuryłowicz, Jerzy 197, 258

 Labov, William 69, 98, 254
 Lacan, Jacques 42, 116
 Lachmann, Karl 28
 Lakoff, George 98, 254
 Lange, Konrad 182
 Lanson, Gustave 167
 Larsson, Stieg 229
 Lasić, Stanko 227, 260
 Lassner, Phyllis 232
 Łebkowska, Anna 180, 186, 257

- Lejeune, Philippe 178, 257
 Lem, Stanisław 50, 51, 58, 216, 250
 Leśmian, Bolesław 175, 256
 Lessing, Etthold Ephraim 174
 Lévi-Strauss, Claude 46, 58, 92-94, 101, 254
 Lewandowski, Konrad T. 206
 Lichański, Jakub Z. 229, 230, 260
 Loba, Mirosław 65, 66, 75, 108, 109, 115, 116, 131, 137, 139, 234, 254, 260
 Locke, John 114, 168
 Lonn, Oystein 123
 Lotman, Jurij M. 20, 21, 59, 62, 65, 72, 73, 81, 86-88, 106, 120, 199, 204, 250, 254, 259
 Ludwig, Otto 178
 Lukács, György 188
 Luther, Martin 33, 34
 Lyell, Charles 236
 Lynch, Gordon 230
 Lyons, John 83, 254
 Lyotard, Jean-Francois 66, 254

 Macdonald, Ross 229, 231, 235, 260
 MacIntyre, Alasdair 117
 Mácha, Karel Hynek 38
 Maj, Krzysztof M. 97, 254
 Mallarmé, Stéphane 184
 Man, Paul de 185, 256
 Mandler, Jean Matter 67, 74, 80, 81, 102-104, 254
 Mankell, Henning 235, 242
 Markiewicz, Henryk 55-57, 86, 94, 160, 167-169, 177, 178, 180, 182, 188, 250, 254, 257
 Markoš, Ján 240, 260
 Markowski, Michał Paweł 11, 12, 15, 19, 42, 187, 250, 257
 Martuszevska, Anna 177, 231, 260
 Marx, Karl 192
 Matthews, Franklin J. 133
 Maupassant, Guy de 94, 182, 188, 252
 Mazurkiewicz, Adam 208, 209, 233, 259, 260
 McHale, Brian 125, 213, 254
 McInerney, Jay 120
 McLuhan, Marshall 9, 250
 Meier, Georg Friedrich 25
 Melberg, Arne 257
 Meletinskij, Jurij M. 92, 254
 Michalovič, Peter 202, 258
 Michalowska, Teresa 29, 250
 Michalski, Henryk 172, 176, 177, 257
 Miko, František 76, 77, 254
 Mikulášek, Alexej 237, 260
 Miłoszewski, Zygmunt 8, 206, 227, 237, 238, 242-246, 259, 260, 263
 Minár, Pavol 202, 258
 Mink, Louis O. 202, 254
 Mitana, Dušan 7, 119, 123, 127, 253, 254, 262
 Mitosek, Zofia 172, 186, 257
 Mňačko, Ladislav 7, 117, 118, 254, 262
 Mongin, Olivier 210, 211, 220, 225, 259
 Montaigne, Michel de 183
 Moorhouse, Roger 211, 258
 Moretti, Franco 223, 259
 Mukařovský, Jan 43, 45, 51, 190, 191, 198, 199, 203, 258

 Nabokov, Vladimir 138, 184, 257
 Naremore, James 140, 254
 Nawrocki, Rafał 116, 254
 Nesbo, Jo 231
 Nienacki, Zbigniew 214
 Nietzsche, Friedrich 11, 60, 165, 250
 Novosád, František 60, 250
 Novotný, Adolf 126, 254
 Nünning, Ansgar 95, 167, 257
 Nuska, Bohumil 47, 250
 Nycz, Ryszard 15, 18, 179, 188, 250, 257

 Oeming, Manfred 33, 34, 250
 Olson, David R. 20, 25-27, 250
 Ondrejov, Ľudo 196
 Ondruš, Šimon 27, 250
 Orálek, Milan 85, 86, 254
 Origenes 31, 250
 Orwell, George 181
 Orzeszkowa, Eliza 180
 Owczarek, Bogdan 129, 134, 254

 Padoł, Emilia 217, 259
 Panini 93
 Pauliny, Eugen 127, 254
 Pavis, Patrice 173, 182, 257
 Pechar, Jiří 119, 131, 136, 137, 254
 Peikert, Paul 225
 Peirce, Charles Sanders 18
 Perec, Georges 134
 Perelman, Chaim 20, 250
 Petersová, Ellis 244

- Petrík, Vladimír 153, 156, 158, 159, 254
 Petříček, Miroslav 15, 250
 Piekarski, Ireneusz 56, 250
 Pinget, Robert 137, 254
 Plata, Łukasz 223
 Platón 183
 Poe, Edgar Allan 125, 255
 Poulet, Georges 184, 257
 Prince, Gerald 67-71, 73, 74, 84, 86, 87, 102, 132, 139, 255
 Propp, Vladimir J. 75, 84, 88-90, 92-94, 200, 254, 255
 Prus, Bolesław 178
 Putna, Martin C. 31, 250
 Puzo, Mario 48
- Quintilianus, Marcus Fabius 29, 38
- Rajewsky, Irina O. 88
 Regiewicz, Adam 232, 233, 236, 238, 241, 245, 260
 Reijnders, Stijn 214
 Rembowska-Pluciennik, Magdalena 96, 98, 100, 235, 236, 255, 260
 Reynolds, Leighton Durham 28, 29, 61, 250
 Ricoeur, Paul 26, 47, 87, 97, 114, 117, 122, 250, 255
 Riddel, Joseph N. 15
 Riffaterre, Michael 58, 175, 185, 186, 250, 257
 Richardson, Brian 128-130, 252, 255
 Richardson, Samuel 168
 Richter, Dieter 192, 258
 Rimmon-Kenanová, Shlomith 71, 255
 Robbe-Grillet, Alain 7, 72, 78, 85, 88, 110, 128, 131-136, 138, 141-143, 147-151, 157, 158, 162, 163, 176, 230, 255, 256, 261, 262
 Ronenová, Ruth 153, 255
 Rorty, Richard 10, 54, 57, 59, 250
 Roszewski, Emil 214, 215, 259
 Roussel, Raymond 176
 Ruszczyńska, Marta 233, 260
 Ryanová, Marie-Laure 71, 87, 166, 255
 Rybicka, Elżbieta 205, 206, 213, 214, 233, 259, 260
- Sadlik, Magdalena 178, 257
 Salgas, Jean-Pierre 42
 Sandová, George 184
- Saport, Marc 110
 Sarrautová, Nathalie 136, 138, 142, 157, 255
 Sartre, Jean-Paul 7, 42, 77, 137-141, 160, 192, 255, 258, 262
 Sendyka, Roma 246, 260
 Shakespeare, William 55, 56, 167
 Sherzer, Dina 142
 Schank, Roger C. 103
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 176
 Schleiermacher, Friedrich 25, 31, 34, 39,
 Schmidt, Siegfried J. 179
 Sienkiewicz, Henryk 81
 Siewierski, Jerzy 227, 260
 Silan, Janko 157
 Simon, Claude 136, 255
 Skwarczyńska, Stefania 45, 250
 Sládek, Ondřej 66, 255
 Sławiński, Janusz 9, 36-38, 249, 250
 Sofokles 44
 Sontagová, Susan 51, 56, 250
 Sorel, Julien 183
 Sousedík, Stanislav 44, 251
 Speidel, Klaus 85, 96, 255
 Spielhagen, Friedrich 177, 178
 Spinoza, Baruch 33
 Spitzer, Leo 183
 Staiger, Emil 76, 255
 Stanzel, Franz 84, 87, 159
 Stasiewicz, Piotr 234, 235, 260
 Stasiowski, Maciej 134, 255
 Steckiewicz, Martyna 207, 216, 259
 Steiner, George 16, 17, 21, 52, 56, 202, 251, 258
 Stempel, Wolf-Dieter 73, 255
 Stendhal 182, 183
 Stockwell, Peter 50, 251
 Świetlicki, Marcin 206
 Swift, Jonathan 181
 Szahaj, Andrzej 57, 59, 63, 251
 Szczęsna, Ewa 78, 96, 98, 255
 Szczepan, Aleksandra 132, 142, 143, 148-150, 230, 255, 260
 Szerb, Antal 123
 Szondi, Peter 25, 27, 29, 34, 39, 42, 251
 Szymczkowska, Maryla 206
- Šedina, Miroslav 27, 251
 Šimáček, Radovan 244
 Šklovskij, Viktor 70, 203, 255
 Škvorecký, Josef 122, 255

- Šotolová, Jovanka 133, 255
 Števček, Ján 156
 Šútovec, Milan 85, 152, 255
 Švantner, František 196
- Taleb, Nassim 7, 101, 102, 105, 107, 256, 262
 Tatarka, Dominik 117
 Taylor, Charles 117
 Thompson, Jim 234, 235
 Thompsonová, Kristin 172, 257
 Timrava 194, 200
 Todorov, Tzvetan 28, 29, 31-33, 45, 46, 48-51, 70, 72-74, 77, 82, 84-86, 90, 91, 95, 172, 188, 189, 200, 251, 256, 257
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 184
 Tomaševskij, Boris 48, 69, 72, 79, 132, 173, 251, 256, 257
 Toporov, Vladimir Nikolajevič 204, 205, 207, 259
 Toroková, Maria 56
 Turner, Mark 65, 75, 99, 110, 256
 Twardoch-Raš, Ewelina 98, 104, 256
 Tyňanov, Jurij 59
- Vajanský, Svetozár Hurban 192, 195, 199-201
 Vámoš, Gejza 67
 Van Dine, S. S. 122
 Varro, Marcus Terentius 61
 Vichnar, David 10, 251
 Vilikovský, Pavel 78, 79, 253
 Vinogradov, Viktor V. 168, 181
 Vlček, Jaroslav 38
- Vodička, Felix 201, 258
 Voldřichová-Beránková, Eva 141, 256
 Vrhel, František 13, 251
- Walser, Martin 47, 251
 Walzel, Oskar 177, 178, 257
 Warzocha, Anna 88, 256
 Watt, Ian 168, 169, 257
 Waughová, Patricia 134
 Ważyk, Adam 128, 133, 256
 Weintraub, Wiktor 174, 179-182, 257
 Wellek, René 168, 183, 257
 Wells, Herbert G. 181
 White, Hayden 65, 66, 122, 187, 188, 256, 257
 Wilson, Nigel Guy 28, 29, 61, 250
 Włodek, Patrycja 233, 260
 Wojciechowska, Hanna 260
 Wojda, Dorota 231, 232, 261
 Woldan, Alois 205, 259
 Wolf, Friedrich August 22, 29
 Woolrich, Cornell 235
 Wróblewska, Violetta 206, 259
 Wroński, Marcin 206, 209
- Zajac, Peter 76, 99, 256
 Ziemiański, Andrzej 206
 Zima, Petr V. 94, 256
 Zimmermann, Hans Dieter 47, 251
- Żukowska, Izabela 206
 Żyłko, Bogusław 204, 230, 259, 261
 Žižek, Slavoj 122, 155, 234, 256, 261

Tomáš Horváth (1971) pôsobí ako samostatný vedecký pracovník v Ústave slovenskej literatúry SAV. Je autorom knižných literárnovedných monografií *Dušan Mitana* (2000), *Rétorika histórie* (2002), *Ján Hrušovský a modernizmus* (2008), *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru* (2011), *K poetike literárneho subjektu* (2016) a *Medzi invariantom a idiolektom* (2020). Je tiež autorom viacerých prozaických kníh a prekladá z poľskej literatúry.