

GÉRARD GENETTE

Hranice vyprávění

Přidržíme-li se — čistě z konvenčních důvodů — oblasti literárního výrazu, můžeme bez nesnází vyprávění definovat jako ztvárnění skutečné nebo smyšlené události či sledu událostí pomocí jazyka, především jazyka psaného. Výhodou této pozitivní (a nejčastější) definice je samozřejmost a jednoduchost. Ale tato samozřejmost, do níž se uzavírá a kam také uzavírá nás, je možná též nevýhodou, neboť taková definice našim očím zakrývá to, co v samé podstatě vyprávění je problematické a obtížné: totiž otázku hranice jeho uplatnění a podmínek existence. Pozitivně definovat vyprávění znamená — a zde tkví možné nebezpečí — navodit představu či pocit, že vyprávění je něco, co se rozumí *samo sebou*, že není nic přirozenějšího než vyprávět příběh nebo skloubit soubor dějů a vytvořit mýtus, pohádku, epos, román. Vývoj literatury a literárního povědomí za uplynulé půlstoletí dospěl krom mnoha jiných šťastných důsledků k tomu, že upozornil právě naopak na onu zvláštní, strojenou a problematickou stránku narativního aktu. Je na místě si zde znovu připomenout Valéryho úžas nad výrokem „Markýza vyšla z domu v pět hodin“. Je známo, jak silně — v různých, často kontradiktorních podobách — moderní literatura vyjádřila prožitky z tohoto plodného úžasu, jak cíleně se v samé hloubi proměnila v tázání, znejistění, ba popření narativního projevu. *Co je vyprávění?* — Tato zdánlivě naivní otázka by nás mohla přinejmenším vybídnout, abychom se pokusili vymezit hranice vyprávění alespoň negativně (lze-li to tak říci), berouce v úvahu hlavní soubory opozic, jejichž prostřednictvím se vyprávění definuje a konstituuje v protikladu k rozličným formám ne-vyprávění.

DIÉGÉSIS A MÍMÉSIS

První opozici naznačuje Aristotelés několika stručnými větami v *Poetice*. Vyprávění (*diégésis*) je pro Aristotela jeden ze dvou způsobů tvůrčí nápodoby (*mímésis*). Tím druhým způsobem je potom přímé znázornění událostí, které slovy a gesty herci předvádějí publiku.¹⁾ Zde je počátek klasického rozlišení mezi poezií epickou (narativní) a poezií dramatickou. Totéž rozlišení již předtím naznačil Platón ve 3. knize *Ústavy*, ovšem se dvěma rozdíly: na jedné straně zde Sókratés upírá vyprávění schopnost (pro Sókrata spíš nešvar) napodobovat, na druhé straně má na zřeteli některé aspekty přímého zobrazení (dialogy), obsažené v poezii nedramatické, například u Homéra. Hned od počátku klasické tradice se tedy objevuje dvojí, zdánlivě kontradiktorní dělení: vyprávění je stavěno do protikladu k nápodobě, v jednom případě jako antiteze, ve druhém jako jedna z jejích modalit.

U Platóna se oblast toho, čemu říká *lexis* (neboli způsob mluvy v protikladu k obsahu — *logos*), teoreticky dělí na vlastní nápodobu (*mímésis*) a obyčejné vyprávění (*diégésis*). Obyčejným vyprávěním Platón rozumí situaci, kdy „mluví sám básník a nijak se nesnaží navodit takovou představu, že by byl mluvčím někdo jiný než on sám“.²⁾ To je případ Homérův v 1. zpěvu *Íliady*, když říká o Chrysovi: „Přišel / s nesmírným výkupným kněz ten až k rychlým achájským lodím, / aby si vykoupil dceru; i Foiba, Přesného střelce, / vínek na zlatém žezle měl v ruce a horoucně prosil / všechny achájské muže a především oba dva syny / Átreovy — byl jeden i druhý vůdcem svých mužstev.“³⁾ Naopak nápodoba se objeví již v následujícím verši, neboť Homér tu propůjčuje slovo samotnému Chrysovi či spíše, podle Platóna, hovoří, „jako by byl Chrysem, a pokouší se co nejvíc vyvolat zdání, že zde nemluví Homér, ale že mluvčím je starý kněz“.⁴⁾ Přitom, dodává Platón, měl Homér stejně tak možnost pokračovat ve vyprávění čistě narativním způsobem, neboť nemusel Chrysova slova uvádět, ale pouze je *vyprávět*, což by v této pasáži vyznělo v nepřímé řeči

1) Aristotelés, *Poetika*, 1448a.2) Platón, *Ústava*, 393a. Citujeme zde z překladu Radislava Hoška, Praha, Svoboda-Libertas 1993. [Pozn. překl.]3) *Ílias*, I, 12–16. Překlad Rudolfa Mertlíka. [Pozn. překl.]4) Platón, *Ústava*, 393b.

a próze asi takto: „Po příchodu kněz prosil bohy, aby dali Acháj-cům dobýt Tróje a zachránit se, od něj pak aby Achájové přijali výkupné a z bázně pro bohy mu propustili dceru.“⁵⁾ Toto teoretické rozdělení, které uvnitř básnické dikce proti sobě klade vyprávění a nápodobu jako dvě zřetelně nesourodé formy, ve svém důsledku vytváří základ pro konkrétní žánrovou klasifikaci rozlišující dvě modalities čisté (formu narativní, zastoupenou dithyrambem; formu mimetickou, zastoupenou dramatem) a formu smíšenou či spíše střídavou, totiž epos, jak jsme právě viděli na příkladu *Iliady*.

Aristotelova klasifikace je na první pohled zcela rozdílná, neboť veškeré básnictví zahrnuje pod nápodobu a zde rozlišuje pouze dvě formy — nápodobu přímou, kterou Platón nazývá vlastní nápodobou, a narativní, které říká, stejně jako Platón, *diégésis*. Na druhé straně se zdá, že Aristotelés sice plně ztotožňuje, tak jako Platón, dramatický žánr s imitativním modem, zato nebere v zásadě zřetel na smíšenou povahu epiky a řadí ji k čistě narativnímu modu. Tato redukce možná vyplývá z toho, že Aristotelés vymezuje imitativní modus úžeji než Platón, a to s ohledem na scénické okolnosti divadelního představení. Lze ji ovšem ospravedlnit také tím, že epické dílo, ať už je konkrétní podíl dialogů a přímé řeči jakýkoli, ba ať objemem třeba přesahují vyprávění, zůstává svou podstatou narativní, neboť dialogy jsou nezbytně vždy uvozeny a zarámovány narativními pasážemi, jež představují *základ* či, chceme-li, osnovu tohoto způsobu projevu. Ostatně Aristotelés přiznává Homérovi jako jistou přednost to, že na rozdíl od jiných epiků do své básně sám osobně zasahuje co nejméně, a to jen tak, že charakterizuje a uvádí na scénu postavy, jak to vyplývá z úlohy básníka, neboť ten má — dle Aristotela — napodobovat co nejvíce.⁶⁾ Tím Aristotelés jako by implicitně uznával imitativní povahu homérických dialogů, a tedy i smíšenou povahu epické dikce, jež ve svém základě je sice narativní, avšak svým průběhem pak dramatická.

Rozdíl mezi Platónovou a Aristotelovou klasifikací se tedy omezuje na pouhé různocnění v termínech, zatímco je tu shoda v tom podstatném, totiž v tom, že oba filozofové proti sobě kla-

5) Tamtéž, 393e.

6) Aristotelés, *Poetika*, 1460a.

dou oblast dramatickou a narativní, přičemž tu první považují za mnohem vhodnější pro nápodobu než druhou. Tato shoda o podstatě věci je svým způsobem zdůrazněna nesouhlasným hodnocením. Platón básníky jakožto napodobitele skutečnosti odsuzuje, počínaje dramatickými básníky a nevýmaje Homéra, jehož epika je podle něho ještě příliš mimetická: do Platónovy *Obce* by tedy měl přístup jen básník ideální, jehož přísná dikce by byla mimetická co nejméně. Zato Aristotelés klade zcela naopak tragédii nad epos a v Homérovi chválí vše, čím se jeho styl blíží dramatické dikci. Oba systémy jsou tedy identické, pouze jejich hodnoty jsou převrácené: jak u Platóna, tak u Aristotela představuje vyprávění oslabenou, nevýraznou polohu literárního zobrazení — a na první pohled lze jen stěží nalézt důvod, který by mohl tento závěr vyvrátit.

Přesto je zde nutno uvést argument, který ani Platónovi, ani Aristotelovi, jak se zdá, nepřišel na mysl, který však navrátí vyprávění veškerou jeho hodnotu a důležitost. Neboť přímá nápodoba, tak jak probíhá na scéně, je záležitostí gest a slov. Gestická nápodoba může samozřejmě zobrazit činy, ale jako taková se zcela vymyká jazykové rovině, jež je specifickým básnickým působištem. Slovní nápodoba složená z promluv postav (a rozumí se samo sebou, že v narativním díle se podíl přímé nápodoby omezuje právě na toto) nemá vlastně nic společného se zobrazením, poněvadž jen reprodukuje tu či onu skutečnou či fiktivní promluvu. Lze tak říci, že zatímco výše citované verše *Iliady* (12-16) jsou verbálním zobrazením Chrysových činů, neplatí to již o pětiverší následujícím: ty verše totiž Chrysova slova *nezobrazují*. Jedná-li se o slova skutečně proslovená, pak jsou zde jen doslovně *zopakována*, jedná-li se o proslov fiktivní, pak tento proslov, a to opět doslova, *vytvářejí*. V obou případech je hodnota zobrazení nulová, protože ono Homérovo pětiverší naprosto přesně splývá s Chrysovou promluvou. Nic takového pochopitelně nenajdeme v narativním pětiverší, jež předcházelo, neboť v žádném případě zde slova nespływají s Chrysovými činy. Jak říkal William James, „slovo *pes* nekouše“. Myslíme-li tvůrčí nápodobou užití verbálních prostředků k zobrazení neverbální skutečnosti a výjimečně i verbální (tak jako u nápodoby obrazem bereme v úvahu užití malířských prostředků k zobrazení mimoobrazové skutečnosti a výjimečně i skutečnosti obrazové), je

nutno připustit, že nápodobu musíme hledat v prvním narativním pětiverší a v žádném případě v dramatizující promluvě pětiverší následujícího, neboť ta je jen interpolací — a to do textu zobrazujícího události — jiného textu přímo z těchto událostí vyňatého. Je to, jako kdyby holandský mistr 17. století v tušení moderních malířských postupů umístil doprostřed svého zátiší nikoli zobrazení škeble, nýbrž škebli skutečnou. Toto zjednodušující přirovnání by nám mělo posloužit, abychom v přímém doteku pocítili hlubokou nesourodost způsobu vyjadřování, jemuž jsme již tak přivykli, že nepocítíme ani ty nejprudší změny při přechodu z jedné roviny v druhou. Vyprávění, které Platón definuje jako „smíšené“ a jež představuje nejběžnější a nejobecnější způsob podání, „napodobuje“ střídavě hned neverbální materii, kterou vskutku musí zobrazit, jak jen to lze, hned materii verbální, která se však zobrazuje sama, takže většinou postačí ji jen *citovat*. Přitom tu i tam je zachováván týž tón, aniž by byl patrný rozdíl. V případě naprosto věrného historického vyprávění musí historik-vypravěč přece jen onu změnu při přechodu z jedné roviny v druhou pocítovat, zejména když jeho narativní úsilí při podávání zprávy o událostech ustoupí mechanickému přepisu již jednou pronesených slov. V případě zcela fiktivního nebo jen částečně fiktivního vyprávění se imaginační úsilí dotýká jak verbálních, tak neverbálních obsahů, a tato skutečnost zřejmě zakrývá rozdílnost mezi oběma druhy nápodoby, z nichž jedna je, lze-li to říci, napojena přímo, zatímco druhá musí použít složitější systém převodů. I kdybychom připustili (beztak jen těžce), že představovat si činy a představovat si slova by znamenalo tutéž mentální operaci, pak „vypovědět o činech“ a „vypovědět slova“ tvoří dvě zcela odlišné verbální operace. Vlastně jen ta první z nich tvoří skutečnou operaci, totiž realizaci *dikce* v platónském slova smyslu, obnášející řadu transpozic a ekvivalencí a také řadu nezbytných selektivních operací, neboť při vytváření *příběhu* je nutno oddělit prvky, které budou vybrány, od prvků, které budou opomenuty, je také třeba zvážit možné úhly pohledu atd. Všechny tyto operace zcela pochopitelně nenastanou, pokud básník nebo historik mají za úkol jen přepsat verbální projev. Lze jistě (ba nutno) popřít vhodnost rozlišování mezi mentálním a verbálním zobrazením — tedy mezi *logos* a *lexis*: zde to ovšem také znamená popření samotné teorie nápodoby, neboť ta chápe tvůrčí

fikci jakožto obraz reality, stejně transcendentní k verbálnímu projevu, který ji vyjadřuje, jako je historická událost vnější slově historika nebo krajina svému zobrazení na plátně. Ve skutečnosti tato teorie ovšem nečiní rozdílu mezi fikcí a zobrazením, neboť předmět fikce se tu redukuje na fiktivní realitu, jež jen čeká na zobrazení. Z tohoto náhledu vysvítá, že sám pojem nápodoby na úrovni *lexis* je pouhým preludem, který bledne a ztrácí se, sotvaže se přiblížíme: řeč může dokonale napodobit pouze řeč, přesněji řečeno verbální projev může být dokonale napodoben pouze jiným, dokonale identickým verbálním projevem. Zkrátka verbální projev může napodobit jen sebe sama. Důsledně řečeno je přímá nápodoba v případě *lexis* jen tautologie.

Privádí nás to k nečekanému závěru: jediný způsob zobrazení, který zná literatura, je vyprávění jakožto verbální ekvivalent neverbálních událostí a také (jak ukazuje příklad, jež Platón vytvořil) událostí verbálních v případě, že se nejedná o přímou citaci, neboť u přímé citace dochází k přerušení zobrazovací funkce, podobně jako když řečník u soudu přeruší řeč a ponechá tribunál, aby sám prozkoumal předmět doličný. Literární zobrazení, ona *mímésis* zděděná z antiky, to není vyprávění plus „řeči“, nýbrž jen a jen vyprávění. Platón sice proti sobě postavil *mímésis* a *diégésis* — nápodobu dokonalou a nápodobu nedokonalou. Jenže dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama. Proto jediná nápodoba je jen ta nedokonalá. *Mímésis* je *diégésis*.

NARACE A DESKRIPCE

Takto definované literární zobrazení se sice shoduje s vyprávěním (v širokém slova smyslu), avšak není zdaleka tvořeno jen čistě narativními prvky vyprávění (v úzkém slova smyslu). Je nyní třeba v rámci samotné diegeze uplatnit rozlišení, které se neobjevuje ani u Platóna, ani u Aristotela a jímž se nově rozčlení oblast zobrazení uvnitř. Každé vyprávění se totiž skládá jednak ze zobrazení činů a dějů, jímž se vytváří vlastní narace, jednak ze zobrazení předmětů a postav, jímž se tvoří to, co dnes nazýváme *deskripce*. Obě polohy jsou přitom úzce a v různém poměru provázány. Protiklad narace-deskripce, navíc zdůrazněný školní tradicí, je jedním z hlavních rysů našeho literárního povědomí. Přesto se jedná o rozlišení poměrně nedávné a jednou jistě bude jeho

zrod a rozvinutí v literární teorii a praxi prozkoumáno. Dle prvního odhadu se zdá, že se toto rozlišení začalo více uplatňovat až od 19. století, kdy do typicky narativního žánru, jakým je román, pronikají dlouhé deskriptivní pasáže a obracejí pozornost jak k prostředkům, tak pravidlům deskripce.⁷⁾

To, že Řekové, nestarajíce se o rozlišení, ponechávali věc nevyjasněnu, jak zřetelně ukazuje užití společného termínu *diégésis*, snad nejspíše vyplývá z nerovnoměrného literárního postavení obou způsobů zobrazení. V zásadě je samozřejmě možné si představit jen čistě deskriptivní texty, zobrazující předměty pouze v jejich prostorovosti, mimo jakoukoli událost, ba jakýkoli časový rozměr. Je dokonce snazší si představit deskripci očištěnou od jakéhokoli narativního prvku spíše než naopak, neboť i sebestřednější označení prvků a okolností nějaké události už může být považováno za náznak deskripce. Věta — „*Je to bílý dům s břidlicovou střechou a zelenými okenicemi*“ — neobsahuje žádný narativní rys, zatímco „*Muž přiskočil ke stolu a uchopil nůž*“ — přináší kromě dvou dějových sloves tři substantiva, byť obsahově nebohatá, jež lze považovat za popisná už jen proto, že označují životné a neživotné objekty. Rovněž sloveso může být v té či oné míře popisné, neboť upřesňuje líčení průběhu děje: přesvědčí nás o tom například nahrazení výrazu „*přiskočil ke stolu*“ spojením „*přistoupil*“. Alespoň malou měrou, jak vidno, i sloveso odkazuje k deskripci. Lze tedy říci, že deskripce je neodmyslitelnější než narace, poněvadž je snazší se při popisu obejít bez vyprávění než se obejít při vyprávění bez popisu (snad je to tím, že objekty mohou existovat bez pohybu, avšak pohyb bez objektů nikoli). Tato zásadní danost ve skutečnosti již naznačuje povahu vztahu, který obě funkce spojuje v převážné většině literárních textů: totiž že by bylo sice možné si představit deskripci nezávisle na naraci, přesto na ni takřka nikdy nenarazíme v čistém stavu; a že i když narace bez deskripce existovat nemůže, přesto jí tato závislost nikterak nebrání, aby vždy hrála hlavní úlohu. Deskripce je zcela přirozeně *ancilla narrationis*, služka narace, služka vždy neodmyslitelná, vždy poslušná, navždy zbavená rovnoprávnosti. Jsou ta-

7) Na rozlišení mezi narací a deskripcí narazíme ovšem už u Nicolase Boileau-Despréauxe, když hovoří o eposu: „*Svízně a spěšně, co stalo se, ličte; / bohatě, s nádherou věci popište.*“ (*Umění básnické*, III, v. 257–258)

kové narativní žánry jako epos, pohádka, novela, román, kde může deskripce zaujímat mnoho místa, objemem třeba i nejvíce. Přesto svým určením nepřestane být pouhou pomocnicí vyprávění. Deskriptivní žánry naproti tomu neexistují a lze si jen stěží představit (snad kromě polodidaktických fikcí, jako jsou prózy Julese Verna) takové dílo, kde by se vyprávění chovalo jako pomocník deskripce.

Zkoumání vztahů mezi narací a deskripcí se v podstatě dotýká úvah o *diegetických funkcích* deskripce, to znamená úlohy popisných pasáží nebo popisných aspektů v celkovém uspořádání a chodu vyprávění. Aniž bychom se pokoušeli o detailní průzkum, můžeme v „klasické“ literární tradici (od Homéra po 19. století) rozeznat dvě relativně odlišné funkce deskripce. Ta první je svým způsobem dekorativní. Jak dobře víme, tradiční rétorika řadí deskripci — podobně jako ostatní rétorické figury — mezi stylistické ozdoby: rozsáhlá, podrobná deskripce se tu jeví jako přestávka ve vyprávění, chvíle oddechu mající čistě estetickou úlohu, stejně jako je tomu u sochy v klasické architektuře. Nejslavnějším příkladem je možná popis Achilleova štítu v 18. zpěvu *Iliady*.⁸⁾ Zřejmě tuto dekorativní úlohu má Boileau na mysli, když v podobných pasážích doporučuje popisovat „bohatě“ a „s nádherou“. Období baroka se vyznačovalo jistou proliferací popisných odboček. Je to velice zřetelné třeba v Saint-Amantově *Zachráněném Mojžíšovi*, kde deskripce nakonec zničila rovnováhu beztak již úpadkové narativní básně.

Druhá důležitá a dnes nejzjevnější funkce deskripce, tak jak se prosadila u Balzaka a v tradici románového žánru, je zároveň vysvětlující a symbolická. Portréty osob, popis oblečení a nábytku u Balzaka a jeho realistických následovníků odhalují a souběžně zdůvodňují psychologii postav, jsouce zároveň jejím znakem, příčinou i následkem. Deskripce se zde stává tím, čím v době klasické nebyla, totiž hlavní součástí expozice: postačí, když si tu připomeneme dům slečny Cormonové ve *Staré panně* nebo dům Balthazara Claëse v *Hledání absolutna*. Je to ostatně až přespříliš dobře známo a netřeba to více zdůrazňovat. Spíše si povšimněme, že rozvoj narativních forem — tím, že nahradil ornamentální

8) Platí to přinejmenším o způsobu, jak tento popis interpretovala a napodobovala klasická tradice. Přitom neunikne, že Homérův popis tihne k oživení, a tedy i k naraci.

deskripce deskripce významotvornou — posílil (a to nejméně do počátku 20. století) nadvládu narace: to, co deskripce získala na důležitosti a dramatickosti, ztratila bezpochyby na samostatnosti. Co se týče některých podob současného románu, které se od počátku jeví jako pokus, jak vyvázat deskriptivnost z tyranie vyprávění, není tak zcela jisté, že je taková interpretace skutečně správná. Z tohoto hlediska se Robbe-Grilletovo dílo daleko spíše jeví jako úsilí o vytvoření vyprávění (*příběhu*) výlučně pomocí deskripce, které se od stránky ke stránce nepozorovaně proměňují. Můžeme to považovat za spektakulární uplatnění deskriptivní funkce, ale současně i za naprosto jasné potvrzení její nesporné narativní určenosti.

Je nutno si také povšimnout, že všechny rozdíly mezi deskripce a narací jsou jen rozdíly obsahové a vlastně se nedotýkají sémiologické problematiky. Narace se váže na činy a děje chápané jako čiré procesy a už jen tím se zdůrazňuje časovost a dramatickosti vyprávění. Naopak deskripce prodlévá u předmětů a nazírá na ně v jejich simultaneitě. Tím, že samotné procesy pojímá jako obrazovou scénu, zdánlivě zadržuje tok času a přispívá k tomu, že vyprávění se rozprostře do prostoru. Tyto dva typy diskursu se tedy mohou jevit jako výrazy dvou antitetických postojů vůči světu a existenci, jeden z nich je aktivnější, druhý kontemplativnější, a tudíž dle tradičního ztotožnění „básničtější“. Avšak z hlediska způsobu zobrazení jsou vyprávění o události a popis předmětu dvě podobné operace aktivující tytéž jazykové zdroje. Nejvýznamnější rozdíl možná tkví v tom, že narace může v časovém sledu svého diskursu znázornit časový sled událostí, zatímco deskripce je nucena transponovat simultánní juxtapozici předmětů v prostoru do následnosti. Řeč narace by se tak mohla vyznačovat jistou časovou koincidencí s vyprávěným dějem, zatímco řeč deskripce by byla takové možnosti naprosto zbavena. V psané literatuře však tento protiklad ztrácí na síle, neboť tu nic nebrání čtenáři, aby se při čtení vracel zpět a nahlížel na text v jeho prostorové simultánnosti jako na *analogon* popisované obrazové scény: třeba Apollinairovy *Kaligramy* nebo grafické členění Mallarmého *Vrhu kostek* představují takové krajní využití latentních možností psané formy. Na druhé straně ani žádná narace, a to ani v případě přímé rozhlasové reportáže, není naprosto přesně synchronní s událostí, o níž podává zprávu. Nadto mezi časem příběhu a časem vyprávění může existovat taková různoro-

dost vztahů, že ona specifická narativního zobrazení má nakonec jen omezenou platnost. Už Aristotelés poznamenal, že jedna z výhod vyprávění oproti scénické prezentaci spočívá v tom, že vyprávění může zobrazit několik dějů současně:⁹⁾ musí je však zobrazovat postupně a v tom případě je postavení narace, tedy i její prostředky i ohraničení, podobné jako u řeči deskripce.

Jasně vyplývá, že ani specifickostí svých cílů, ani původností svých prostředků se deskripce jakožto způsob literárního zobrazení neliší od narace natolik zřetelně, aby bylo nutno porušit onu jednotu narace a deskripce (kde narace je dominantní), kterou Platón a Aristotelés označili jako vyprávění. Pokud deskripce vytýčuje jistou hranici, je to v případě vyprávění hranice vnitřní a do značné míry málo zřetelná. Nedopustíme se tedy omylu, když do pojmu vyprávění zahrneme všechny formy literárního zobrazení a když budeme považovat deskripce nikoli za jednu z modalit (to by si vynutilo specifickou řeč), nýbrž — ve vší skromnosti — za jeden z aspektů vyprávění, byť by to byl z jistého pohledu aspekt nejpoutavější.

SITUAČNĚ NEUKOTVENÉ VYPRÁVĚNÍ A SITUAČNĚ UKOTVENÝ DISKURS

Čtení *Ústavy a Poetiky* přivádí na myšlenku, že Platón a Aristotelés, jak se zdá, již předem implicitně omezili literární prostor pouze na oblast „zobrazující“ literatury a ztotožnili tvorbu s nápodobou, tedy *poiésis* a *mímésis*. Uvážíme-li vše, co takové rozhodnutí vykazuje mimo tvorbu (*poiésis*), vidíme, že se tu rýsuje jakási poslední a možná ta nejdůležitější a nejvýznačnější hranice vyprávění. Nejedná se o nic menšího než o lyrickou, satirickou a naučnou poezii neboli — přidržíme-li se několika jmen, která každý Řek 5. či 4. století př. n. l. musel znát — o Pindara, Alkaia, Sapfó, Archilocha, Hésioda. Znamená to, že pro Aristotela takový Empedoklés není básník: „Homéros a Empedoklés kromě metra nemají opravdu společného nic; proto se právem jeden nazývá básníkem, druhý však spíše přírodovědcem než básníkem.“¹⁰⁾

9) Aristotelés, *Poetika*, 1459b.

10) Aristotelés, *Poetika*, 1447b. Citujeme dle překladu Antonína Kříže in: Aristotelés, *Rétorika. Poetika*, Praha, Rezek 1999. [Pozn. překl.]

Ovšem Archilocha, Sappó ani Pindara nelze přírodovědci nazvat. Vše, co tito tvůrci vyloučení z *Poetiky* mají společného, je to, že jejich dílo nespočívá — ať už formou vyprávění nebo scénického znázornění — v nápodobě skutečného nebo smyšleného děje stojícího mimo osobu a promluvu básníkovu, nýbrž právě v řečovém projevu, který básník přímo a sám za sebe pronáší. Pindaros opěvuje zásluhy olympijského vítěze, Archilochos spílá svým politickým nepřátelům, Hésiodos radí zemědělcům, Empedoklés či Parmenidés vykládají svou teorii univerza: není zde žádné zobrazení, žádná fikce, ale jen promluva, jež se přímo vkládá do diskursu díla. Totéž můžeme říci o latinské elegické poezii a o všem, co dnes široce zahrnujeme do lyrické poezie. A přejdeme-li k próze, platí to o všem, co patří k řečnictví, k moralistní a filozofické reflexi,¹¹⁾ k vědeckému či populárně-naučnému výkladu, k esejům, korespondenci, deníkovým záznamům atd. Veškerá tato rozsáhlá oblast přímého výrazu včetně všech způsobů, obrátů a forem se vymyká úvahám *Poetiky* jen proto, že nedbá zobrazovací funkce tvorby. Máme zde nové, velice rozsáhlé členění, dělící zřetelně na dvě stejně důležité části celek, kterému dnes říkáme literatura.

Toto členění zhruba odpovídá rozlišení mezi *vyprávěním* (situačně neukotveným) a *situačně ukotveným diskursem*, jak je navrhl Émile Benveniste.¹²⁾ Jediný rozdíl je tu ten, že Benveniste zahrnuje do kategorie situačně ukotveného diskursu vše, co Aristotelés nazýval přímou nápodobou, neboť ta — alespoň svou verbální částí — vskutku spočívá v mluvním projevu, jež básník nebo vypravěč propůjčují jedné ze svých postav. Benveniste ukazuje, že

11) Poněvadž důležitý je zde způsob dikce a nikoli to, co je řečeno, vyloučíme ze seznamu, tak jako Aristotelés (*Poetika*, 1447b), Platónovy sókratické dialogy a všechny výklady ve zdramatizované podobě, neboť v nich se uplatňuje nápodoba prózou.

12) Viz Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, kap. 19 a 20, „Les relations de temps dans le verbe français“ a „La nature des pronoms“. Benveniste zde ovšem užívá nikoli dichotomii „récit“-„discours“, nýbrž „histoire“-„discours“. Nahrazení termínu „histoire“ („příběh“) termínem „récit“ („vyprávění“) souvisí s odpoutáním „vyprávění“ od „historického příběhu“ a se zevšeobecněním pojmu. Dichotomii „récit-discours“ v češtině nejlépe odpovídá dichotomie „situační neukotvenost“-„situační ukotvenost“. Abychom v tomto textu udrželi konceptuální identitu „vyprávění“, používáme dichotomii hybridní: „vyprávění“-„situačně ukotvený diskurs“. [Pozn. překl.]

některé gramatické tvary jako zájmeno *já* (a jeho implicitní reference *ty*), zájmenné a adverbialní deiktory (např. některá ukazovací zájmena či příslovce *zde*, *yní*, *včera*, *dnes*, *zítra* atd.) a ve francouzštině i některé slovesné časy jako prézens, minulý čas složený (*passé composé*) a futurum jsou vyhrazeny situačně ukotvenému diskursu, zatímco vyprávění se přísně vzato vyznačuje výlučným užíváním třetí osoby a slovesných časů jako aorist (*passé simple*) a plusquamperfektum. I když se od jazyka k jazyku projevují drobné obměny, základní rozdíly zůstávají: všechny jasně vyjadřují protiklad mezi objektivitou vyprávění a subjektivitou situačně ukotveného diskursu. Je zde ovšem třeba zdůraznit, že se jedná o objektivitu a subjektivitu definovanou na základě čistě jazykových kritérií: situačně ukotvený diskurs je „subjektivní“, protože se v něm vyznačuje, ať explicitně či nikoli, přítomnost či odkaz k *já*, avšak toto *já* se definuje pouze jako promlouvající osoba a stejně tak prézens — hlavní časová forma situačně diskursního modu — se definuje jen jako čas probíhajícího diskursu, neboť jeho užití označuje „koincidence mezi líčenou událostí a instancí promluvy, která líčí“.¹³⁾ Naopak objektivita vyprávění se definuje nepřítomností veškerého odkazu k jakémukoli mluvčímu-vypravěči: „Po pravdě řečeno tu ani žádný vypravěč není. Události se kladou vedle sebe tak, jak se udály a postupně se vynořily na obzoru příběhu. Nikdo zde nemluví. Události jakoby vyprávějí samy za sebe.“¹⁴⁾

Bezpochyby zde máme co činit s dokonalým popisem toho, co takto radikálně postaveno do protikladu k jakékoli formě subjektivně osobního výrazu mluvčího představuje samu podstatu vyprávění, a to v čirém stavu, jak ho jen lze ideálně pojmut a také skutečně zachytit v několika výsostných případech, například těch, které si sám Benveniste půjčuje od historika Glotze a od Balzaka. Uvedme zde Benvenistovu citaci z Balzakova *Gambary*. Zaslouhuje pozornost:

„Když se prošel krytým průchodem, pohlédl mladík nejprve na nebe, potom na hodinky, netrpělivě sebou trhl, vešel do trafiky, zapálil si tam doutník, stoupl si před zrcadlo a prohlédl si

13) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, „De la subjectivité dans le langage“, s. 262.

14) Émile Benveniste, tamtéž, s. 262.

v něm svůj oblek, poněkud nápadnější, než to ve Francii pravidla dobrého vkusu připouštějí. Upravil si límec a černou sametovou vestu, kterou zdobily, několikrát překříženy, ony masivní zlaté řetízky vyráběné v Janově; pak si jediným pohybem přehodil přes levé rameno sametem podšitý plášť, elegantně si jej zřasil a pokračoval v procházce, nevšímaje si kradmých měšťanských pohledů, jež na něm spočinuly. Když se v obchodech začala rozžihat světla a noc se mu už zdála dost temná, zamířil k náměstí Palais-Royal jako ten, kdo by se obával, že ho poznají: prošel totiž podél náměstí až k fontáně a kryt fiakry dorazil k začátku ulice Froidmanteau...“

V takto čistě podobě se dikce, jež je vyprávění vlastní, projevuje jako takřka absolutní tranzitivnost textu, jako dokonalá absence nejen vypravěče, ale dokonce samé narace, neboť až na několik výjimek, k nimž se za chvíli vrátíme, je zde důsledně setřen sebemenší odkaz k instanci, která je zdrojem situačně ukotveného diskursu. Text nám leží před očima bez toho, že by jej někdo říkal, žádná (či téměř žádná) informace, kterou přináší, nevyžaduje, když ji chceme pochopit nebo posoudit, abychom ji vztáhli k jejímu zdroji, abychom zvažovali vzdálenost nebo vztah mezi ní, mluvčím a mluvnickým aktem. Porovnejme nyní tuto výpověď s následující větou: „Čekal jsem, než Vám napíšu, až si najdu stálé místo k pobytu. Konečně jsem se rozhodl: zimu strávím zde.“¹⁵⁾ Vidíme, do jaké míry stojí soběstačnost předchozího vyprávění v protikladu k závislosti situačně ukotveného diskursu ve druhém případě, neboť podstatné vymezující údaje diskursu (kdo je *já?*, kdo je *vy?*, kde je to *zde?*) mohou být rozluštny pouze ve vztahu k situaci, v níž byl mluvnický akt proveden. V situačně ukotveném diskursu vždy někdo mluví a sama situace mluvčího v mluvnickém aktu se stává ohniskem těch nejdůležitějších významů. Zato ve vyprávění, jak Benveniste přesvědčivě ukazuje, *nemluví nikdo*, a to v tom smyslu, že si nemusíme vůbec klást otázku *kdo mluví?* (či *kde?* a *kdy?*), abychom v úplnosti pochopili význam textu.

Je nutno ovšem ihned dodat, že téměř nikdy žádný text neobsahuje takto definovanou trest — ať vyprávění nebo situačně ukotveného diskursu — v ryzím stavu. Do diskursu je vždy v ur-

15) Étienne Pivert de Senancour, *Oberman*, dopis č. 5.

čítém poměru vmíšeno vyprávění a ve vyprávění vždy najdeme jistou dávku diskursu. Dál už ovšem tato vzájemná symetrie neplatí, neboť oba druhy vyjadřování jsou zcela rozdílně citlivé na vzájemnou kontaminaci. Průnik narativních prvků do pásma situačně ukotveného diskursu nepostačuje, aby diskurs pozbyl situační ukotvenosti a vymanil se ze svého pásma: narativní prvky totiž nejčastěji zůstávají nadále spjaty s mluvčím a odkazují k němu. Ten pak zůstává implicitně přítomen v pozadí a má možnost se znovu projevit v kterémkoli okamžiku, aniž by tento zásah byl pocitován jako cizorodý. Tak třeba v Chateaubriandových *Pamětech ze záhrobí* narazíme na tuto zdánlivě objektivní pasáž: „Když moře bylo v přílivu a byla bouře, vlna, vyšlehnuvší k úpatí hradu od velké písčiny, se vzpínala až k velkým věžím. Dvacet stop nad patou jedné z věží kraloval žulový parapet — úzký, kluzký, klopený — a vedl k předhradí bránícímu příkop: bylo třeba využít příhodného okamžiku mezi dvěma vlnami a překonat nebezpečné místo dříve, než se vodní příval roztrhne a zahalí věž...“¹⁶⁾ Víme, že vypravěč, který se jako osoba z této pasáže na okamžik vytratil, neoděšel daleko a nepřekvapí nás ani neuvede do rozpaků, když se znovu chopí slova a dodá: „Ani jeden z *nás* si to dobrodružství neodepřel, ale *viděl jsem*, jak děti blednou, než se o ně pokusí.“ Narace zde vlastně vůbec neopustila rovinu situačně ukotveného diskursu v první osobě: naopak diskurs naraci nenásilně a nezkrasleně vstřebal a nepřestal přitom být sebou samým. Zato jakýkoliv zásah prvků situačně ukotveného diskursu do vyprávění je pocitován jako narušení strohých pravidel vyprávění. Je tomu tak i v případě krátké reflexe, kterou Balzac vložil do výše citovaného textu: „oblek, *poněkud nápadnější, než to ve Francii pravidla dobrého vkusu připouštějí*“. Totéž lze říci i o výrazu uvozeném ukazovacím zájmenem „*ony masivní zlaté řetízky vyráběné v Janově*“: je zde totiž zcela zřejmý náznak přechodu k prezentu (neboť „*vyráběné*“ zde neznačí „*které se vyráběly*“, nýbrž „*které se vyrábějí*“) a také náznak oslovení čtenáře, jenž je zde implicitně brán za svědka. K témuž konstatování dospějeme rovněž u adjektiva „*kradmý*“ ve spojení „*kradmé měšťanské pohledy*“ a u adverbia „*elegantně*“: původcem soudu, který je zde vyjádřen, je zcela viditelně vypravěč. Totéž platí i u vztažné věty „*ten, kdo by se obával*“:

16) François-René-Auguste de Chateaubriand, *Paměti ze záhrobí*, I, 5.

latina by to vyjádřila konjunktivem subjektivního hodnocení. Konečně je tu spojka „(prošel) *totiž*“, která uvozuje autorem nabízené vysvětlení. Je zřejmé, že tyto inkluze situačně ukotveného diskursu — jimž Georges Blin zcela po právu říká „autorské intruze“ — se nevstřebávají do vyprávění tak snadno, jak snadno inkluze narace vcházejí do situačně ukotveného diskursu: vyprávění vložené do diskursu se transformuje v součást diskursu, diskurs vložený do vyprávění zůstává diskursem a tvoří přesnadno rozpoznatelnou a lokalizovatelnou cystu. Dá se říci, že ryzost vyprávění lze uchovat mnohem snáze než ryzost situačně ukotveného diskursu.

Ostatně důvod takové asymetrie je velmi prostý a odhaluje nám jeden zcela rozhodující rys vyprávění. V případě situačně ukotveného diskursu není totiž otázkou ryzosti to hlavní, neboť je to „přirozený“, nejrozšířenější a nejuniverzálnější modus řeči, do nějž už z definice vplývají všechny formy. Vyprávění je naopak modus zvláštní, vymezený jistým počtem zákazů a restriktivních podmínek (zákaz užití prezentu, zákaz první slovesné osoby atd.). Situačně ukotvený diskurs může „vyprávět“, aniž by přestal být diskursem, vyprávění se nemůže „chovat diskursně“, aniž by se ocitlo mimo své hranice. Nemůže se ale ani bez situačně ukotveného diskursu obejít, pokud nechce upadnout do strohosti a chudoby. Proto vyprávění v té přísně ryzí formě vlastně nikde nenajdeme. To proto, že i sebemenší zevšeobecňující poznámka, sebenepatrnější adjektivum jen trochu vybočující z popisnosti, sebenenápadnější přirovnání, sebeskromnější „snad“, sebeneškodnější logické spojení — to vše vnáší do pletiva vyprávění takovou promluvu, která je mu cizí a vzdoruje mu. Podrobné prozkoumání těchto často mikroskopických textových střetů by si zasluhovalo řadu přesných analýz. Jedním z cílů takového průzkumu by mohl být výčet a klasifikace prostředků, jimiž se narativní literatura (zvláště románová) pokusila v rámci své vlastní *lexis* přijatelně uspořádat ony křehké vztahy mezi požadavky vyprávění a nezbytností diskursu.

Je totiž známo, že románu se nikdy nepodařilo přesvědčivě a s konečnou platností vyřešit problém, jež tyto vztahy představují. Buďto — třeba v klasickém období u takového Cervantese, Scarrona, Fieldinga — se autor-vypravěč sám úslužně ujímá svého vlastního diskursu, zasahuje do vyprávění s ironicky zdůrazně-

nou indiskrecí, oslovuje čtenáře tónem družného rozhovoru; nebo — stále v téže době — veškerou zodpovědnost za situačně ukotvený diskurs přenáší na hlavní postavu, která má za úkol *mluvit*, to znamená události zároveň vyprávět a komentovat v první osobě: to je případ pikareskních románů od *Lazarilla* po *Gila Blase* a také fiktivně autobiografických románů jako *Manon Lescaut* nebo *Marianin život*. Nebo se autor nedokáže rozhodnout, zda mluvit za sebe či svěřit řeč jedné postavě, a tak rozdělí diskurs mezi několik jednajících postav, ať už formou dopisů, jak tomu často bylo v románech 18. století (*Nová Heloisa*, *Nebezpečné známosti*), nebo pružněji a jemněji, jako je tomu u takového Joyce či Faulknera, kteří vkládají vyprávění do vnitřní řeči svých hlavních postav. Jediným okamžikem, kdy se patrně podařilo nastolit rovnováhu mezi vyprávěním a situačně ukotveným diskursem, a to s dobrým svědomím, bez zbytečné úzkostlivosti či okázalého přehánění, bylo — jak jinak — 19. století od Balzaka po Tolstého, klasický věk objektivní narace. Naopak moderní doba, jak zřejmo, si je daleko ostřeji vědoma obtíží — a to do té míry, že ti nejjasnozřivější a nejdůslednější spisovatelé považují některé druhy elokuce za nepřijatelné.

Je kupříkladu dobře známo, jak snaha povznést vyprávění až k nečistšímu stupni ryzosti dovedla některé americké spisovatele jako Hammetta nebo Hemingwaye, aby z vyprávění vyloučili výklady o psychologické motivaci, neboť je vždy obtížné se přitom obejít bez podpory všeobecných úvah tkvících v situačně ukotveném diskursu, bez hodnotících výrazů implikujících osobní vypravěčovy soudy, bez vysvětlujících logických vazeb atd. Tito spisovatelé nakonec omezili románovou dikci na onen nesouvislý sled krátkých, nepropojených vět, kterou Sartre v roce 1943 rozpoznal rovněž v Camusově *Cizinci* a se kterou jsme se o deset let později znovu setkali u Robbe-Grilleta. To, co bylo tak často interpretováno jako literární aplikace behavioristických teorií, byl možná jen důsledek obzvláště vyhraněné citlivosti na některé jevy řečové neslučitelnosti. Stálo by zřejmě za to podrobit z tohoto hlediska rozboru všechny proměny a kolísání současného románového rukopisu, zvláště pak současnou tendenci, která se výrazně projevuje například u Sollerse či Thibaudeaua a jež je možná opakem té předchozí, neboť se snaží vyprávění vstřebat do aktuálního, situačně ukotveného diskursu právě písíciho

pisatele — to, co Michel Foucault nazývá „diskurs vázaný na akt psaní, probíhající současně s ním a do něho uzavřený“.¹⁷⁾ Vše se tu děje, jako by se literatura vyčerpala nebo se rozlila mimo zdroj svého zobrazovacího modu a teď se chtěla stáhnout do neurčitého šepotu svého vlastního diskursu. Je možné, že román bude následovat poezii a definitivně opustí éru zobrazování. Je možné, že vyprávění, v němž jsme právě rozpoznali jeho záporně definovanou specifickou, je pro nás — tak jako umění pro Hegela — *věcí minulou* a že si musíme pospíšet, abychom ještě zachytili jeho ustupující podobu, dříve než se nám zcela vytratí z obzoru.

17) Michel Foucault, „L'arrière-fable“, *L'arc*, zvláštní číslo věnované Julesi Vernovi, Aix-en-Provence, 1966, s. 6.

MICHEL FOUCAULT

Vzdálenost, vid, počátek

Měrou Robbe-Grilletova významu je otázka, kterou jeho dílo klade veškerým soudobým dílům. Je to otázka hluboce *kritická*, dotýkající se výrazových možností jazyka, otázka, kterou literární kritici po libosti převrací ve zlomyslné tázání, zda lze užít jazyk jiný — nebo blízký. Spisovatelům kolem časopisu *Tel Quel* (ten svou existencí leccos v oblasti slova pozměnil, jenže co?) bývá Robbe-Grillet předhazován (předkládán i kladen před ně) nikoli snad jako výtko nebo příklad přemrštěnosti, ale jako náznak, že v tomto svrchovaném a tak obsedantním jazyce ne jeden, kdo myslí, že unikne, nalezl svůj labyrint a v tomto otci léčku, v níž zůstane spoután, upoután. A koneckonců ani oni sami takřka nepromluví v první osobě, aniž by se k Němu a jeho dominantní třetí Osobě neodvolávali...

K sedmeru soudů, které Sollers o Robbe-Grilletovi formuloval (a umístil téměř do záhlaví časopisu, jako by to bylo druhé „prohlášení“, v blízkosti prvního a ovšem neznatelně odsazené), nechci pochopitelně přidávat soud osmý, ať už poslední či ne, který by dobře či špatně odůvodnil sedm soudů předchozích. Chci se jen ve světle těchto soudů a tohoto jazyka, čelně postaveného, pokusit, jakoby napříč, o zviditelnění poněkud zasutého vztahu, který leží uvnitř toho, co tyto soudy říkají.

Říká se: Sollers (nebo Thibaudeau atd.) napodobují Robbe-Grilleta nebo od něho přejímají některá vyobrazení, jazyk a styl či popisné motivy. Spíše bych řekl: najdeme u nich, vetkány do slov a přítomny v pohledu, předměty, jež za svou existenci a možnost existence vděčí Robbe-Grilletovi. Mám na mysli ono