

Zkoumat „literárnost“, a ne literaturu: brzy to bude padesát let, co tato myšlenka ohlásila příchod první moderní tendence ve zkoumání literatury: ruský formalismus. Toto Jakobsonovo heslo chce znovu definovat předmět bádání; přesto jsme jeho pravý význam dost dlouho nechávali. Nejde totiž o nahrazení tehdy vládnoucího transcendentního přístupu (psychologického, sociologického nebo filozofického) imanentním zkoumáním: v žádném případě to neznamená omezit se jen na popis díla, což by ostatně nemohlo být cílem žádné vědy (a zde se skutečně jedná o vědu). Bylo by správnější říci, že místo aby se dílo promítalo do jiného typu diskursu, promítá se do diskursu literárního. Nezkoumá se dílo, ale potenciální schopnosti literárního diskursu, které je umožnily: právě to je způsob, jak se ze zkoumání literatury může stát literární věda.

SMYSL A INTERPRETACE. Avšak stejně jako pro poznání řeči je nutné zkoumat nejdříve jazyky, také když se chceme propracovat k literárnímu diskursu, musíme jej uchopit v konkrétních dílech. Vzniká přitom jeden problém: jak mezi množstvím významů, které se při četbě objevují, vybrat právě ty, jež se vztahují k literárnosti? Jak izolovat oblast toho, co je opravdu literární, a přitom ponechat psychologii a historii to, co jim patří? Abychom si tento úkol usnadnili, hodláme definovat dva výchozí pojmy: *smysl* a *interpretaci*.

Smysl (nebo funkce) nějakého prvku v díle znamená, že je schopen vstoupit do korelace s dalšími prvky tohoto díla a s jeho

celistvostí.<sup>1)</sup> Smysl metafory je postavit se proti nějakému jinému obrazu nebo jej svou intenzitou předčit o jeden nebo několik stupňů. Smysl monologu může spočívat v tom, že charakterizuje postavu. Právě smysl prvků v díle měl na mysli Flaubert, když napsal: „V mé knize není žádný popis izolovaný, náhodný; všechny *slouží* mým postavám a vzdáleně nebo bezprostředně ovlivňují děj.“ Každý prvek v díle (pokud není umělecky slabé) má jeden nebo několik smyslů, jejichž počet je konečný a dá se určit jednou provždy.

S interpretací se to má jinak. Interpretace nějakého prvku díla se různí podle osoby kritika, jeho ideologických pozic, podle doby. Při interpretaci se prvek vkládá do systému, který není systémem díla, nýbrž osoby kritika. Interpretací nějaké metafory může být třeba závěr v tom smyslu, že básník je přitahován smrtí nebo zase okouzlen více jedním než jiným „prvkem“ přírody. Těž monolog může být takto interpretován jako negace stávajícího řádu nebo — dejme tomu — jako zpochybnění lidského údělu. Tyto interpretace mohou být oprávněné a v každém případě jsou nezbytné; nezapomínejme však, že to jsou pouze interpretace.

Protiklad mezi smyslem a interpretací nějakého prvku díla odpovídá Fregého klasickému rozlišení mezi *Sinn* a *Vorstellung*. Popis díla se zaměřuje na smysl literárních prvků; kritika se snaží nějak je interpretovat.

SMYSL DÍLA. Co však bude, namítne se nám, se samotným dílem? Jestliže smysl každého prvku je dán možností být integrován do systému vytvářeného dílem, bude mít nějaký smysl také samo toto dílo?

Jestliže prohlásíme, že největší literární jednotka je dílo, je jasné, že otázka po smyslu díla postrádá smysl. Má-li mít dílo nějaký smysl, musí být zařazeno do vyššího systému. Pokud tomu tak není, nezbyvá než přiznat, že dílo smysl nemá. Vstupuje do vztahu jen samo se sebou, je tudíž *index sui*, označuje samo sebe, aniž by odkazovalo na jakékoli jiné.

1) Cf. J. Tynanov, „De l'évolution littéraire“ („O literární evoluci“, český překlad in J. T.: *Literární akt*, Praha, Odeon 1987), s. 123; všechny citace z děl ruských formalistů v tomto textu odkazují na sborník *Théorie de la littérature (Théorie littéraire)*, Paris, Seuil 1966; dále jej budeme označovat zkratkou TL.

Avšak domnívat se, že dílo má nezávislou existenci, je iluze. Zaujímá místo v literárním univerzu, které vyplňují díla již existující, a vztahuje se mezi ně. Každé umělecké dílo vstupuje s díly minulosti do složitých vztahů, jejichž hierarchizace je podle doby různá. Smysl *Paní Bovaryové* je postavit se proti romantické literatuře. Pokud jde o její interpretaci, ta se bude měnit v závislosti na době a kritičích.

Naším nynějším úkolem je navrhnout soustavu pojmů, které budou schopné sloužit pro zkoumání literárního diskursu. Přitom jsme se omezili jednak na díla prozaická, jednak na určitou úroveň obecnosti v díle: úroveň *epyrávní*. Vyprávění, třebaže po většinu času tvoří ve struktuře prozaických děl dominantní prvek, přesto není prvek jediný. Pokud jde o konkrétní díla, která budeme analyzovat, nejčastěji se budeme odvolávat na *Něbezpečné známosti*.

**PŘÍBĚH A DISKURS.** Na nejobecnější úrovni má literární dílo dva aspekty: je zároven příběh a diskurs. Je příběh v tom smyslu, že evokuje určitou skutečnost, události, které se údajně staly, postavy, jež z tohoto důvodu splývají s postavami ze skutečného života. Iž příběh nám mohl být podán jiným způsobem; například prostřednictvím filmu; bylo by možné se jej dozvědět z vyprávění ústy nějakého svědka, bez převedení do knižní podoby. Ale dílo je současně i diskurs: existuje vyprávěč, který tento příběh vypráví; a naproti němu je čtenář, který jej vnímá. Na této úrovni nejde jenom o sdělované události, nýbrž také o způsob, jakým nás vyprávěč s nimi seznamuje. Pojmy příběh a diskurs byly zavedeny s konečnou platností do zkoumání jazyka potom, co je E. Benveniste zavedl jako kategorie.

Ruští formalisté byli první, kdo oba tyto pojmy izolovali a nazvali je *fabule* („to, co se skutečně přihodilo“) a *žyží* („způsob, jakým s tím byl seznámen čtenář“) (Tomaševskij, *TZ*, s. 268). Ale již Laclos správně vytyčil existenci těchto dvou aspektů v díle a napsal dva úvody: „předmluvu vydavatele“, která nás uvádí do příběhu, a „upozornění nakladatele“ jako úvod do diskursu. Šklovskij tvrdil, že příběh není umělecký prvek, ale předliterární materiál; podle něho byl estetickou konstrukcí pouze diskurs. Z hlediska struktury díla považoval za podstatné, že rozuzlení předchází uzavření zápletky; nikoli však, že hrdina vykoná nějaký čin a ne jiný (v praxi zkoumali formalisté obojí). Přesto oba aspekty, příběh

a diskurs, jsou stejnou měrou literární. Klasická rétorika se měla zabývat oběma: příběh by souvisel s *inventio*, diskurs s *dispositio*.

O třicet let později týž Šklovskij přešel v záchvatu pokání z jednoho extrému do druhého, když tvrdil: „Je nemožné a zbytečně oddělovat rovinu události od jejího kompozičního uspořádání, neboť jde neustále o touž věc: znalost jevu.“<sup>2)</sup> Toto tvrzení se nám zdá být zrovna tak nepřipustné jako předchozí: znamená zapomenout, že dílo má aspekty dva, a nikoli jen jeden. Je pravda, že není vždy snadné je rozlišit; myslíme si však, že pro pochopení samotné jednoty díla je nejdříve třeba oba tyto aspekty oddělit. Právě o to se zde pokusíme.

## I. VYPRAVENÍ JAKO PŘÍBĚH

Nesmíme si namlouvat, že snad příběh odpovídá ideálnímu chronologickému uspořádání. Stačí, aby v něm vystupovalo více postav než jedna, a ideální uspořádání je na hony daleko od „skutečného“ příběhu. Příčina je v tom, že pro zachování tohoto uspořádání bychom v každé větě museli přeskakovat z jedné osoby na druhou a říkat, co tato druhá postava zrovna „v té době“ dělala. Neboť příběh je zřídka kdy jednoduchý: nejčastěji obsahuje několik „linií“ a tyto linie se spojují teprve až od určitého okamžiku.

Ideální chronologické uspořádání je spíše způsob podání, o něž se pokoušela některá díla vydaná v poslední době, ale o to se nám zde, když hovoříme o příběhu, nejedná. Je to pojem, který souvisí spíše s pragmatickým vylíčením toho, co se přihodilo. *Příběh* je tudíž konvence, neexistuje na úrovni vlastních události. Zpráva policisty o nějakém činu se přesně řídí normami takové konvence, líčí události způsobem co možná nejjasnějším (zatímco spisovatel, který z nich teží zápletku svého vyprávění, nechává některý důležitý detail bez povšimnutí, aby nám jej odhalil až v závěru). Tato konvence je rozšířena natolik, že konkrétní deformace, k níž se spisovatel při svém způsobu podání události uchyluje, je konfrontována právě s ní, a nikoli s chronologickým uspořádáním. Příběh je abstrakce, neboť vždy je někým vnímaná a vyprávěná, neexistuje „sám o sobě“.

2) V. Šklovskij, „Chudožestvennaja proza“, *TZ*, s. 439, česky jako *Proza / úvahy a rozbor*, Praha, Odeon 1978.

Budeme rozlišovat, aniž se v tom odchýlíme od tradice, dvě úrovně příběhu.

a) *Logika akcí*

Pokusme se nejdříve zkoumat ve vyprávění akce jako takové, bez zřetelů na jejich vztah k ostatním prvkům. Jaké dědictví nám zde zanechala klasická poezie?

OPAKOVÁNÍ. Všechny komentáře o „technice“ vyprávění spočívají v jednom prostém zjištění: v každém díle se projevuje sklon k opakování, ať už děje, postav nebo podrobností popisu. Tento zákon opakování, který se zdaleka netýká jen literárního díla, nabývá několika konkrétních forem, které jsou (právem) nazývány stejně jako některé řečnické figury. Jednou z těchto forem bude například *antitezis*, kontrast, jev, jehož zaznamenání předkládá nějakou shodnou část u obou jeho členů. Je možné říci, že v *Nebezpečných známostech* se kontrastem řídí právě pořadí dopisů: jednotlivé dílčí příběhy se musí střídát, dopisy po sobě jdoucí se netýkají týchž osob, v jejich obsahu nebo tónu se objeví nějaký protiklad.

Jinou formou opakování je *stupňování*. Když se vztah mezi osobami několik stran nemění, dopisům hrozí nebezpečí jednotvárnosti. Tak je tomu například u paní de Tourvel. V celé druhé části vyjadřují její dopisy stejný cit. Přitom jednotvárnosti zabraňuje právě stupňování: každý dopis přináší dodatečnou informaci její lásky k Valmontovi, takže přiznání se k této lásce (dop. 90) přichází jako logický důsledek toho, co předcházel.

Avšak zdaleka nejrozsáhlejší formou principu identity je takzvaný *paralelismus*. Každý paralelismus je tvořen nejméně dvěma sekvencemi, jež obsahují podobné i rozdílné prvky. Shodné prvky pomáhají zvýraznit odlišnosti: jazyk funguje, jak víme, především na základě rozdílnosti.

Můžeme určit dva hlavní typy paralelismu: první u linií vedoucí zápletky, velkých jednotek vyprávění; a druhý ve slovních obrazech („detailech“). Uvedme několik příkladů prvního typu. Jeden z jeho vzorců konfrontuje navzájem dvojice Valmont-Tourvelová a Danceny-Cécile. Danceny se například dvoří Cécile a žádá ji o svolení, aby jí mohl psát; úplně stejně si při svém flirtu počíná Valmont. Cécile zase odírá dát svolení Danceny, aby jí

psal, přesně jak to dělá Tourvelová v případě Valmontové. Každá ze zúčastněných postav je díky tomuto přirovnání přesněji charakterizována: city Tourvelové kontrastují se Cécilinými city, stejně je tomu u Valmonta a Dancenyho.

Další paralelní vzorec se týká dvojic Valmont-Cécile a Merteuilová-Danceny; slouží méně účelům charakteristiky hrdinů než kompozici knihy, neboť Merteuilová by jinak neměla žádnou důležitou vazbu na ostatní postavy. Zde můžeme poznamenat, že jedním z mála nedostatků románu je právě tato slabá integrace paní de Merteuil do sítě vztahů mezi postavami; nemáme tak třeba dostatek důkazů o jejím ženském původu, který přesto v rozuzlení hraje tak velkou úlohu (ani Belleruche, ani Prévan nejsou v románu bezprostředně přítomni).

Paralelismus druhého typu spočívá v podobnosti slovních obrazů vytvořených za shodných okolností. Podívejme se třeba na to, jak Cécile zakončuje jeden ze svých dopisů: „Musím už končit, bude brzy jedna hodina a pan de Valmont už na sebe jistě nedá dlouho čekat“ (dop. 109)<sup>3)</sup>. Paní de Tourvel uzavírá svůj list podobným způsobem: „Zbytečně bych se snažila dále vám psát; nadešla hodina, kdy Valmont slíbil, že přijde, a všechny ostatní myšlenky mě opouštějí“ (dop. 132). Podobné obraty a situace (dvě ženy očekávající milence, jímž je jedna a táž osoba) zde zvyšují rozdíly v citech obou Valmontových milenek a představují jeho nepřímou obžalobu.

Někdo by nám zde mohl namítnout, že u takové podobnosti hrozí velké nebezpečí, že projde bez povšimnutí, jelikož obě příslušné pasáže jsou někdy od sebe odděleny desítkami, dokonce stovkami stran. Ale taková námitka se týká jenom zkoumaní, které se pohybuje na úrovni vnímání: my se naproti tomu neustále stavíme na úrovni díla. Je nebezpečné ztotožňovat dílo s jeho vnímáním nějakým jedincem; správné čtení není způsob, jak čte „průměrný čtenář“, ale způsob optimalní.

Podobné poznámky o různých opakováních jsou dobře známé z tradiční poezie. Je však sotva potřeba dodat, že abstraktní síta, které zde předkládáme, je natolik obecné, že by stěží mohlo

3) Úryvky z románu citované v textu jsou překládány podle Dagmar Steinové: Choderlos de Laclos, *Nebezpečné známosti*, Praha, Odeon 1990. [Pozn. překl.]

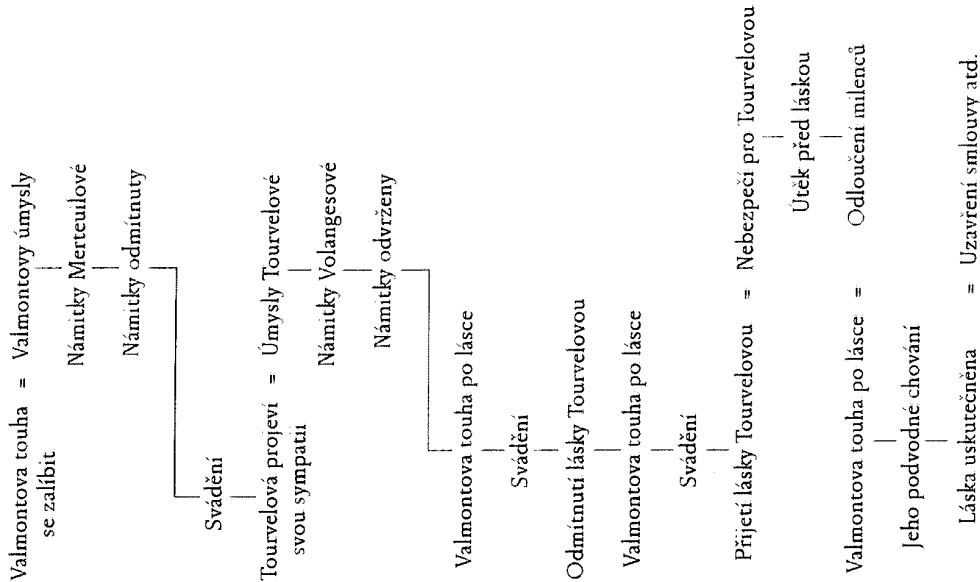
charakterizovat nějaký druh vyprávění více než jiný jeho druh. Kromě toho je tento přístup přehnaně „formalistický“, zajímá se pouze o formální vztah mezi různými akcemi a přitom nijak nebere v úvahu povahu jednotlivých akcí. Ve skutečnosti problém není v tomto rozdílu mezi zkoumáním „relací“ a zkoumáním „podstat“, nýbrž mezi dvěma úrovněmi abstrakce; a první z nich se ukazuje být příliš vysoká.

Je znám ještě jeden pokus, jak popsat logiku akcí; zkoumají se v něm rovněž vzájemné relace mezi akcemi; ale stupeň obecnosti je mnohem méně vysoký a akce jsou charakterizovány podrobněji. Mám samozřejmě na mysli zkoumání lidové pohádky a mýtu. Tyto analýzy mají pro zkoumání literárního vyprávění určitě mnohem větší důležitost, než se obvykle domníváme.

Strukturální zkoumání folklóru je poměrně nedávného data a nedá se říci, že by se v současné době dospělo k nějaké shodě o způsobu, jak při analýze vyprávění postupovat. Další výzkum prokáže větší nebo menší platnost stávajících modelů. Pokud jde o naše posouzení možností této metody, omezíme se zde pro ilustraci na aplikaci dvou různých modelů na ústřední příběh *Nebezpečných známostí*.

**TRIADICKÝ MODEL.** První metoda, kterou zde vyložíme, je zjednodušená koncepce Cl. Bremonda (srv. „Le message narratif“, *Communications*, 4). Podle této koncepce je vyprávění jako celek utvářeno zřetězením nebo vzájemným propojováním mikrovyprávění. Každé mikrovyprávění se přitom skládá ze tří (nebo někdy ze dvou) prvků, jejichž přítomnost je nezbytná. Všechna vyprávění celého světa by se podle této koncepce skládala z různých kombinací zhruba desítky mikrovyprávění se stabilní strukturou, odpovídajících malému počtu základních životních situací; mohly by se označit slovy jako „podvod“, „smlouva“, „ochrana“ atd.

Průběh vztahů mezi Valmontem a Tourvelovou se tak dá předložit následovně:



Akce, z nichž se každá triáda skládá, jsou relativně homogenní a dají se od ostatních snadno izolovat. Všimneme si, že jsou tři druhy triád: první z nich se týká pokusu (nezdařeného nebo úspěšného) uskutečnit nějaký záměr (triády vlevo), druhý „úmyslu“ a třetí nebezpečí.

**HOMOLOGICKÝ MODEL.** Dříve než z této první analýzy vodíme jakýkoli závěr, přikročíme k další, která se rovněž opírá o analytické metody ve folklóru běžné, jmenovitě o analýzu Lévi-Straussovi, neboť třebaže mu dal jeho první podobu, nemůžeme být činěním odpovědným za zjednodušený vzorec, který zde uvádíme. Podle tohoto vzorce se předpokládá, že vyprávění představuje syntagmatickou projekci sítě paradigmatických vztahů. V celistvosti vyprávění tak odhalujeme závislost mezi určitými prvky a pokoušíme se ji objevit v posloupnosti. U této závislosti jde ve většině případů o „homologii“, to znamená relaci úměrnou čtyřem výrazům ( $A : B :: a : b$ ). Je rovněž možné postupovat v opačném pořádku: pokusit se různým způsobem uspořádat po sobě jdoucí události tak, aby se pomocí takto vytvořených relací odkýla struktura ztvárněného univerza. Budeme zde postupovat tímto druhým způsobem a vzhledem k neexistenci nějakého principu se spokojíme s přímou a jednoduchou posloupností.

Propozice, které jsme vepsali do níže uvedené tabulky, shrnují jednu linii zápletky, vztahy Valmont-Tourvelová, až do pádu Tourvelové. Chceme-li tuto linii sledovat, musíme číst horizontálně uspořádané řádky, které vyjadřují syntagmatický aspekt vyprávění. Potom musíme porovnat jednotlivé propozice umístěné pod sebou (v témže sloupci, představujícím paradigma) a hledat jejich společného jmenovatele.

Valmont touží se líbit	Tourvelová se nechává obdivovat	Merteuilová se pokouší klást překážky vznikající touze	Valmont odmítá rady Merteuilové
Valmont se snaží o svedení	Tourvelová mu projevívá svou sympatii	Volangesová se pokouší klást překážky této sympatii	Tourvelová odmítá rady Volangesové
Valmont vyznává svou lásku	Tourvelová odolává	Valmont o ní vytvále usiluje	Tourvelová odmítá lásku
Valmont se znovu snaží o svedení	Tourvelová mu dává svou lásku	Tourvelová utíká před láskou	Valmont zdánlivě odmítá lásku
Láska je uskutečněna...			

Nyní hledejme společného jmenovatele pro každý sloupec. V prvním sloupci se všechny propozice týkají Valmontova postoje k Tourvelové. Druhý sloupec se zase týká výhradně jen Tourvelové a charakterizuje její chování vůči Valmontovi. Třetí sloupec nemá jako společného jmenovatele téma, všechny propozice v něm popisují činy ve vlastním slova smyslu. Konečně čtvrtý sloupec má společný predikát, a to odmítání, odpor (na posledním řádku je to předstírané odmítání). Oba členové každé dvojice se ocitají v jakési antitetické relaci a můžeme stanovit tuto úměru:

*Valmont : Tourvelová :: činy : odmítání činů*

Tato prezentace se zdá být tím oprávněnější, že správné určení je celkový vztah mezi Valmontem a Tourvelovou, jediný náhlý čin Tourvelové a tak dále.

Z těchto analýz se vnučuje několik závěrů:

1. Zdá se zřejmé, že posloupnost akcí ve vyprávění není libovolná, nýbrž se řídí určitou logikou. Zrod zámeru způsobí vznik překážky, nebezpečí vyvolá odpor nebo útek atd. Je velmi dobře možné, že počet těchto základních schémat je omezený a že zápletku každého vyprávění lze chápat jako jejich derivaci. Nejsme si jisti, je-li nutné dávat přednost jednomu způsobu členění před druhým, a našim úmyslem nebylo rozhodovat na základě jediného příkladu. Bádání prováděná specialisty na folklór (u triadického modelu viz studii Cl. Bremonda v tomto svazku; u homologického modelu viz studii P. Marandy) teprve ukáží, který z nich je pro analýzu jednoduchých forem vyprávění nejvhodnější.

Znalost těchto technik a výsledků díky nim získaných je pro pochopení díla nutná. Víme-li, že daná posloupnost akcí vyplývá z této logiky, nemusíme už pro ni hledat v díle žádné další odůvodnění. Dokonce i když se nějaký spisovatel touto logikou neřídí, přesto ji musíme znát: jeho opomíjení pravidel nabývá plného smyslu právě vzhledem k normě, kterou tato logika ukládá.

2. Skutečnost, že u téhož vyprávění jsme dospěli k různým výsledkům v závislosti na zvoleném modelu, je poněkud znepokojující. Jednak se ukazuje, že stejné vyprávění může mít několik struktur; a dotyčné techniky nám pro výběr určitých z nich nenabízejí žádné kritérium. Dále v obou modelech jsou některé části vyprávění uvedeny pomocí odlišných propozic; v každém případě

jsme přesto zůstali příběhu věrni. Tato tvárnost příběhu nás vahuje před jedním nebezpečím: jestliže příběh zůstává týž, zatímco některé jeho části se mění, pak proto, že se nejedná o jeho opravdové části. Skutečnost, že na stejném místě máme jako článek řetězu jednou „Valmontovy záměry“ a jindy „Tourvelová se nechává obdivovat“, nás upozorňuje na nebezpečnou míru libovolnosti a ukazuje, že hodnotou získaných výsledků si nemůžeme být jisti.

3. Jeden nedostatek naší demonstrace je způsoben charakterem zvoleného příkladu. Při tomto zkoumání se akce uvažují jako prvky nezávislé na díle; zbavujeme se tak možnosti spojovat je s postavami. A *Nebezpečné známosti* patří k onomu typu vyprávění, jež je možné označit jako „psychologické“ a kde oba tyto prvky jsou navzájem velice úzce spjaty. To nebude platit pro lidové pohádky, dokonce ne ani pro Boccacciovy novely, kde postava po většinu času není nic jiného než pouhé jméno, dovolující navzájem provázat různé akce (tam je povytce vhodně pole pro aplikaci metod určených pro rozbor logiky akcí). Uvidíme dále, jak se techniky, které zde probíráme, dají použít u vyprávění typu *Nebezpečných známostí*.

#### b) *Postavy a jejich vztahy*

„Hrdina není pro příběh nijak zvlášť nutný. Příběh jako soustava a motivů se může zcela obejít bez hrdiny a jeho charakteristických vlastností,“ píše Tomasevskij (7L, s. 296). Zdá se nám nicméně, že toto tvrzení platí spíše pro anekdotické příběhy nebo nanejvýš renesanční novely než pro klasickou západní literaturu vzniklou od *Dona Quijota* po *Odyseu*. Zdá se nám, že v této literatuře postava hraje prvořadou úlohu a že právě od ní se odvíjejí ostatní prvky vyprávění. To se však nevztahuje na některé tendence v moderní literatuře, kde postavě znovu připadá vedlejší role.

Zkoumání postavy vyvolává řadu problémů, které ještě zdaleka nejsou vyřešeny. Zastavíme se u jednoho typu postavy, relativně nejlépe prozkoumaného: u postavy, která je vyčerpávajícím způsobem charakterizována svými vztahy s ostatními postavami. Nesmíme si myslet, že vzhledem k tomu, že smysl každého prvku v díle se rovná souhrnu jeho relací s ostatními prvky, je každá postava svými vztahy s ostatními postavami beze zbytku definová-

na. Je tomu tak nicméně v jednom literárním druhu, a to dramatu. Právě z dramatu vyvodil E. Souriau první model vztahů mezi postavami; použijeme jej zde v podobě, kterou mu dal A. J. Greimas. *Nebezpečné známosti*, román v dopisech, se v nejjednodušším ohledu blíží dramatu a tento model pro ně platí.

**ZÁKLADNÍ PREDIKÁTY.** Na první pohled se tyto vztahy vzhledem k vysokému počtu postav mohou jevit jako příliš rozmanité; rychle si však uvědomíme, že se dají snadno redukovat na pouhé tři: žádostivost, komunikaci a účastenství. Začneme *žádostivostí*, která je prokázána téměř u všech postav. Ve své nejrozsáhlejší podobě, kterou bychom mohli označit slovem „láska“, ji nalezneme u Valmonta (k Tourvelové, Cécite, Merteuilové, vikomtce, Emilie), u Merteuilové (k Bellerochceovi, Prévánovi, Dancenymu), u Tourvelové, Cécite i Danceného. Druhá osa, méně zřetelná, ale neméně důležitá, je osa *komunikace*, která probíhá na základě „vzájemné důvěry“. Existence takového vztahu odvodňuje upřímnost a otevřenost dopisů bohatých na informace, jak se patří mezi lidmi, kteří k sobě chovají vzájemnou důvěru. Po větší část knihy se Valmont a Merteuilová nacházejí ve vztahu vzájemné důvěry. Tourvelová má za důvěrnici pani de Rosemonde; Cécite nejdříve Sophii, potom Merteuilovou. Dancený se svěřuje Merteuilové a Valmontovi, Volangesová Merteuilové a tak dále. Třetím typem vztahu je to, co můžeme nazvat *účastenství*, které se uskutečňuje na základě „pomoci“. Například Valmont pomáhá Merteuilové v jejich záměrech; Merteuilová zpočátku pomáhá dvojici Dancený-Cécite, později Valmontovi v jeho vztazích se Cécite. V té věci mu pomáhá také Dancený, třebaže nechtěně. Tento třetí vztah se vyskytuje mnohem méně často a jeví se jako osa podřízená ose žádostivosti.

Uvedené tři vztahy mají velmi obecný charakter, jelikož jsou obsaženy již v modelu zformulovaném A. J. Greimsem. Přesto nechceme tvrdit, že veskeré mezilidské vztahy ve všech vyprávěních je třeba redukovat na tuto trojici. Taková redukce by byla přehnaná a nedovolila by nám charakterizovat typ vyprávění jen na základě přítomnosti právě těchto tří vztahů. Domníváme se však, že v každém vyprávění lze vztahy mezi postavami redukovat na malý počet a že sítí těchto vztahů připadá ve struktuře díla základní poslání. Tím lze také odvodnit náš přístup.

Máme tudíž k dispozici tři predikáty, které označují základní vztahy. Všechny ostatní vztahy je možné odvodit od těchto tří pomocí dvou *derivacních pravidel*. Takové pravidlo formalizuje relaci mezi základním predikátem a derivovaným predikátem. Vztahy mezi predikáty uvádíme raději tímto způsobem, než abychom je prostě vyjmenovali, protože je to jednak logicky jednodušší, jednak se tak náležitě přihlíží k proměně citů, k níž v průběhu vyprávění dochází.

**PRÁVIDLO PROTIKLADU.** První pravidlo, jehož se hodně používá, nazveme *pravidlo protikladu*. Každý ze tří základních predikátů má protikladný predikát (což je užší pojem než negace). Tyto protikladné predikáty bývají zastoupeny méně často než jejich pozitivní koreláty; to je ovšem dáno tím, že již pouhá existence dopisu je znakem přátelského vztahu. Protiklad lásky, nenávisť, je tak spíše hypotetický, výchozí prvek než opravdu explicitovaný vztah. Je možné ji zaznamenat u markýzy vůči Gercourtovi, u Valmonta vůči paní de Volanges, u Danceného vůči Valmontovi. Pokaždě jde o pohnutku, nikoli konkrétní čin.

Vztah, který představuje protiklad vzájemné důvěry, je častější, třebaže rovněž zůstává nevyřčen: je to prozrazení tajemství, jeho uvedení ve veřejnou známost. Například vyprávění o Prévantovi je vylučně založeno na přednostním právu o této události vyprávět. Podobným gestem se vyřeší i zápletka jako celek: Valmont, po něm Dancený, zveřejní markýziny dopisy a v tom bude spočívat její nejtěžší trest. Ve skutečnosti je tento predikát přítomen častěji, než si myslíme, třebaže zůstává ve skrytu: nebezpečí být lidmi prohlédnut určuje velkou část činů téměř všech postav. Právě s ohledem na toto nebezpečí podlehneme například Cécile Valmontovu nadbíhání. V tomto smyslu probíhala také velká část výchovy paní de Merteuil. Právě za tímto účelem se Valmont a Merteuilová neustále snaží zmocnit se (Céciliny) kompromitujících dopisů: je to nejlepší způsob, jak uškodit Gercourtovi. U paní de Tourvel prodělá tento predikát osobní proměnu: strach z toho, co řeknou ostatní, je u ní zvnitřněn a projevuje se v důležitosti, jakou přikládá svému svědomí. Na konci knihy, krátce před smrtí, tak nebude litovat ztracené lásky, ale porušení zákonů svého svědomí, které se konečně shodují s veřejným míněním, s tím, co řeknou ostatní: „Když mi pak vy-

právěla o krutém způsobu, jakým byla obětována, dodala: „Byla jsem si jistá, že z toho zemru, a k tomu jsem měla odvahu, ale přezít své neštěstí a svou hanbu, to nedokážu.“ (dop. 1.49).

Nakonec ochota pomoci nachází svůj protějšek ve snaze něčemu zabránit, postavit se protu něčemu. Tak Valmont klade předkážky poměru Merteuilové s Prévantem a Danceného s Cécile, paní de Volanges činí totéž.

**PRÁVIDLO TRPNÉHO RODU.** Toto druhé pravidlo odvozené od tří základních predikátů nachází menší uplatnění; jde při něm o přechod z činného rodu do trpného rodu a můžeme je nazvat *pravidlem trpného rodu*. Valmont miluje Tourvelovou, ale zároveň je milován také jí; nenávidí Volangesovou a je nenáviděn Danceným; sveruje se Merteuilové a je důvěrníkem Danceného; zveřejňuje své milostné dobrodružství s vikomtesou, ale Volangesová vynáší na veřejnost jeho vlastní činy; pomáhá Dancenému a je mu jím pomáháno při dobývání Cécile; oponuje některým akcím Merteuilové a zároveň je mu oponováno Volangesovou nebo Merteuilovou. Jinými slovy, každá akce má subjekt a objekt; avšak na rozdíl od lingvistické transformace si zde činný rod nevy měňuje s trpným rodem místo: do trpného rodu přechází pouze sloveso. Se všemi našimi predikáty zacházíme tedy jako s přechodnými slovesy.

Dospěli jsme tímto způsobem ke dvanácti různým vztahům, s nimiž se v průběhu vyprávění setkáváme a které jsme popsali pomocí tří základních predikátů a dvou derivacních pravidel. Poznamenejme zde, že tato dvě pravidla nemají přesně stejnou funkci: pravidlo protikladu slouží k vytvoření propozice, kterou není možné vyjádřit jinak (např. *Merteuilová překáží Valmontovi z Merteuilové pomáhá Valmontovi*); pravidlo trpného rodu slouží k tomu, aby ukázalo na spřízněnost dvou již stávajících propozic (např. *Valmont miluje Tourvelovou a Tourvelová miluje Valmonta*; druhá z těchto propozic se díky našemu pravidlu jeví jako derivace první propozice v podobě *Valmont je milován Tourvelovou*).

**BYT A ZDAT SE.** Náš popis vztahů nepřihlížel k jejich vztělení do nějaké postavy. Budeme-li je zkoumat z tohoto hlediska, zjistíme, že ve všech vyjmenovaných vztazích je přítomen další rozlišující znak. Každá akce může zprvu vypadat jako láska, vzájemná důvěra a tak dále, ale potom se v ní může projevit vztah

zeela jiný, nenávist, nepřátelství a tak dále. Zdání se neshoduje nutně s podstatou relace, i když se jedná o stejnou osobu a týž okamžik. Můžeme tedy postulovat existenci dvou úrovní vztahů, úrovně být a úrovně zdát se. (Nezapomínejme, že uvedeně termíny vyjadřují vnímání postav, a nikoli naše.) U Merteulové a Valmonta je existence těchto dvou rovin uvědoměla a oba se uchylují pro dosažení svých cílů k pokrytectví. Merteulová je zdánlivě důvěrníci paní de Volanges a Cécile, ve skutečnosti jich však využívá jako nástrojů své pomsty na Gercourtovi. Valmont jedná stejným způsobem s Dancenym.

Tato obojetnost se objevuje také ve vztazích ostatních postav; v tomto případě však nesouvisí s pokrytectvím, nýbrž s neupřímností nebo naivitou. Tak Tourvelová cítí k Valmontovi lásku, ale nemá odvalu si ji přiznat a skrývá ji za zdáním vzájemné důvěry. Stejně tak Cécile, stejně tak Danceny (ve svých stycích s Merteulovou). To nás vede k postulování existence dalšího predikátu, který se bude vyskytovat pouze u této skupiny obětí a vůči ostatním se bude nacházet na sekundární úrovni: je to *uvědomit si, všimnout si*. Bude označovat akci, k níž dojde ve chvíli, kdy si postava uvědomí, že její vztah k jiné postavě neodpovídá její dosavadní představě.

**OSOBNÍ TRANSFORMACE.** Použili jsme téhož pojmenování — jako třeba „lásky“ nebo „vzájemná důvěra“ — pro city, které zakoušejí různé postavy a jež často nemají stejný obsah. Abychom zachytili jejich odstíny, můžeme u vztahu zavést pojem *osobní transformace*. Už jsme upozornili na transformaci, kterou prodělává strach z odhalení u paní de Tourvel. Jiný příklad nám dává naplnění lásky u Valmonta a Merteulové. Dalo by se říci, že tyto postavy milostný cit nejprve rozložily a objevily v něm žádostivost po tom milovaný objekt vlastnit a současně se mu podrobit; ponechaly si z toho jen první část, žádostivost vlastnit. Jakmile je tato žádostivost ukojena, následuje lhostejnost. Tak se Valmont chová ke všem svým milenkám, stejně si počíná i Merteulová.

Teď se pokusme si to v rychlosti zrekapitulovat. K popisu světa postav potřebujeme zřejmě tři pojmy. V první řadě to jsou *predikáty*, to jest funkční pojmy jako „milovat“, „svěřit se“ a tak dále. Dále to jsou postavy: Valmont, Merteulová atd. Ty mohou mít dvě funkce: být buď subjekty, nebo objekty akcí popsaných

prostřednictvím predikátů. Budeme používat druhového pojmenování činitele pro označení jak subjektu, tak objektu akce. V rámci díla jsou činitelé a predikáty stabilní jednotky, mění se pouze kombinace obou skupin. Konečně třetí pojem jsou *deriváční pravidla*: popisují vztahy mezi jednotlivými predikáty. Avšak popis, který můžeme pomoci těchto pojmů učinit, zůstává čistě statický; abychom mohli popsat pohyb těchto vztahů, a tím i pohyb vyprávění, zavedeme novou řadu pravidel; abychom je odlišili od deriváčních pravidel, nazveme je *pravidla akcí*.

**PRAVIDLA AKCÍ.** Výchozími údaji pro tato pravidla budou činitelé a predikáty, o nichž jsme již mluvili a které se nacházejí v určitém vzájemném vztahu; konečným výsledkem bude popis nových vztahů, které se musí mezi činiteli ustavit. Abychom tento nový pojem názorně objasnili, zformulujeme několik pravidel, jimiž se *Nebezpečné známosti* řídí.

*R1. Jsou dáni dva činitelé, A a B, přičemž A miluje B. A jedná tudíž tak, aby se uskutečnila rovněž pasivní transformace tohoto predikátu (to jest proposice „A je milován B“).*

První pravidlo je zaměřeno na to, aby reflektovalo akce postav, které jsou zamilované nebo to předstírají. Valmont, zamilovaný do Tourvelové, dělá takto vše pro to, aby také ona ho začala milovat. Stejně postupuje Danceny, zamilovaný do Cécile; a rovněž Merteulová nebo Cécile.

Jak si můžeme vzpomenout, v dosavadním uvažování jsme vedli rozlišování mezi zdánlivým citem a skutečným citem, který nějaká postava chová vůči druhé, mezi zdát se a být. Toto rozlišení budeme potřebovat pro formulaci následujícího pravidla.

*R2. Jsou dáni dva činitelé, A a B, přičemž A miluje B na úrovni být, ale nikoliv na úrovni zdát se. Jestliže A si uvědomí úroveň být, jedná proti této lásce.*

Příklad použití tohoto pravidla nám dává chování paní de Tourvel, když ta si uvědomí, že je do Valmonta zamilována: neprodleně opouští zámeček a sama se tak stává překážkou uskutečnění tohoto citu. Stejně je tomu s Dancenym, když si myslí, že s Merteulovou ho pojí pouze vztah vzájemné důvěry: Valmont tím, že mu ukáže, že jde o lásku shodnou s jeho láskou k Cécile, ho přiměje k tomu, aby od této nové známosti upustil. Již jsme se zmínil o tom, že „odhalení“, jež toto pravidlo předpokládá, je



na vrub *Nebezpečných známostí* již učinili. To nás přivádí k otázce přínosu našeho přístupu pro vysvětlení problému: je totiž zřejmé, že popis, který nám současně nemůže otevřít cestu i k našim intuitivním interpretacím vyprávění, se má jít cílem. Stačí přeložit naše pravidla do obvyčejné řeči a vidíme, jak jsou blízká našim často pronášeným soudům o etice *Nebezpečných známostí*. Například první pravidlo, které znamená žádostivost vnutit druhému svou vlastní vůli, se objevuje téměř ve všech kritikách, které je interpretovaly jako „touhu po moci“ nebo „mytologii inteligence“. Kromě toho skutečnost, že výrazy, kterých jsme v těchto pravidlech používali, souvisejí právě s etikou, se nám zdá být velice příznačná: snadno bychom si mohli představit vyprávění, kde by tato pravidla měla charakter společenských, případně oficiálních atd.

2. Forma, kterou jsme těmto pravidlům dali, si žádá konkrétní vysvětlení. Bylo by lehké nám vyčíst, že formulujeme banality pseudovědeckým způsobem: proč říkat, že „A jedná tak, aby se uskutečnila také pasivní transformace tohoto predikátu“; místo „Valmont vnucuje Tourvelové svou vůli“? Přesto si myslíme, že přání dát našim tvrzením přesný a explicitní výraz nemůže být samo o sobě žádnou chybou; spíše bychom si vyčítali, že ne vždy jsou dostatečně přesná. Dějiny literární kritiky se hemží příklady často lákavých výroků, které však svou terminologickou nepřesností zavedly bádání do slepé uličky. Forma „pravidel“, kterou naše závěry nakonec vyjadřujeme, dovoluje vyzkoušet je tím, že budeme „vytvářet“ další peripetie vyprávění.

Kromě toho pouze vysoká přesnost formulací umožní platné srovnávání zákonů, jimiž se světy různých knih řídí. Uvedme příklad: Šklovskij vyslovil při zkoumání vyprávění pravidlo, jež podle jeho názoru umožní reflektovat pohyb mezilidských vztahů u Boiarda (*Zamilovaný Roland*) nebo u Puškina (*Essen Oněgin*): „Jestliže A miluje B, B nemiluje A. Když B začne milovat A, A už nemiluje B“ (TL, s. 171). To, že pravidlo je formulováno podobně jako naše pravidla, nám umožní bezprostředně konfrontovat svět obou děl.

3. Při otevírání takto formulovaných pravidel je třeba si položit dvě otázky: Dají se pomocí těchto pravidel odvodit všechny akce v románu? A opravdu se všechny akce pomocí těchto pravidel odvozené v románu nacházejí? Při odpovědi na první otázku

musíme nejdříve připomenout, že zde formulovaná pravidla mají význam především jako příklad, a nikoli vyčerpávající popis; na následujících stránkách ukážeme na motivy některých akcí závislých na dalších faktorech přítomných ve vyprávění. Pokud jde o druhou otázku, nedomníváme se, že záporná odpověď by mohla hodnotu navrženého modelu zpochybnit. Při čtení nějakého románu intuitivně cítíme, že některé popisované akce vyplývají z určité logiky; a o dalších akcích, které mezi ně nepatří, jsme zase schopni říci, zda se touto logikou řídí, nebo neřídí. Jinými slovy, za každým dílem, jež je pouhou *promluvou*, tušíme také existenci *jazyka* jako systému, přičemž dané dílo je pouze jednou z jeho realizací. Naším úkolem je zkoumat právě tento jazyk. Pouze v této perspektivě můžeme uvažovat o otázce, proč autor vybral pro své postavy spíše jedny peripetie než druhé, zatímco jedny i druhé se řídí touž logikou.

## II. VYPRÁVĚNÍ JAKO DISKURS

Dosud jsme se snažili nepřihlížet k tomu, že čteme knihu, že do-  
tyčný příběh není součástí „života“, ale onoho pomyslného světa, který poznáváme jen prostřednictvím knihy. Abychom prozkoumali tuto druhou část našeho problému, vyjdeme z opačné abstrakce: budeme uvažovat vyprávění výhradně jako diskurs, reálnou promluvu vypravěče adresovanou čtenáři.

Postupy používané v diskursu rozdělíme na tři skupiny: *čas vyprávění*, v němž se vyjadřuje vztah mezi časem příběhu a časem diskursu; *aspекты vyprávění* neboli způsob, jakým vypravěč příběh vnímá; a *mody vyprávění*, které závisejí na druhu diskursu, jehož vypravěč používá, aby nás s příběhem seznámil.

### a) Čas vyprávění

Problém nakládání s časem ve vyprávění vzniká v důsledku neshody mezi temporalitou příběhu a temporalitou diskursu. Čas diskursu je v určitém smyslu čas lineární, kdežto čas příběhu je vícerozměrný. V příběhu se může odehrát několik událostí současně; avšak diskurs je musí zařadit jednu po druhé; komplexní obrazec se tak promítá do tvaru přímky. Právě odtud pramení nezbytost „přirozenou“ posloupnost událostí porušit, i kdyby se jí autor chtěl co nejvěrněji držet. Autor však v převážné většině

tuto „přirozenou“ posloupnost nevyhledává, protože časové deformace využívá k určitým estetickým účelům.

**ČASOVÁ DEFORMACE.** Ruští formalisté spatřovali v časové deformaci jediný rys diskursu, který jej odlišuje od příběhu; do středu svého bádání kladli proto příběh. Citujme v této souvislosti úryvek z *Psychologie umění* od Lva Vygotského (český překlad Praha, Odeon 1981), knihy napsané v roce 1925, ale vydané teprve nedávno: „Víme již, že základem melodie je dynamická korelace zvuků, které ji vytvářejí. Je tomu přesně tak i u verše, který rovněž není pouhý součet zvuků, které jej vytvářejí, nýbrž jejich dynamická posloupnost, určitá korelace. Stejně jako dva zvuky vytvářejí tím, že se kombinují, nebo dvě slova tím, že po sobě následují, určitou relaci, která je zcela určena pořadím prvků, také dvě události nebo dva činy vytvářejí tím, že se kombinují, novou dynamickou korelaci, zcela určenou pořadím a uspořádáním těchto událostí. Zvuky *a*, *b*, *c* nebo slova *a*, *b*, *c* nebo události *a*, *b*, *c* tak naprosto změní smysl a emocionální význam, uspořádáme-li je v jiném pořadí: *b*, *c*, *a*; *b*, *a*, *c*. Představme si hrozbu, po níž následuje její uskutečnění: vražda; je-li čtenář nejprve obeznámen s hrozbou a potom držen v nevědomosti ve věci její realizace a zpráva o vraždě přijde až na závěr po tomto napětí, vzniká v něm určitý dojem. Zcela jiný dojem vznikne v případě, kdy autor začne vyprávění objemem mrtvoly a teprve potom, v opačném chronologickém pořadí, informuje o vraždě a předchozí hrozbě. Takže již samo uspořádání událostí ve vyprávění, již sama kombinace vět, výjevů, obrazů, dějů, činů, replik se řídí stejnými zákony estetické výstavby jako kombinace zvuků v melodii nebo slov ve verších“ (s. 196).

Z tohoto úryvku jasně poznáváme jednu z hlavních charakteristických vlastností formalistické teorie a umění tehdejší doby vůbec: povaha událostí mnoho neznamená, na čem jediné záleží, jsou jejich vztahy (v daném případě je to časová posloupnost). Formalisté neuznávali tudíž vyprávění jako příběh, jelikož vyprávěním se zabývali pouze jakožto diskursem. Je možné strovnat tuto teorii s teorií ruských filmových tvůrců oněch časů: jsou to léta, kdy se ve filmu za vlastní umělecký prvek považoval strih.

Mimochoodem poznamenejme, že obě možnosti popsané Vygotským byly realizovány v různých formách detektivního roma-

nu. Román se záhadou začíná koncem jednoho z vyprávěných příběhů, aby byl doveden k jeho začátku. Černý román naproti tomu se nejdříve zmiňuje o hrozbách, aby v posledních kapitolách dospěl k mrtvolám.

**ZŘETĚZENÍ, STRÍDÁNÍ, RÁMCOVÁNÍ.** Předchozí poznámky se týkají časového uspořádání v rámci jednoho příběhu. Avšak složitější formy literárního vyprávění obsahují příběhy několik. Pokud jde o *Něbezpečné známosti*, je možné připustit, že takové příběhy jsou v nich tři a že vyprávějí o Valmontově milostných dobrodružstvích s paní de Tourvel, Cécile a paní de Merteuil. Jejich vzájemné uspořádání nám odhalí další časový aspekt ve vyprávění.

Příběhy se mohou spojoval mezi sebou různými způsoby. Lidová pohádka a sbírky novel znají již dva takové, *zřetězení* a *rámčování*. Zřetězení spočívá v prostém kladení jednotlivých příběhů vedle sebe; jakmile první končí, začne druhý. Jednota je v tomto případě zajištěna podobností jejich výstavby: například tři bratři se vydávají postupně jeden po druhém hledat nějaký cenný předmět; každá cesta poskytuje základ pro samostatný příběh.

Rámčování znamená vložení jednoho příběhu do jiného příběhu. Všechny povídky *Tisíce a jedné noci* jsou vsazeny do rámce, který tvoří povídka o princezně Šahrázád. Z toho vidíme, že oba dva způsoby kombinace představují přesné promítnutí dvou základních syntaktických vztahů, soubřadnosti a podřadnosti.

Existuje však ještě třetí způsob kombinace, který můžeme nazvat *strídání*. Spočívá v tom, že se souběžně vyprávějí dva příběhy, přičemž se přerušují jednou ten, podruhé onen tak, aby po příštím přerušení příběh zase pokračoval dále. Tato forma je zřejmě přiznačná pro literární druhy, které již ztratily jakoukoli spjitost s ústní slovesností: ta nemůže strídání znát. Jako slavný příklad strídání je možné uvést Hoffmannův román *O kocourovi Mourouzi*, kde se kocourovo vyprávění střídá s hudebníkovým; dále rovněž Kierkegaardovo *Vyprávění o nirpeních*.

Dva tyto postupy se vyskytují v *Něbezpečných známostech*. Na jedné straně se v průběhu celého vyprávění střídají příběhy Tourvelové a Cécile; na druhé straně jsou oba vsazeny do rámce, který tvoří příběh dvojice Merteuilová-Valmont. Jelikož román je postaven dobře, nedovoluje vyznačit mezi těmito příběhy jasné hranice:

přechody jsou tu skryté; a rozuzlení každého jednotlivého příběhu pomáhá rozvinout příběh, který následuje. Kromě toho jsou navzájem spojeny obrazem Valmonta, který udržuje úzké vztahy s každou ze tří hrdinek. Existují další vícenásobné vazby mezi těmito příběhy; ty se uskutečňují prostřednictvím vedlejších postav, které tuto funkci vykonávají v několika příbězích. Například Volangesová, Cécilia matka, je přítelkyně a příbuzná Merteuilové a současně rádkyně Tourvelové. Danceney se postupně spojuje s Cécile a Merteuilovou. Paní de Rosemonde nabízí pohostinství jak Tourvelové, tak Cécile a její matce. Gercourt, bývalý milenec Merteuilové, se chce oženit s Cécile. A tak dále. Každá postava může kumulovat několik funkcí.

Vedle hlavních příběhů může román obsahovat ještě jiné, vedlejší příběhy, které obvykle slouží jen k tomu, aby nějakou postavu charakterizovaly. Tyto příběhy (Valmontova milostná dobrodružství na hraběncině zámku nebo s Émilie; Prévánova s „nerozlučnými“; markýzina s Prévánem nebo Bellerochem) jsou v našem případě do celistvosti příběhu integrována méně než příběhy hlavní a vnímáme je jako „vsazené do rámce“.

**ČAS PSANÍ, ČAS ČTENÍ.** K výše uvedeným temporalitám, které jsou vlastní postavám a leží všechny v téže perspektivě, přistupují dvě další, jež patří do jiné roviny: čas výpovědního aktu (psaní) a čas vnímání (čtení). Čas výpovědního aktu se stává literárním prvkem od okamžiku, kdy je do příběhu uveden: jedná se o případy, kdy vypravěč s námi hovoří o svém vlastním vyprávění, o čase, který má na jeho napsání nebo odvykládání. Tento typ temporality se objevuje velice často ve vyprávění, jež se samo za takové prohlašuje: připomeňme například slavné rozumování Tristrama Shandyho o tom, že není schopen své vyprávění skončit. Mezní případ by nastal v situaci, v níž čas výpovědního aktu představuje jedinou temporalitu ve vyprávění přítomnou: bylo by to vyprávění obrácené se samo k sobě, vyprávění o naraci. — Čas čtení je nevratný čas, který určuje naše vnímání celku; může se však stát také literárním prvkem, pod podmínkou, že autor s ním v příběhu počítá. Například na začátku stránky se říká, že je deset hodin; a na další stránce se říká, že je deset hodin a pět minut. Toto naivní uvedení času čtení do struktury vyprávění není jedinou možností; existují další, u nichž se nemůžeme zdržo-

vat; uvedme jenom, že zde se dotýkáme problému estetického významu různých dimenzí díla.

#### b) *Aspekty vyprávění*

Když čteme literární fikci, nevnímáme popisované události bezprostředně. Třebaže jinak, zároveň s těmito událostmi vnímáme také způsob, jakým je vnímá ten, kdo o nich vypráví. Právě pro tyto rozdílné typy vnímání, které se dají ve vyprávění rozpoznat, používáme termín *aspekty* vyprávění (příčemž tento výraz chápeme ve významu blízkém jeho etymologii, to znamená jako „pohled“). Přesněji řečeno, tento aspekt odráží relaci mezi zájmeny *on* (v příběhu) a *já* (v diskursu), mezi postavou a vypravěčem.

J. Pouillon navrhl klasifikaci aspektů vyprávění, kterou zde s menšími obměnami přejímáme. Toto vnitřní vnímání má tři hlavní typy.

**VYPRAVĚČ > POSTAVA („NEOMEZENÝ ÚHEL POHLEDU ZVENKU“).** Klasické vyprávění používá nejčastěji tohoto postupu. V tomto případě vypravěč ví více než jeho postava. Nestará se o to, aby nám vysvětlil, jak tyto znalosti získal: vidí stejně dobře skrze domovní zdi jako skrze hrdinovu lebku. Jeho postavy nemají před ním žádné tajnosti. Tato forma má samozřejmě několik stupňů. Nadřazenost vypravěče se může projevit buď tím, že zná něčí tajná přání (o nichž tento někdo sám neví), nebo tím, že ví, co si právě myslí několik různých postav (což žádá z nich nedokáže), nebo prostě tím, že vypráví o událostech, které nevnímá pouze jediná postava. Tolstoj ve své povídce *Tři mrtví* takto vypráví posupně příběh o smrti slechticyn, sedláka a strojírníka. Žádná postava je neviděla všechny; zde máme co dělat s variantou „neomezeného úhlu pohledu zvenku“.

**VYPRAVĚČ = POSTAVA („ÚHEL POHLEDU SPOLEČNÝ S POSTAVOU“).** Tato druhá forma je v literatuře rovněž značně rozšířena, zejména v moderní době. V tomto případě vypravěč ví totéž co postavy, nemůže nám podat vysvětlení události dříve, než k němu dospěly postavy samy. Také zde můžeme zaznamenat určité rozdílnosti. Vyprávění může být vedeno buď v první osobě (což opravňuje tento postup), nebo ve třetí osobě, ale vždy ve shodě s úhlem pohledu, který na tyto události má táž osoba:

výsledek není samozřejmě stejný: víme, že Kafka začal psát *Zámek* v první osobě a úhel pohledu změnil až mnohem později, když přešel do třetí osoby, ale stále při zachování aspektu „vypravěč = postava“. Kromě toho vypravěč může sledovat pouze jednu postavu nebo několik postav (tyto změny mohou být systematické, ale také nemusí). Konečně se může jednat buď o vědomé vyprávění postavy, nebo o „přivání“ jejího mozku, jak to často bývá ve Faulknerových vyprávěních. K tomuto případu se za chvíli vrátíme.

VYPRAVĚČ < POSTAVA („OMEZENÝ ÚHEL POHLEDU ZVENKU“). V tomto třetím případě vypravěč toho ví méně než kterákoliv postava. Může nám výhradně popsat jen to, co je vidět, slyšet a tak dále, ale nemá přístup do žádného vědomí. Tento čistý „senzualismus“ je ovšem konvence, neboť takové vyprávění by bylo nesrozumitelné; existuje však jako vzor určitého druhu rukopisu. Vyprávění tohoto druhu se vyskytují mnohem vzácněji než ostatní a systematické používání tohoto postupu se objevilo až ve dvacátém století. Citujeme úryvek, který tento úhel pohledu charakterizuje:

„Ned Deaumont přešel kolem Madviga a traslavými prsty zamátl konec doutníku v mředěném popelníku.

Madwig mu upřeně hleděl do zad, dokud se mladý muž neroval a neotočil. Blondýn se na něho přátelsky a zoufale zasklebil“ (D. Hammett, *Skleněný klíč*).<sup>4)</sup>

Z takového popisu nedokážeme poznat, zda dvě zmíněné postavy jsou přátelé nebo nepřátelé, spokojené nebo nespokojené, ještě méně na co myslí, když dělají popsaná gesta. Navíc se sotva nějak jmenují: přednost mají označení jako „blondýn“, „mladý muž“. Vypravěč je tedy svědkem, který nic neví, a dokonce ani nic vědět nechce. Přesto tato objektivita není tak absolutní, jak by si přála („přátelsky a zoufale“).

NĚKOLIK ASPEKTŮ STEJNÉ UDÁLOSTI. Vraťme se nyní k druhé možnosti, kdy vypravěč ví totéž co postavy. Řekli jsme již, že vypravěč může přejít od jedné postavy ke druhé: ještě je

4) V českém textu zčásti použit překlad Josefa Škvoreckého (Dashiell Hammett, *Skleněný klíč*, Praha, Svoboda 1992). [Pozn. překl.]

vsak třeba uvést, zda přitom postavy vyprávějí o téže události (nebo vidí touž událost), nebo zda se jedná o různé události. V prvním případě se dosahuje specifického efektu, který by se dal nazvat „stereoskopický pohled“. Pluralita vjemů nám totiž poskytuje komplexnější pohled na popsaný jev. Kromě toho nám popisuje téže události dovolují soustředit pozornost na vnímající postavu, protože příběh již známe.

Podívejme se znovu na *Nebezpečné známosti*. Romány v dopisech z 18. století běžně používaly techniku, již měl v oblíbené Faulkner a která spočívala v tom, že se týž příběh vypráví sice několikrát, ale z pohledu různých postav. Celý příběh *Nebezpečných známostí* je ve skutečnosti vyprávěn dvakrát, často dokonce třikrát. Při bližším pohledu na jednotlivá vyprávění však zjistíme, že nejenom nám podávají na jednotlivé vyprávění však zjistíme, že nejenom nám podávají na jednotlivé události stereoskopický pohled, ale také že jsou kvalitativně odlišná. Připomeňme krátce tuto souslednost.

BYT A ZDÁT SE. Oba střídající se příběhy jsou nám od samého začátku předkládány v různém světle: Cecile navně vykládá své zkušenosti Sophii, zatímco Merteulová je interpretuje ve svých dopisech Valmontovi; podobně Valmont informuje markýzu o svých zkušenostech s Tourvelovou, která zase píše Volangesové. Od samého začátku si můžeme všimnout obojetnosti, kterou jsme postřehli již na úrovni vztahů mezi postavami: Valmontova odhalení nás informují o neupřímnosti, kterou Tourvelová vkládá do svých popisů události; totéž platí i pro Céclinu navitu. S Valmontovým příchodem do Paříže si uvědomujeme, jak je tomu ve skutečnosti s Dancenym a jeho činy. Na konci druhé části Merteulová sama podává dvě verze Prévanyovy aféry: jednu podle pravdy, druhou tak, jak se má jevit v očích ostatních. Znovu se tedy jedná o protiklad mezi rovinou zdání a rovinou skutečnosti nebo pravdy.

Pořádí, podle něhož se tyto verze objevují v textu, není nijak určeno, je ho však využíváno k různým účelům. Když vyprávění Valmonta nebo Merteulové předchází vyprávěním ostatních postav, pak vyprávění postav čteme především jako informací o pisateli dopisu. V opačném případě vzbuzuje naši zvědavost vyprávění o zdání a očekáváme hlubší výklad.

Vidíme tedy, že aspekt vyprávění, který souvisí s „byt“, se blíží „neomezenému úhlu pohledu zvenku“ (případu „vypravěč >

postava“). Nezáleží na tom, že zdrojem vyprávění jsou tu pokračovací postavy: některé z nich nám mohou stejně jako autor odhalit to, co si ostatní myslí nebo co cítí.

**VÝVOJ ASPEKTŮ VYPRÁVĚNÍ.** Význam aspektů vyprávění prošel od Lacosových dob rychlými změnami. V 19. století bude literární technika, která podává příběh tak, jak se odírájí ve vědomí postavy, čím dále tím běžnější a po jejím systematickým používání Henrym Jamesem se z ní ve 20. století stane závazné pravidlo. Na druhé straně existence dvou kvalitativně odlišných úrovní je dědictvím ještě starších dob: osvěcenská století vyžaduje, aby pravda byla vyřčena. Pozdější román se spokojí s několika verzemi pro „zdat se“, aniž by předstíral, že nějaká verze je ta pravá. Jako klad *Nebzpečných známostí* je třeba uvést, že na rozdíl od celé řady tehdejších románů se vyznačují diskretností, s kterou je v nich tato úroveň bytí zobrazena: nad Valmontovým případem zůstává čtenář na konci knihy zmaten. Právě tímto směrem se bude ubírat velká část literatury 19. století.

### c) *Mody vyprávění*

Aspekty vyprávění se týkaly způsobu, jakým vyprávěč příběh vnímá; mody vyprávění se týkají způsobu, jakým nám jej vyprávěč předkládá, jak nám jej podává. Právě mody vyprávění máme na mysli, když o nějakém spisovatelé říkáme, že nám věci „ukazuje“, zatímco jiný nám o nich pouze „vypráví“. Existují dva základní mody: *předvádění* a *narace*. Na konkrétnější úrovni odpovídají tyto dva mody dvěma pojmům, s nimiž jsme se již setkali: diskursu a příběhu.

Je možné předpokládat, že v současnosti oba mody vyprávění pocházejí ze dvou odlišných zdrojů: kroniky a dramatu. Kronika neboli historie představuje podle obecného názoru čistou naraci, autor je pouhým svědkem, podávajícím zprávu o skutečnostech; postavy nehovoří; pravidla určuje historický žánr. Naproti tomu v dramatu se nepodává zpráva o příběhu, nýbrž ten se odehrává přímo před našima očima (i když divadelní hru jenom čteme); není tu žádná narace, vyprávění je obsaženo v replikách jednotlivých postav.

**PROMLUVA POSTAV, PROMLUVA VYPRÁVĚČE.** Hledáme-li pro rozlišení těchto pojmů lingvistický základ, je na první pohled

zřejmé, že musíme věnovat pozornost protikladu mezi promluvou postav (přímou řečí) a promluvou vyprávěče. Tento protiklad nám může vysvětlit, proč máme dojem, že jsme svědky činů, je-li použitým modem předvádění, zatímco u narace tento dojem mizí. Promluva postav v literárním díle má zvláštní status. Jako každá promluva se vztahuje na označovanou skutečnost, ale zároveň představuje čin, který je spjat s vyslovením příslušné věty. Jestliže nějaká postava říká: „Jste velice krásná“, nejeneže osoba, na niž se obrací, je (nebo není) krásná, ale tato postava koná před našima očima také čin: tvoří větu, skládá poklonu. Nesmíme si myslet, že význam takových činů se dá jednoduše redukovat na „on(a) říká“; jejich významová škála je stejně bohatá jako u činů vykonaných prostřednictvím řeči; a těch je bezpočtu.

Tato první identifikace narace a předvádění nicméně hřeší určitým zjednodušením. Zůstaneme-li stále u ní, dostaneme, že drama nezná naraci, nedialogizované vyprávění, předvádění. Přesto se lehece můžeme přesvědčit o opaku. Vezměme si první případ: *Nebzpečné známosti*, stejně jako drama, znají pouze přímou řeč, jelikož celé vyprávění se skládá z dopisů. Přesto tento román zná oba naše mody: jestliže většina dopisů představuje činy a souvisí tak s předváděním, další nás jenom informují o událostech, které se odehrály jinde. Až do rozuzlení knihy zajišťují tuto funkci Valmontovy dopisy markýze a zčásti její odpovědi; po rozuzlení přejímá naraci paní de Volanges. Když Valmont píše paní de Merteul, sleduje jediný cíl: informovat o událostech, které se mu přihodily; začíná tak svoje dopisy touto větou: „Posílám přehled věrejších událostí.“ Dopis, který přináší tyto zprávy, nic *nepředvádí*, je čirou naraci. Totež platí v závěru románu o dopisech paní de Volanges adresovaných paní de Rosemonde: jsou to „pravidelné denní zprávy“ o zdraví paní de Tourvel, o neštěstích paní de Merteul atd. Poznamenejme zde, že toto rozdělení modů má v *Nebzpečných známostech* své oprávnění v existenci různých relací: narace se objevuje v dopisech důvěrného rázu, o němž svědčí již sama existence dopisu; předvádění se týká milostných a účastenských vztahů, které se tak výrazněji zpřítomní.

Vezměme nyní opačný případ, který má ukázat, zda autorský diskurs patří vždy do narace. Uvádíme úryvek z *Citové výchozy*:

„... vcházel do ulice Caumartin, když se tu pojednou za nimi ozval hluk podobající se srážce, jako když někdo rthá obrovský kus ledová. Byla to střelba na bulváru des Capucines.

„Ach! to jen pár měřících dostává na frak,“ řekl klidně Frédéric. „Jou totiž situace, kdy i čloček, v němž není ani troška krutosti, je od ostatních tak odpoitán, že by přihlížel třeba i k hubení lidského rodu bez nejmenšího pohnutí.“

Věty, které souvisí s předváděním, jsme dali jsme do kurzivy; jak vidíme, přímá řeč se jej týká pouze částečně. V tomto úryvku je předvádění vyjádřeno třemi různými formami diskursu: přímou řečí, přirovnáním a obecnou reflexí. Poslední dvě patří do promluvy vypravěče, ne však do narace. Neinformují nás o skutečnosti mimo diskurs, ale nabývají smyslu stejným způsobem jako repliky postav; pouze nás v daném případě informují o obraze vypravěče, a nikoli o obraze postavy.

**OBJEKTIVITA A SUBJEKTIVITA V ŘEČI.** Musíme tedy upustit od naší první identifikace narace s promluvou vypravěče a předvádění s promluvou postav a hledat pro ně hlubší základ. Jak nyní vidíme, taková identifikace by se zakládala nikoli na implicitních kategoriích, nýbrž na jejich užtí, což nás snadno může uvést v omyl. Hledaný základ nalezneme v protikladu mezi subjektivním a objektivním aspektem řeči.

Jak známo, každá promluva je současně výpověď a výpovědní akt. Jakožto výpověď se týká subjektu výpovědi, a zůstává tedy objektivní. Jakožto výpovědní akt se týká subjektu výpovědního aktu a uchovává si subjektivní aspekt, neboť v každém případě představuje čin vykonaný tímto subjektem. Každá věta obsahuje je oba tyto aspekty, ale v různé míře; jedinou funkci některých částí diskursu (osobních a ukazovacích zájmen, slovesných časů, určitých sloves; viz E. Benveniste, „De la subjectivité dans le langage“, *Problèmes de linguistique générale*) je tuto subjektivitu předsávat, jiné jeho části se vztahují především na objektivní skutečnost. Můžeme tedy společně s Johnem Austinem mluvit o dvou modech diskursu, konstativním (objektivním) a performativním (subjektivním).

Uvedme příklad. Věta „Dupont odešel z domu 18. března v deset hodin“ má v zásadě objektivní charakter; na první pohled žádnou informaci o subjektu výpovědního aktu nepřináší (jedina

informace je, že k výpovědnímu aktu došlo po hodině ve větě uvedené). Jiné věty naproti tomu mají význam, který se téměř vylučně týká subjektu výpovědního aktu, např.: „Jste hlupák!“ Taková věta je ze strany toho, kdo ji vyslovuje, především čin, urážka, úřebaže si podřizuje také objektivní platnost. Teprve celistvý kontext výpovědi však určí stupeň subjektivity, který je v této větě obsažen. Kdyby nějaká postava ve své replice naší první větu převzala, pak by se mohla stát údajem o subjektu výpovědního aktu.

Přímá řeč je zpravidla spojena se subjektivním aspektem jazyka; jak jsme však viděli na případě Valmonta a paní de Volanges, tato subjektivita je někdy redukována na pouhou konvenci: informace je nám předkládána tak, jako by pocházela od postavy, a nikoli od vypravěče, ale přitom se o této postavě nic nedozvídáme. Promluva vypravěče naopak patří zpravidla do roviny historického výpovědního aktu, ale u přirovnání (jako u každé řečnické figury) se subjekt výpovědního aktu zviditelňuje a vypravěč se tak přibližuje postavě. Slova Flaubertova vypravěče nás takto upozorňují na existenci subjektu výpovědního aktu, který činí přirovnání nebo pronáší úvahy o lidské přirozenosti.

**ASPEKTY A MODY.** Aspekty a mody vyprávění jsou dvě kategorie, které jsou navzájem velmi úzce spojeny, a obě souvisejí s obrazem vypravěče. U literárních kritiků se proto objevila tendence je zaměňovat. Tak Henry James a v jeho stopách Percy Lubbock rozlišovali dva hlavní styly ve vyprávění: styl „panoramatický“ a styl „scénický“. Každý z těchto výrazů kumuluje dva pojmy: „scénický“ je předvádění a současně „úhel pohledu společný s postavou“ (vypravěč = postava); „panoramatický“ je narace spolu s „neomezeným úhlem pohledu zvenku“ (vypravěč > postava).

Přesto tato identifikace nemusí vždy platit. Vraťme se k *Nebezpečným známostem*, kde narace — jak si pamatujeme — je až do rozuzlení svěřena Valmontovi, jehož úhel pohledu je velice blízký „neomezenému úhlu pohledu zvenku“; rozuzlení naproti tomu přebírá paní de Volanges, která probíhající události sorva chápe a jejíž vyprávění zcela vychází z „úhlu pohledu společného s postavou“ (ne-li „omezeného úhlu pohledu zvenku“). Je tudíž nejprve třeba obě kategorie správně rozlišit, aby bylo možné si ujasnit jejich vzájemné vztahy.

Zaměňování se tu zdá být o to nebezpečnější, připomeneme-li si, že za všemi těmito prostředky se rýsují obrysy obrazu vyprávěče, jenž bývá někdy chápán jako obraz samotného autora. Vyprávěčem v *Nebezpečných známostech* není samozřejmě Valmont, ten je pouze postavou dočasně pověřenou narácí. Tím se nyní dostáváme k další důležité otázce: k obrazu vyprávěče.

**OBRAZ VYPRAVĚČE A OBRAZ ČTENÁŘE.** Vyprávěč je subjektem výpovědního aktu, který představuje kniha. Všechny postupy, o nichž jsme v této části pojednávali, nás k tomuto subjektu přivádějí. Právě vyprávěč klade jedny popisy před druhé, i když těm druhým podle času příběhu předchází. Právě vyprávěč nám ukazuje děj očima té či oné postavy nebo vlastněma očima, aniž by za tím účelem sám vystoupil na scénu. Konečně právě vyprávěč rozhoduje, zda nám podá nějakou peripetii prostřednictvím dialogu dvou postav, nebo „objektivního“ popisu. Máme tedy o něm řadu informací, jež by nám měly umožnit ho uchopit, přesně ho situovat; ale tento prchavý obraz nám nedovoluje se mu přiblížit; nepřestává si nasazovat protikladné masky, od masky skutečného autora z masa a kostí až po masku libovolné postavy.

Přesto existuje jedno místo, kde se podle všeho tomuto obrazu přiblížíme v dostatečné míře: můžeme je nazvat úrovní hodnocení. Popis každé části příběhu zahrnuje morální hodnocení; chybějící hodnocení představuje právě tak důležité zaujetí stanoviska. Toto hodnocení, řekněme to hned, není součástí individuální zkušenosti ani nás čtenářů, ani skutečného autora; je vlastní knize a nebylo by možné správně uchopit její strukturu, aniž by se vzalo v úvahu. Lze zastávat stejný názor jako Stendhal, že paní de Tourvel je ze všech postav v *Nebezpečných známostech* nejmemorálnější; je možné tvrdit spolu se Simone de Beauvoir, že paní de Meriteuil je nejpoutavější postava; ale to vše jsou interpretace, které netvoří součást smyslu knihy. Kdybychom neodsoudili paní de Meriteuil, kdybychom se nepostavili na stranu paní prezidentové, struktura díla by se porušila. Je třeba si hned zpočátku uvědomit, že existují dvě morální interpretace, které mají naprosto odlišný charakter: jedna je vlastní knize (a každému dílu z oblasti imitativního umění) a s druhou přicházejí čtenáři sami bez ohledu na logiku díla; ta se může podle doby a osobnosti čtenáře velmi různit. V knize je paní de Meriteuil hod-

nocena záporně, paní de Tourvel je svěťice atd. Hodnocení tu podléhá každým činem, třebaže toto hodnocení nemusí odpovídat ani hodnocení autora, ani našemu (a v tom je jedno z kritérií, jež používáme při posuzování autorova úspěchu).

Tato úroveň hodnocení nás přibližuje k obrazu vyprávěče. Neplní přitom nutné, aby k nám promlouval „přímo“: v tomto případě by se pod vlivem literární konvence připodobnil postavám. Pro odhad úrovně hodnocení používáme kódu psychologických principů a reakcí, o němž má vyprávěč za to, že čtenář jej sdílí spolu s ním (jelikož my dnes už tento kód neznáme, jsme při našem hodnocení schopni klást důraz jinam). Pokud jde o naše vyprávění, dá se tento kód redukovat na několik dost banálních maxim: neublížíte; buďte upřímní; chráňte se vášně atd. Vyprávěč se současně opírá o hodnotící stupnici duševních vlastností: právě s ohledem na ni respektujeme Valmonta a Meriteulovou a bojme se jich (pro sílu jejich ducha, pro jejich schopnost předvídat) nebo dáváme přednost Tourvelové před Cécile Volangesovou.

Obraz vyprávěče nezástává osamocený: sotva se objeví, je hned od první stránky doprovázen dalším obrazem, který můžeme nazvat „obraz čtenáře“. Tento obraz má ovšem s konkrétním čtenářem zrovna tak málo společného jako obraz vyprávěče se skutečným autorem. Oba spolu úzce souvisejí, a jakmile obraz vyprávěče začíná nabývat jasnějších obrysů, také obraz pomyslného čtenáře vyvstává s větší přesností. Tyto dva obrazy jsou vlastní každé literární fikci: vědomí, že čteme román, a nikoli nějaký dokument, nás nutí hrát roli tohoto pomyslného čtenáře, a vyprávěč přitom vystupuje jako ten, kdo nám toto vyprávění podává, protože vyprávění jako takové je pomyslné. Tato spojitost potvrdí obecný sémiologický zákon, podle něhož „já“ a „ty“, odešlátel a příjemce výpovědi, se objevují vždy společně.

Tyto obrazy se utvářejí na základě konvencí, jimiž se příběh transformuje na diskurs. Již jen to, že při četbě knihy jsme postupovali tak, že jsme směřovali od začátku ke konci (to jest tak, jak by si to přál vyprávěč), nás zavazuje k tomu, abychom tuto roli čtenáře hráli. U románu v dopisech jsou tyto konvence teoreticky redukovány na minimum: je to, jako bychom četli opravdový soubor dopisů, autor se nikdy neužívá slova, pořád jde o přímou řeč. Avšak již ve svém upozornění nakladatele Laclos tuto iluzi ničí. Ostatní konvence se týkají vlastní zprávy o událostech, jmenovitě

existence různých aspektů. Takže svou roli čtenáře si uvědomíme v tom okamžiku, kdy víme více než postavy, neboť podle naší životní zkušenosti je taková situace v rozporu s pravděpodobností.

### III. PORUŠENÍ ŘÁDU

Všechny doposud uvedené poznatky je možné stručně shrnout slovy, že naším cílem bylo uchopit literární strukturu díla nebo — jak to od teď budeme nazývat — určitý *řád*. Tohoto výrazu používáme jako druhového pojmenování pro všechny elementární vztahy a struktury, které jsme zkoumali. Ale naše prezentace neobsahuje žádný údaj o posloupnosti ve vyprávění; kdyby si jednotlivé části vyprávění mezi sebou probodily svá místa, tato prezentace by se tím nijak podstatně nezměnila. Zastavíme se nyní u klíčového momentu pro posloupnost v každém vyprávění: rozuzlení, které, jak uvidíme, představuje skutečné porušení předchozího řádu. Budeme zkoumat toto porušení s odvoláním na jediný příklad, jímž pro nás budou *Něbezpečné známosti*.

PORUŠENÍ ŘÁDU V PŘÍBĚHU. Toto porušení řádu je patrné v celé poslední části knihy, zejména pak od dopisu 142 do dopisu 162, to jest od Valmontovy roztržky s Tourvelovou do Valmontovy smrti. Týká se nejprve samotného obrazu Valmonta, hlavní postavy vyprávění. Čtvrtá část začíná pádem Tourvelové. Valmont prohlašuje v dopise 125, že se jedná o milostné dobrodružství, které se v ničem neliší od těch ostatních; avšak čtenář snadno postřehne, zejména když mu v tom paní de Merteuil pomáhá, že jeho tón prozrazuje jiný vztah, než tvrdí: tentokrát jde o lásku, to znamená o stejnou vášň, která zmitá všemu „oběťm“. Valmont tím, že žádostivost vlastnit a po ní následující lhostejnost nahradil láskou, opouští svou skupinu, a ruší tak první rozdělení rolí. Je pravda, že tuto lásku později obětuje, aby odvrátil obvinění vznášená paní de Merteuil, ale tato oběť neručí jeho předchozí obojetný postoj. Valmont potom ostatně učiní další kroky, které by ho měly s Tourvelovou zase sblížit (píše jí, píše své poslední důvěrnici Volangesové); a také jeho touha pomstít se Merteuilové by pro nás měla být znamením, že svého prvního gesta lituje. Pochybnost však nezmizí; vydavatel nám to výslovně říká v jedné ze svých poznámek (dop. 154) o Valmontově dopisu

údajně poslaném paní de Volanges s tím, aby byl doručen dále paní de Tourvel, a který není do knihy zařazen: „Protože jsme v další korespondenci nenašli nic, co by mohlo tuto pochybnost vyjasnit, rozhodli jsme se dopis pana Valmonta nezařadit.“

Valmontovo chování vůči Merteuilové je rovněž zcela zvláštní, jestliže na ně pohlédneme ve světle logiky, kterou jsme naznačili výše. Zdá se, že v tomto vztahu se spojují dohromady velmi odlišné a až dotud neslučitelné prvky: žádostivost vlastnit, ale také nepřátelství a současně též vzájemná důvěra. Ukazuje se, že tento poslední zmiňovaný rys (který znamená nedodržení našeho čtvrtého pravidla) má pro Valmontův osud rozhodující význam: i po vyhlášení „války“ se nadále sveruje markýze. A porušení zákona se trestá smrtí. Valmont rovněž zapomíná, že v zájmu uskutečnění svých tužeb může jednat na dvou úrovních, jak toho předtím tak obratně využíval: ve svých dopisech markýze navně přiznává svou žádostivost, aniž by se pokusil ji skrýt, použil průzračnější taktiky (což měl vzhledem k postoji Merteuilové učinit). I bez pomoci markýzinych dopisů Dancenyemu čtenář snadno pochopí, že s jejím přátelským vztahem k Valmontovi je konec.

PORUŠENÍ ŘÁDU V DISKURSU. V tomto bodu bereme v úvahu to, že porušení řádu se neomezuje jenom na Valmontovo chování, které už není v souladu s přijatými pravidly a hodnotami; zasahuje také způsob, jakým je nám to sděleno. Po celé vyprávění jsme měli jistotu o pravém nebo falešném charakteru sdělovaných činů a citů: stálý komentář Merteuilové a Valmonta nás zpravoval o podstatě každého činu, podával nám samo „byť“, a ne jenom pouhé „zdání“. Ale tozuzlení spočívá právě v tom, že vztah vzájemné důvěry mezi oběma protagonisty je přerušeno; ti se přestávají komunikovat a my jsme najednou zbaveni jistoty o tom, co víme, jsme připraveni o bytí a musíme se sami snažit je uhodnout prostřednictvím zdání. Proto nevíme, zda ve skutečnosti Valmont prezidentovou miluje nebo nemiluje; proto si také nejsme jisti, jaké jsou pravé důvody, které určují jednání Merteuilové (zatímco až dotud pro všechny prvky vyprávění byla k dispozici nezpochybnitelná interpretace): chtěla opravdu zabít Valmonta bez obav z jeho možných odhalení? Nebo snad Danceny zašel příliš daleko ve svém hněvu a přestal být pouhou zbraní v rukou Merteuilové? To se nikdy nedozvíme.



Jak jsme uvedli výše, před momentem porušení řádu je *narraze* obsažena v dopisech Valmonta a Merteuilové a potom v dopisech paní de Volanges. Tato změna není jen nějaká obyčejná substituce, ale volba nového úhlu pohledu: zatímco v prvních třech částech knihy se narace pohybovala na úrovni bytí, v poslední části se ocitá na úrovni zdání. Paní de Volanges nechápe události, které se kolem ní odehrávají, zachycuje pouze jejich zdání (dokonce i paní de Rosemonde je lépe informována než ona; ta však nevypráví). Tato změna pohledu v naraci je zvláště patná u Cécile: jelikož čtvrtá část knihy nepřináší žádné dopisy od ní (jediný, který podepsala, diktoval Valmont), už se nemáme jak dovědět, jaké je v této chvíli její „bytí“. Vydavatel má tudíž pravdu, když nám ve své závěrečné poznámce slibuje Cécilina nová milostná dobrodružství: pravé důvody jejího chování neznáme, její osud není jasný, její budoucnost je záhadná.

**PLATNOST PORUŠENÍ ŘÁDU.** Je možné si představit, že čtvrtá část románu by byla jiná, to je taková, že by v ní k porušení předchozího řádu nedošlo? Valmont určitě mohl najít obratnější způsob pro rozchod s Tourvelovou; konflikt, k němuž došlo mezi ním a Merteuilovou, by dokázal vyřešit šikovněji a nevystavil by se přitom tolika nebezpečím. „Zhýralci“ by nalezli řešení, jež by jim dovolilo předejít útokům jejich obětí. V závěru knihy bychom měli oba tábory navzájem zrovna tak oddělené jako na jejím začátku a oba spoluviníky stále stejně silné. Dokonce i kdyby došlo až k jeho souboji s Dancenym, Valmont by znal způsob, jak se vyhnout smrtelnému nebezpečí...

Je zbytečné pokračovat: nemusíme se pokoušet o nějaké psychologické interpretace, abychom si uvědomili, že takto pojatý román by už nebyl týž; dokonce by nebyl už nic. Měli bychom před sebou jenom vyprávění o obyčejném milostném dobrodružství, dobytí „prudérní ženy“, s „poněkud komickým“ závěrem. Vidíme tedy, že se zde nejedná o nějakou drobnou zvláštnost výstavby, ale přímo o její střed, spíše nabýváme dojmu, že celé vyprávění spočívá v možnosti přivodit právě takové rozuzlení.

Skutečnost, že bez tohoto rozuzlení by vyprávění pozbylo všechnu svou estetickou a mravní sílu, je symbolicky vyjádřena v samém románu. Příběh je totiž postaven tak, že za svou vlastní existenci vděčí právě porušení řádu. Kdyby Valmont nepřestou-

pil zákony své vlastní morálky (a zákony struktury románu), jeho korespondence, stejně jako korespondence Merteuilové, by nikdy nespatriła světu světa: takto je uveřejnění jejich dopisů důsledkem jejich vzájemné roztržky a v obecnější rovině porušení řádu. Tato podrobnost není dílem náhody, jak bychom si mohli myslet: celý příběh má totiž své oprávnění jen potud, pokud zlo, které román popisuje, je potrestáno. Kdyby Valmont nezradil svůj první obraz, kniha by neměla právo na existenci.

**DVA ŘÁDY.** Porušení řádu jsme doposud charakterizovali pouze v negativních výrazech, jako popření předchozího řádu. Pokusme se nyní zjistit, jaký je pozitivní obsah těchto akcí, jaký systém se za nimi skrývá. Podívejme se nejprve na jednotlivé prvky: zhýralec Valmont se zamiluje do „obyčejné“ ženy; Valmont, zapominající intrikovat s paní de Merteuil; Cécile, odcházející se kát za své hříchy do kláštera; postava paní de Volanges, která se ujímá role rezonéra... Všechny tyto akce mají jednoho společného jmenovatele: řídí se konvenční morálkou, jaká existovala v dobách Lacllosových (nebo i pozdějších). Tudíž řád, který určuje jednáni postav před rozuzlením a po něm, je prostě konvenční řád, vzhledem k světu knihy řád vnější. Potvrzení této hypotézy nám přináší také ozivení Prévranovy aféry. Na konci knihy jsme svědky toho, jak je Prévran znovu uveden do celé své bývalé velikosti; přesto si vzpomeneme, že v konfliktu s markýzou měli oba přesně táž tajná i zjevná přání. Merteuilové se prostě jen podarilo být rychlejší, neměla větší vinu. V závěru knihy tedy nejde o zavedení svrchované spravedlnosti, nějakého vyššího řádu; je to zkrátka a dobře konvenční morálka tehdejší společnosti, stýdlivá a pokrytecká morálka, která se tak v závěru knihy liší od morálky Valmonta a Merteuilové v ostatní části knihy. „Život“ se takto stává integrující součástí díla: jeho existence je prvek zásadního významu, který musíme znát, abychom pochopili strukturu vyprávění. Teprve až v tomto bodě naši analýzy nacházejí uvezení sociálního aspektu své odůvodnění; dodejme, že ke všemu je i zcela nezbytné. Kniha může skončit, protože obnovuje řád, jenž existuje ve skutečném životě.

Vyděme-li z této perspektivy, můžeme si všimnout, že dříve byly prvky tohoto konvenčního řádu také přítomny; a vysvětlují události a akce, jež se nedaly vysvětlit v rámci systému, který

jsme popsali. Sem patří například akce paní de Volanges, týkající se Tourvelové a Valmonta, nepřátelská akce, která neměla tu motivaci, jaká se objevuje v našem pravidlu R3. Paní de Volanges nevádí Valmonta nikoli proto, že patří k ženám, které opustil, ale pro svoje morální zásady. Přesně tak je tomu s postojem Céclina zpovědníka, který se rovněž stavá protivníkem: jeho kroky řídí konvenční morálka, která je vnější vzhledem ke světu románu. Jedná se o akce, jejichž motivy nebo pohnutky se nenacházejí v románu, ale mimo něj: postavy takto jednájí proto, že je to správné, jde o přirozený postoj, který netřeba odůvodňovat. Koněně zde také můžeme najít vysvětlení postoje Tourvelové, která vytrvale odporuje svým citům ve jménu etické koncepce, podle níž manželka nemá muže klamat.

Takto vidíme celé vyprávění v nové perspektivě. Nejde o pouhé vylíčení nějakého děje, nýbrž o příběh střetu mezi dvěma řády: řádem knihy a řádem jejího společenského kontextu. V našem případě *Nebezpečné známosti* zavádějí až do rozuzlení řád nový, odlišný od onoho, který vládne ve vnějším světě. Vnější řád je tu přítomen pouze jako pohnutka některých akcí. Rozuzlení představuje porušení tohoto řádu knihy a to, co po něm následuje, nás přivádí právě k tomuto vnějšímu řádu, k restauraci toho, co bylo předchozím vyprávěním zničeno. Způsob, jakým je tato část strukturálního schématu v našem románu podána, je zvláště poučný: Laclos se pomocí různých *aspéktrů* vyprávění vyhýbá zaujetí stanoviska k této restauraci. Jestliže předcházející vyprávění bylo vedeno na úrovni bytí, závěr vyprávění je zcela v poloze zdání. Nevíme, jaká je pravda, známe jenom zdání; a nevíme, jaké přesně je autorovo stanovisko: úroveň hodnocení je skrytá. Jediná morálka, s níž se seznamujeme, pochází od paní de Volanges; a jako nashvál se paní de Volanges právě ve svých posledních dopisech jeví jako povrchní žena, bez vlastního názoru, pomlouvající atd. Jako by nás autor chránil před tím, abychom přikládali příliš velkou víru soudům, které vynášejí Morálka závěru knihy vrací Prévanovi jeho práva; je v tomto Laclosova morálka? Právě touto hlubokou dvojnárodností, otevřeností vůči protikladným interpretacím, se Laclosův román liší od celé řady „dobře postavených“ románů a řadí se mezi mistrovská díla.

PORUŠENÍ ŘÁDU JAKO TYPOLOGICKÉ KRITÉRIUM. Může nás napadnout, že vztah mezi řádem vyprávění a řádem okolního života nemusí být nutně takový, jaký nacházíme v *Nebezpečných známostech*. Lze se domnívat, že existuje také opačná možnost: vyprávění, které se rozvíjí způsobem, jenž jasně formuluje řád existující mimo dílo a v rozuzlení zavede nový řád, přesně řečeno řád románového světa. Vzpomeňme si třeba na Dickensovy romány, které většinou mají opačnou strukturu: jednáni postav se v celé knize řídí vnějším řádem, řádem života; v rozuzlení se stane zážrak, nějaká bohatá postava se nejednou ukáže jako velkomyslná bytost a umožní zavedení nového řádu. Tento nový řád — království ctnosti — existuje ovšem pouze v knize, ale právě tento řád po rozuzlení vítězí.

Přesto není jisté, že podobné porušení řádu se musí najít ve všech vyprávěních. Některé moderní romány se nedají prezentovat jako konflikt dvou řádů, ale spíše jako řada stupňujících se variací na stejné téma. Tak vypadá struktura románů Kalfkových, Beckettových atd. V každém případě pojem porušení řádu, ostatně právě tak jako všechny pojmy týkající se struktury díla, bude moci posloužit jako kritérium pro budoucí typologii literárních vyprávění.

Zde náš pokus o popsání rámce pro zkoumání literárního vyprávění končí.

Doufejme, že toto hledání společného jmenovatele pro diskuse, které se vedly v minulosti, přispěje k tomu, aby v budoucnosti byly plodnější.