

Gérard Genette | Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)

Způsob, jímž se do monumentálního Proustova románového cyklu *Hledání ztraceného času* promítá problematika temporality, je přinejmenším dvojitý. Nejde snad o to, že by se v jeho rámci střetávala dvojitá časovost: dvojitý je spíše postoj, který může interpret k dané problematice zaujmout. Jednak je možné zabírat se časovostí na rovině tématu celého Proustova cyklu: od známé pasáže o „madleuce“ z úvodní části *Světa Swannových* až po závěrečné vypravěčovo zděšení nad bezmezností času, který mu bylo dáno prožít, nad bezmezností, která mění všechny jím vykreslené postavy na jakési obry a obludy, je čas u Prousta privilegovaným předmětem úvah a jemných analýz na úrovni prožitku. Není divu, že právě tento první přístup se stal především doménou filozofů. Gilles Deleuze ve své pozoruhodné studii *Proust a znaky* (*Proust et les signes*, Paris, PUF 1964) sice bude oprávněně tvrdit, že čas a časovost je jen jedním z témat Proustova románu, pouze jednou sérií znaků mezi jinými (dalšími jsou podle Deleuze kupříkladu znaky moudění a znaky milostné) a že skutečným ústředním motivem, kolem něž se toto dílo točí, je proces učení, jehož prostřednictvím se vypravěč seznamuje s povahou znaků vysílaných v rámci společností, ve které se pohybuje, v rámci lásky – a jejího neodmyslitelného korelátu, totiž žárlivosti – k Gilbertě a Albertině, a nakonec i znaků emitovaných časovostí samou. To však nic nemění na skutečnosti, že četba Prousta může filozofii, která chce být práva problematice časovosti, poskytnout neobyčejně bohatý prostor pro reflexi. Paul Ricoeur si ve druhém dílu *Času a vyprávění* (*Temps et récit II*, Paris, Seuil 1984) volí *Hledání ztraceného času* jako jeden z příkladů (dalšími jsou Virginia Woolfová a Thomas Mann): s jejichž pomocí osvětluje funkci časovosti v rámci literární narace. Jak Deleuzova, tak Ricoeurova kniha jsou ovšem především díla filozofická: hlavním pojmem se při Proustově interpretaci Prousta sice stává pojem „znaku“, ovšem i při velmi povrchní četbě je zřejmé, že jeho vymezení znaku je velmi vzdálené vymezení sémiotickému či lingvistickému a odkazuje daleko spíše – třebaže nepřímě – kupříkladu k Leibnizovi (znak jako „možný svět“), a Ricoeurova analýza, navzdory nesmělým, být pozoruhodným přesahům do naratologie a sémiotiky, se ve svém konečném vyznění zaměřuje spíše na prožitek časovosti a na čas jakožto nositele smyslu, a nese se tedy ve znamení fenomenologicko-hermeneutického přístupu.

Je zde však ještě druhý možný náhled na otázku temporality v Proustově díle, který si zaslouží přinejmenším stejnou pozornost, a právě on se stal privilegovanou doménou literárních teoretiků. Časovost není u Prousta – ostatně jako u většiny dalších modernistických autorů – přítomna jen na rovině tematické, ale i na rovině konstrukce románového vyprávění jako takového. Proust v tomto ohledu dosáhl takové komplexity, s níž se v dějinách literatury nikde jinde nesetkáme: syntaktická konstrukce větného celku, vztah mezi sekvencí narativních segmentů a sekvencí vyprávěných událostí – to vše je u Prousta podrobeno nesmírně složitým posunům a transformacím, díky nimž časovost a její nejednoznačnost přestává být pouhým explicitním tématem reflexe, ale „látkou“ narativity jako takové. Složitost Proustovy věty i širších narativních celků odráží ambiguitu času a kladou značné nároky na čtenáře (jak tvrdí Roland Barthes – kdo z nás si kdy dal práci s tím, aby při četbě Prousta skutečně důsledně zrekonstruoval časový sled událostí, o nichž vypráví?). Není ostatně náhoda, že Proust byl velkým obdivovatelem Wagnera: způsob, jakým Wagner ve svém pozdním díle – zejména v tetralogii *Prsten Nibelungův* pracuje s leitmotivy, jejichž složité prolínání mu jedinečným způsobem umožňuje pohrávat si s posluchačovou pamětí, někdy až nápadně připomíná Proustův narativní postup – v tomto ohledu upozorněme na vynikající muzikologické studie o Proustovi a Wagnerovi z pera Jeana Jacquesa Natticze (viz zejména *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois 1984; a „Les trois Nornes et la petite madeleine“ a „La mémoire et l'oubli (Wagner/Proust/Boulez)“ in: *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois 1993, s. 120–147 a 115–127). Julia Kristeva v jednom rozhovoru, týkajícím se její knihy *Proust a smyslově vnímatelný čas* (*Proust et le temps sensible*, Paris, Seuil 1993), zcela oprávněně poznamenává: „Každý mluví o virtuozitě proustovské věty, ale jen málokdo se pustil do jejího podrobného studia. Proustovská věta je ve skutečnosti tak bohatá, že současné teorie syntaxe, jakkoli mohou být složité, se s ní nedokážou vyrovnat“ (*Julia Kristeva Interviews*, Columbia UP 1996, s. 240).

Některé pokusy v tomto směru však přece jen podniknuty byly: jde především o dnes již kanonickou práci Jcana-Yvese Tadié, nazvanou *Proust a román* (*Proust et le roman*, Paris, Gallimard 1971), a samozřejmě také o analýzy Gérarda Genetta, jejichž ukázkou zde předkládáme (z Genettových nejvýznamnějších děl jmenujme alespoň *Figures I–IV*, Seuil, Paris, 1966, 1969, 1972, 1999; *Mimologiques*, Paris, Seuil 1976; *Palimpsestes*, Paris, Seuil 1982). Genette v tomto směru došel velmi daleko, jakkoli jeho analýza není vyčerpávající: jeho rozbor analépsí, prolepsi a dalších narativních figur v Proustově díle, rozbor, jehož cílem je alespoň částečně dešifrovat komplikovaný vztah mezi narativními sekvencemi a popisovanými událostmi a který nás nutí klást si otázku, jaký statut má ono křehké rozlišení mezi narací a jí popisovanou „skutečností“, je ovšem přinejmenším pádným důkazem toho, že ona monumentální hádanka, kterou Proustovo *Hledání* pro jakéhokoli interpreta představuje a navždy představovat bude, nám ještě ani zdaleka nevydala všechna svá tajemství. (jf)

Rozprava o vyprávění (*Discours du récit*, v *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil 1972) je Genettovým pokusem o typologický popis narativního diskurzu, založený na aplikaci výchozích lingvistických kategorií a jejich domyšlení na strukturaci vyprávění. Na materiálu Proustova *Hledání ztraceného času* buduje Genette takřka vyčerpávající kategorizaci možností, vytvářených vztahovými relacemi mezi příběhem, vyprávěním a narací. Jádrem jeho analýzy jsou kategorie času (vztah času příběhu a času vyprávěcího aktu), modu (způsoby „převyprávování“ příběhu, tj. modality narativní re-prezentace) a hlasu (vztah vyprávěcího k tomu, o čem se vypráví). V rámci kategorie času rozlišuje aspekt posloupnosti, trvání a frekvence. V rámci kategorie modu rozlišuje mezi narativní perspektivou (fokalizace z hlediska toho, kdo „vidí“ příběh) a narativním hlasem (fokalizace toho, kdo vypráví příběh); jejich rozlišení je utvářeno odlišnou distancí a perspektivou vůči světu příběhu. Konečně kategorie hlasu zvažuje možnosti aktu vyprávování ve vztahu k vyprávění jako výsledku tohoto aktu.

Uváděný překlad Genettova pojednání o časové posloupnosti (jeho pokračování bude následovat v příštím čísle) vynechává předmluvu původního knižního vydání. K dané problematice – ale především z hlediska kategorií, které v původním celku následují po kapitole o posloupnosti – se Genette vrátil ještě o desetiletí později. V *Nové rozpravě o vyprávění* (*Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil 1983) přehodnocuje některé z původních terminologických návrhů (kategorie trvání či podkategorie osoby v rámci pojednání o hlasu), ale i typologizační řazení a jeho popisně-interpretáční možnosti. Jeho snaha o precizní typologizaci a vyčerpání možností, které jednotlivé kategorie nabízejí, vyvolala nejen více či méně apriorní nesouhlas poststrukturalisticky orientované narativní teorie, ale i živou polemiku, vedoucí k nutným zpřesněním a přeformulování výchozích postulátů. Byť se dnes – kromě terminologického pojmenování některých jevů, jež se vžilo a usnadňuje ekonomii našeho vyjadřování se o vyprávění – někomu může Genettovo typologizační snažení jevit spíše už jako historický doklad jedné vyčerpávající cesty, podobně jako třeba Lévi-Straussova a Jakobsanova stať *Baudelairovy Kočky*, v českém prostředí žádná část původní či revidované verze *Rozpravy o vyprávění* dosud nevyšla.

(pAb)

Úvod

Běžně užíváme slovo vyprávění, aniž bychom se trápili jeho mnohoznačností, ba někdy aniž bychom si jí vůbec všimli, a některé obtíže naratologie se pravděpodobně na tomto zmatení zakládají. Zdá se mi, že pokud se chceme v dané oblasti lépe orientovat, je pod tímto označením potřeba přesně rozlišovat tři různé pojmy.

V prvním významu, jenž je v současnosti v rámci běžného užití nejviditelnější a nejzákladnější, **vyprávění** označuje narativní výpo-

věď, mluvenou nebo psanou promluvu, která zahrnuje přenos události nebo série událostí. Podle toho budeme hrdinovu řeč vedenou před Fajáky v IX. až XII. zpěvu *Odyssey*, tj. tyto čtyři zpěvy samotné, tedy úsek homérského textu, který chce být věrným prepisem této řeči, nazývat **Odysseovým vyprávěním**.

Ve druhém, méně rozšířeném významu, dnes ale běžném u analytiků a teoretiků narativního obsahu, znamená **vyprávění** posloupnost a různé vztahy zřetězení, protikladnosti, opakování atd. mezi skutečnými nebo fiktivními událostmi, které jsou předmětem této promluvy. „Analýza vyprávění“ tedy zkoumá celek činů a situací jako takových, přičemž se odhlíží od lingvistického či jiného média, jež nám je dává poznat: v našem případě jsou to dobrodružství prožítá Odysseem od pádu Tróje až do jeho příchodu ke Kalypso.

Ve třetím významu, pravděpodobně nejstarším, znamená **vyprávění** také událost: nikoli už ale tu, kterou vyprávíme, ale tu, která se týká samotného faktu, že někdo něco vypráví: samotný akt vyprávění. Řekli bychom tedy, že zpěvy IX. až XII. *Odyssey* jsou věnovány Odysseovu vyprávění, stejně jako je zpěv XXII. věnován vraždění nápadníků. Vyprávět tato dobrodružství je stejným činem jako vraždit nápadníky své ženy. A jestliže je samozřejmé, že existence těchto dobrodružství (pokud je považujeme za skutečné, stejně jako Odysseus) není nijak závislá na narativním činu, je právě tak zřejmé, že narativní promluva (Odysseovo vyprávění v prvním významu) na něm závisí absolutně, protože je jeho **produktem**, stejně jako je každá výpověď výsledkem aktu vypovídání. Jestliže naopak považujeme Odyssea za lháře a dobrodružství, která vypráví, za fiktivní, význam narativního aktu spočívá pouze v tom, že stoupá, neboť na něm závisí nejen existence promluvy, ale také fiktivnost existence činů, které „vypravuje“. Totéž bychom řekli o narativním aktu samotného Homéra tam, kde se staví do přímého vztahu k Odysseovým dobrodružstvím. Bez narativního činu tedy není výpovědi a někdy ani narativního obsahu. Je tudíž překvapivé, že teorie vyprávění se až dosud velmi málo zabývala problémy narativního vypovídání a zaměřovala svoji pozornost téměř výhradně na výpověď a její obsah, jako by bylo zcela druhotné to, že Odysseova dobrodružství byla vyprávěna tu Homérem, tu samotným Odysseem. Nicméně víme, a později se k tomu vrátíme, že už kdysi Platon považoval toto téma za hodné pozornosti.

Jak název napovídá, či skoro napovídá, naše studie se zabývá především vyprávěním v nejběžnějším smyslu, to znamená narativ-

ní promluvou, kterou nacházíme v literatuře. Co nás zde obzvláště zajímá, je narativní text. Jak ale uvidíme, analýza narativní promluvy, jak ji chápou, předpokládá neustálé studium vztahů, a to jednak mezi touto promluvou a událostmi, ke kterým se vztahuje (vyprávění v druhém smyslu), jednak mezi toutéž promluvou a činností, která ji reálně (Homér) či fiktivně (Odysseus) produkuje (vyprávění ve třetím významu). Abychom se vyhnuli jazykovým zmatkům a překážkám, musíme od nynějška označovat každý ze tří aspektů narativní skutečnosti jednoznačnými termíny. Aniž bych naléhal na jinak zcela zřejmé důvody výběru termínů, navrhuji nazývat označované či narativní obsah **příběhem** (i když by se zdálo, že při této příležitosti obsah vyznívá faktograficky a málo dramaticky), označující v pravém smyslu, tj. výpověď, promluvu či samotný narativní text **vyprávěním** a akt narativní produkce a v širším smyslu celek skutečné či fiktivní situace, do níž je umístěn, **narací**.¹

Naším předmětem je tedy **vyprávění** v omezeném významu, který od nynějška tomuto termínu připsujeme. Myslím, že je dostatečně zřejmé, že ze tří rovin, které byly před chvílí rozlišeny, je právě narativní promluva jediná, která se přímo nabízí textové analýze, a jež je sama jediným nástrojem studia, který máme na poli literárního a zvláště fiktivního vyprávění k dispozici. Kdybychom chtěli zkoumat samotné události, řekněme ty, které vypráví Michelet ve své *Histoire de France*, můžeme čerpat ze všech možných pramenů, jež jsou vůči tomuto dílu vnější a týkají se dějin Francie; kdybychom chtěli zkoumat samotné sepsání tohoto díla, mohli bychom použít jiných dokumentů o Micheletovi, o jeho životě, práci a letech, které dílu věnoval, dokumentů, jež jsou vůči tomuto dílu rovněž vnější. Takové prameny a dokumenty nemohou ale sloužit jako zdroj tomu, kdo se zajímá o vyprávění událostí, které tvoří *Hledání ztraceného času*, či o narativní akt, díky němuž postupují. Žádná vnější dokumentace k *Hledání*, ani dobrá biografie Marcela Prousta, pokud by nějaká existovala,² ho nemůže informovat ani o událostech, ani

¹ Termíny **vyprávění** (*récit*) a **narace** (*narration*) se obejdou bez odůvodnění. V případě **příběhu** se z důvodu zjevné obtížnosti budu dovolávat běžného užití (říká se „vyprávět příběh“) a technického užití bezpochyby omezeného, ale dobře přijímaného od doby, kdy Tzvetan Todorov navrhl rozlišení mezi „vyprávěním jakožto řečí“ (první význam) a „vyprávěním jakožto příběhem“ (druhý význam). Ve stejném významu použiji navíc termín **odbočka**, který pochází od teoretiků filmového vyprávění.

o tomto aktu, protože obojí je fiktivní a neuvádí na scénu Marcela Prousta, ale hrdinu a předpokládaného vypravěče románu. Zajisté to neznámá, že by narativní obsah *Hledání* z mého hlediska postrádal jakýkoli vztah k autorovu životu: jednoduše ale není takový, že bychom mohli tento život použít k důsledné analýze narativního obsahu, a totéž platí obráceně. Pokud jde o produktivní naraci tohoto vyprávění, o akt Marcela³ vyprávěcího svůj uplynulý život, od této chvíle si budeme dávat pozor, abychom jej nesměšovali s aktem Prousta písničím *Hledání ztraceného času*. K tomuto tématu se vrátíme o něco dále, a pro tuto chvíli tedy stačí připomenout, že 521 stran *Světa Swannových* (nakladatelství Grasset), vydaných v roce 1913, jež Proust napsal několik let před tímto datem, stojí na předpokladu (v aktuálním stavu fikce), že byly napsány vypravěčem teprve po válce. Tedy jediné vyprávění nás zde na jedné straně informuje o událostech, ke kterým se vztahuje, a na druhé straně o aktivitě, která ho vynesla na světlo. Jinak řečeno, naše znalost jednoho i druhého je pouze nepřímá, nevyhnutelně zprostředkovaná promluvou vyprávění, a to tak, že události jsou samotným předmětem promluvy; akt vyprávění v něm zanechává stopy, známky a zaznamenatelná a interpretovatelná znamení, jako například osobní zájmeno v první osobě denotující totožnost postavy s vypravěčem, či sloveso v minulém čase denotující časovou předchůdnost popisovaného činu vzhledem k narativními činů, a to bez újmy na přímějších a explicitnějších údajích.

Příběh a narace pro nás existují jen prostřednictvím vyprávění. Avšak recipročně vyprávění, narativní promluva, může existovat jen díky tomu, že vypráví nějaký příběh, neboť kdyby tak nečinila, nebyla by narativní (jako např. Spinozova *Etika*), a díky tomu, že je někým pronesena, neboť kdyby taková nebyla, (jako např. sbírka archeologických dokumentů), nebyla by sama o sobě promluvou. Promluva jakožto narativní promluva žije ze svého vztahu k příběhu, který vypráví, a jakožto promluva žije ze vztahu k naraci, jež ji pronáší.

² Špatné biografie nepředstavují žádnou potíž, protože jejich hlavní chybou je, že chladně přisuzují Proustovi to, co Proust řekl o Marcelovi, Illierovi to, co řekl o Combray, Cabourgovi to, co řekl o Balbecu a tak dále: postup sám v sobě sporný, ale pro nás bez jakéhokoli nebezpečí: s výjimkou jmen od *Hledání* ueodbočíme.

³ Pro označení hrdiny a zároveň vypravěče použijeme toto kontroverzní jméno. Vysvětlím to v poslední kapitole.

Analýza narativní promluvy bude pro nás především studiem vztahů mezi vyprávěním a příběhem, vztahů mezi vyprávěním a narací (tak, jak se zapisují do diskurzu vyprávění) vztahů mezi příběhem a narací. Toto stanovisko mě vede k tomu, abych navrhl nové rozdělení studijního pole. Za výchozí bod si vezmu rozdělení předložené v roce 1966 Tzvetanem Todorovem.⁴ Toto dělení třídilo problémy vyprávění do tří kategorií: kategorie času, „kde je vyjádřen vztah mezi časem příběhu a časem promluvy“, kategorie aspektu, „neboli způsobu, jak je příběh vnímán vypravěčem“, a kategorie modu, to znamená „typu promluvy použité vypravěčem“. První kategorii, kterou převezmu bez jakéhokoli přídavku tak, jak jsem ji právě citoval, Todorov ilustroval na poznámkách o „časových deformacích“, čili odchylkách od chronologického pořadí událostí, a na vztazích zřetězení, střídání nebo „vlození“ mezi různými dějově konstitutivními liniemi příběhu. Přidal k nim však úvahy o „čase vypovídání“ a úvahy o narativním „vnímání“ (které připodobnil času psaní a četby), které, jak se mi zdá, překračují hranice jeho vlastní definice, a které si uschovám pro jiný druh problémů, samozřejmě spojených se vztahy mezi vyprávěním a narací. Kategorie aspektu⁵ pokrývá převážně otázky narativního „hlediska“. Kategorie modu⁶ zahrnuje problematiku „distance“, kterou americká jamesovská tradice obecně pojednává v termínech protikladu mezi *showing* (v Todorově slovníku: reprezentace) a *telling* (narace), tj. znovunastolení platonských kategorií *mimésis* (dokonalá nápodoba) a *diégesis* (čisté vyprávění), různých typů reprezentace promluvy postav, modů explicitní či implicitní přítomnosti vypravěče a čtenáře ve vyprávění. Domnívám se, že je nutné oddělit tuto poslední sérii problémů, stejně jako tomu bylo před chvílí u „času vypovídání“, neboť se týká narace a jejích protagonistů, a naproti tomu spojit do jediné velké kategorie zbytek toho, co Todorov rozvrhl mezi aspekt a modus – tato kategorie, provizorně řečeno, je kategorií modalit reprezentace nebo stupňů *mimésis*. Toto přerozdělení vyústí v podstatně jiné rozdělení, než jakým se inspirovalo. Budu jej formulovat samostatně a při výběru termínů budu odkazovat na určitý druh jazykové metafory, kterou nechci brát příliš doslovně.

⁴ „Kategorie literárního vyprávění“; česky in: *Znak, struktura, vyprávění*, Brno 2002.

⁵ Přejmenovaná „vize“ v *Littérature et signification* (1967) a v *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

⁶ Přejmenovaná na „rejstřík“ v roce 1967 a 1968.

Protože veškeré vyprávění, byť by bylo stejně rozsáhlé a složité jako *Hledání ztraceného času*,⁷ je produkcí jazyka zahrnující přenos jedné či více událostí, je snad legitimní pojednávat jej jako rozvoj, ať je jakkoli monstrózní, slovesné formy v gramatickém smyslu: expanze slovesa. „Jdu, Petr přišel“, to jsou pro mě minimální formy vyprávění, a naopak *Odyssea* a *Hledání* v jistém smyslu pouze zveličují (v rétorickém stylu) výpovědi typu „Odysseus se vrací na Ithaku“ nebo „Marcel se stává spisovatelem“. To nás pravděpodobně opravňuje k organizaci či alespoň formulaci problémů analýzy narativní promluvy v kategoriích vypůjčených z gramatiky slovesa, jež se zde zredukuje na základní třídy určování: kategorie týkající se časových vztahů mezi vyprávěním a diegezi, které uspořádáme pod kategorií času; kategorie týkající se způsobů (forem a stupňů) narativní „reprezentace“, tedy modů⁸ vyprávění; a nakonec kategorie, které se týkají způsobu, jež zahrnuje vyprávění do samotné narace, to znamená narativní situace či instance,⁹ a s ní její dva protagonisté: vypravěč a jeho skutečný či virtuální adresát. Mohli bychom mít sklon zahrnout toto třetí určení pod název „postava“, ale z důvodů, které se objeví později, se mi zdá být vhodnější převzít termín, jehož psychologické konotace jsou o něco méně zřetelné (ač jsou, bohužel, stále ještě patrné) a jehož rozsah citelně rozšíříme, takže „postava“ (odkazují zde k tradičnímu protikladu mezi Ich-formou a Er-formou) bude představovat pouze jedno jeho hledisko mezi mnohými: tímto termínem je hlas, který například Vendryes¹⁰ definoval taktéž v gramatickém smyslu: „aspekt verbální činnosti ve svých vztazích k subjektu.“ U něho se samozřejmě jedná o subjekt výpovědi, zatímco pro nás bude hlas označovat vztah k subjektu (a obecněji k instanci) vypovídání. Ještě jednou, jedná se zde pouze o vypůjčky termínů, jež se nechtějí zakládat na přísné shodě s původním užitím.¹¹

⁷ Je zde nutné upřesňovat, že pojednáváme-li toto dílo jako vyprávění, nemáme nijak v úmyslu omezovat ho pouze na tento aspekt? Aspekt velmi často opomíjený kritiky, avšak Proustem nikdy nespustěn z očí? Mluvil o „neviditelném poslání, jímž se dílo stává příběhem“ (*Pléiade*, II, s. 397, mnohou výrazněně).

⁸ Termín je zde použit v těsné blízkosti s jazykovým významem, pokud se budeme odvolávat například na definici Littrého: „jméno dané různým formám slovesa, používané více méně pro potvrzení věci, které se týká, a pro vyjádření [...] různých hledisek, jímž pojímáme existenci či čin.“

⁹ Ve významu, kdy Beuveniste mluví o „instance de discours“ (*Problèmes de linguistique générale*, V. část).

¹⁰ Citováno ve slovníku *Petit Robert*.

Jak vidíme, tyto tři třídy, které označují pole studia a určují rozmístění následujících kapitol,¹² nepokrývají, ale složitým způsobem konfrontují tři výše popsané kategorie, které vyznačily úroveň definice vyprávění: čas a způsob působí na rovině vztahů mezi příběhem a vyprávěním, zatímco *hlas* současně označuje vztah narace a vyprávění a vztah narace a příběhu. Budeme se vyhýbat tomu, abychom tyto termíny hypostazovali a přeměňovali na substanci toho, co je pokaždé jen určitým řádem vztahů.

1. POSLOUPNOST

Čas vyprávění?

„Vyprávění je dvojitá časová sekvence: je zde čas vyprávěné věci a čas vyprávění (čas označovaného a čas označujícího). Tato dualita umožňuje nejen různá časová zkrácení, která lze ve vyprávění snadno zaznamenat (např. tři roky života hrdiny shrnuté do dvou vět románu, nebo do několika ‚opakujících‘ se stříhů ve filmu atd.), ale v hlubším významu nám umožňuje konstatovat, že jednou z funkcí vyprávění je vtisknout jeden čas do jiného.“¹³

Zde tak hluboce zdůrazňovaná časová dualita, kterou němečtí teoretikové označují protikladem mezi *erzählte Zeit* (čas příběhu) a *Erzählzeit* (čas vyprávění),¹⁴ je charakteristickým rysem nejen filmového, ale také ústního vyprávění ve všech rovinách jeho estetického vypracování včetně vložení literární roviny, jako je epický přednes nebo dramatická narace (vyprávění Teramíny...). Méně závažná je pravděpodobně v jiných formách narativního výrazu, jako ve foto-románu nebo v kresleném seriálu (či obrázkovém, jako je předěla z Urbína, nebo ve výšivce, jako např. tapiserie královny Matildy). Zde jde sice o sekvenci obrazů, jež vyžadují postupné nebo diachronní čtení, ale zároveň se nabízejí a vybízejí ke globálnímu a synchronnímu pohledu, či alespoň k pohledu, jehož dráha není ří-

¹² Jiným, ryze proustoplogickým odůvodněním užití těchto termínů je cenná kniha Marcela Mullera nazvaná *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu* (Genève, Droz 1965).

¹³ První tři (*Pořadí, Trvání, Frekvence*) se týkají času, čtvrtá způsobu, pátá a poslední hlasu.

¹⁴ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck 1967, s. 27.

¹⁵ Viz Gunther Müller, „Ehrzählt Zeit und erzählte Zeit“. *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, převzato v *Morphologische Poetik*. Tübingen 1968.

zena následností obrazů. Statut samotného literárního vyprávění se v tomto ohledu rozlišuje ještě obtížněji. Stejně jako filmové či ústní vyprávění může být konzumováno čili aktualizováno pouze v čase, který je evidentně časem čtení, a i když následnost jeho prvků může být zničena nedbalým, opakujícím se či selektivním čtením, nemůže přesto dospět až k dokonalé nečitelnosti. Film si můžeme pustit pozpátku obraz po obraze, nemůžeme však číst text pozpátku, písmeno po písmenu, slovo po slově, ani větu po větě, aniž by přestal být textem. Kniha je více, než bychom byli běžně ochotni připustit, držena pohromadě pověstnou linearitou jazykového označujícího, kterou je snazší teoreticky popřít, než ve skutečnosti odstranit. Nejde tu však o ztotožnění statutu psaného vyprávění (literárního či nikoli) se statutem ústního vyprávění. Jeho časovost je jistým způsobem podmíněčná či instrumentální. Ač byl vyprodukován (stejně jako cokoli jiného) v čase, existuje v prostoru a jako prostor. Čas, který potřebujeme k jeho konzumaci, je časem, který potřebujeme, abychom jím proběhli nebo prošli jako cestou či polem. Narativní text má stejně jako každý jiný text pouze tu časovost, kterou si metonymicky vypůjčuje pro čtení sebe sama.

Později uvidíme, že takovýto stav věcí pro nás nezůstává vždy bez následků, a někdy bude potřeba opravit či se snažit opravit účinky metonymického posunu. Protože však tvoří součást narativní hry, budeme jej zprvu muset přijmout, a tedy vzít doslova kvazifikci *Erzählzeit*, falešného času, který platí za čas opravdový, a s nímž budeme zacházet, s rezervovaností i s přitakáním, jako s pseudočasem.

S těmito výhradami budeme zkoumat vztahy mezi časem příběhu a (pseudo)časem vyprávění s ohledem na tři určení, která mezi nimi považují za základní: vztahy mezi časovým pořadím posloupnosti událostí v diegezi a pseudočasové pořadí jejich rozložení ve vyprávění, jež budou předmětem této první kapitoly; vztahy mezi proměnlivým trváním těchto událostí, nebo diegetických segmentů, a pseudotrváním (ve skutečnosti délkou textu) jejich popisu ve vyprávění: tedy vztahy rychlosti, jež jsou předmětem druhé kapitoly; nakonec vztahy frekvence, tedy abychom se zde přidrželi zatím jen přibližné formulace, vztahy mezi schopností opakování příběhu a vyprávění, jimž bude věnována třetí kapitola.

Anachronie

Zkoumat časovou posloupnost vyprávění znamená konfrontovat pořadí rozložení událostí nebo časových segmentů v narativní řeči

s pořadím jejich následnosti v příběhu, a to z hlediska toho, nakolik je výslovně naznačeno v samotném vyprávění nebo nakolik jej lze odvodit z nějakých nepřímých náznaků. Taková rekonstrukce není očividně vždy možná a může být dokonce zbytečná v mezních dílech, jako např. v Robbe-Grilletových románech, kde je časový odkaz záměrně převrácen. Je naopak zřejmé, že v klasickém vyprávění je nejčastější, neboť narativní promluva v něm nikdy nepřemísťuje pořadí událostí, aniž by to oznámila. Je to dokonce nezbytné, a to ze stejného důvodu. Když nějaký narativní segment začíná oznámením typu: „O tři měsíce dříve, atd...“, je nutné současně si uvědomit, že tato scéna přichází ve vyprávění po, a počítat s tím, že v odbočce údajně přichází před: jedno i druhé, nebo lépe řečeno, vztah (kontrastu či neshody) mezi jedním a druhým je pro narativní text tím základním. Potlačit tento vztah tím, že bychom vyloučili jeden z těchto aspektů, neznamená držet se textu, ale jednoduše jej zabit.

Značení a míra narativních anachronií (jak zde budu nazývat různé formy nesouladu mezi pořadím příběhu a vyprávění) implicitně předpokládají určitý nulový stupeň, což by byl stav dokonalé časové shody mezi vyprávěním a příběhem. Tento referenční stav je spíše hypotetický než reálný. Zdá se, že lidové vyprávění má ve zvyku shodovat se s chronologickým pořadím, přinejmenším ve svých hlavních rysech, ale naše západní literární tradice začíná anachronickým efektem: od osmého verše *Iliady* se vrací vypravěč o dvanáct dní zpět, a to poté co připomněl hádku mezi Achillem a Agamemnonem, výchozí bod svého vyprávění, aby vložil její příčinu v asi čtyřiceti retrospektivních verších (potupa Chrysia – Apollonův hněv – mor). Víme, že tento začátek in medias res následovaný zpětným vysvětlujícím návratem, se stane jedním z formálních topoi epického žánru, a také víme, že styl románové narace zůstal v tomto bodě věrný svému vzdálenému předchůdci,¹⁵ a to až hluboko do „realistického“ 19. století. Abychom se o tom přesvědčili, stačí si vzpomenout na některé Balzakovy začátky, jako např. *Césara Birotteau* nebo *Vévodkyni z Langeais*. D'Artbez z něj učinil princip pro Luciena de Rubempré,¹⁶ a sám Balzac vyčte Stendhalovi, že nezačal *Kartouzu*

¹⁵ Důkaz opakem je toto Huetovo hodnocení lamblichových *Babyloniak*: „Rozvržení jeho záměru postrádá umění. Místo toho, aby nejprve následující Homéra uvedl čtenáře do pozice subjektu, hrubě následoval časové pořadí“ (*Traité de l'origine des romans*, 1670, s. 157).

¹⁶ „Vstupte rovnýma nohama do děje; nerozpakujte se a jen pěkně popadněte

Parmskou epizodou o Waterloo, a zredukoval „vše, co předchází nějakému Fabriciovu vyprávění nebo vyprávění o Fabriciovi v době, kdy trčel ve flanderské vesnici, kde byl zraněn“.¹⁷ Nebudeme pro smích a nebudeme prezentovat anachronii jako vzácnost či moderní vynález. Je naopak jedním z tradičních zdrojů literární narace.

Jestliže se ostatně blíže podíváme na již zmíněné první verše *Iliady*, uvidíme, že jejich pohyb v čase je mnohem složitější, než jsem řekl:

O hněvu Achilleově, tak zhoubném, nám zpívej, ó Múso!
Hněv ten tisíce béd a strastí způsobil Řekům,
mnoho statečných duší těch hrdinů do Háda seslal,
mrtvoly jejich však psům a dravcům napospas chystal
za kořist k bohatým hodům – tak dala se Diova vůle
od té doby, co v hádce se rozešel s Agamemnonem,
vrchním vůdcem všech vojsk, syn Péleův, Achilleus božský.

Kterýpak z bohů je přiměl k té rozmišce, sváru a pútkám?
Létin a Diův syn. Ten rozhněván na krále vznítit
v táboře nákazu zlou. Lid válečný napořád hynul
za to, že kněze Chrysa syn Átreův zneuctil.¹⁸

Homér tedy označil za první narativní předmět Achillův hněv; za druhý neštěstí Achájů, které je ve skutečnosti důsledkem prvního; až třetím je hádka mezi Achillem a Agamemnonem, která je přímou příčinou druhého, a tudíž mu předcházela. A pak postupuje výslovně od příčiny k příčině: mor, příčina hádky, a nakonec potupa Chrysia, příčina moru. Pět konstitutivních prvků tohoto začátku, která označím A, B, C, D a E podle uspořádání jejich výskytu ve vyprávění, zaujímají jeden po druhém v příběhu chronologické pozice 4, 5, 3, 2 a 1: odtud pochází vzorec, který alespoň trochu sjednotí vztahy následnosti: A4–B5–C3–D2–E1. Jsme tedy dosti blízko pravidelnému zpětnému pohybu.¹⁹

Nyní je třeba zaměřit se podrobněji na analýzu anachronií. Vypůjčím si celkem typický příklad z románu *Jean Santeuil*. Situace, která se v různých formách vyskytne v *Hledání*, je situace budouc-

námět za rohy nebo za ocas a obměňujte své postupy, abyste se vyhnul opakování“ (*Ztracené iluze*, Praha 1986, překlad Stanislava Jirsy, s. 186).

¹⁷ *Études sur M. Beyle*, Genève, Skira 1943, s. 69.

¹⁸ Homér, *Iliás*, Praha 1980, překlad Rudolfa Mertlika, s. 7.

¹⁹ A když navíc vezmeme v úvahu první, nikoli narativní, segment v přítomném okamžiku narace, tedy v momentu pokud možno co nejpozdějším: „Zpívej, bohyně.“

nosti, která se stala přítomnou a která se nepodobá představě, již jsme si o ní vytvořili v minulosti. Po několika letech Jean znovu nachází hotel, kde bydlí Marie Kosiševová, již kdysi miloval, a srovnává své současné dojmy s těmi, o nichž si kdysi myslel, že je bude muset v současnosti pocítovat:

Občas, když procházel kolem hotelu, vzpomněl si na deštivé dny, když až k němu doprovázel svoji služku v pelerině. Postrádal ale pocit melancholie, o níž se tehdy domníval, že ji bude muset pocítit v den, kdy už ji nebude milovat. Neboť tím, co tuto melancholii promítalo dopředu na jeho budoucí lhostejnost, byla jeho láska. A tato láska již neexistovala...

Časová analýza takovéhoho textu spočívá tedy nejprve ve výčtu segmentů podle změn časových umístění v příběhu. Souhrnně zde vyznačíme devět segmentů rozdělených na dvě časové pozice, které označíme 2 (nyní) a 1 (kdysi). Jejich iterativní charakter („občas“), ponecháme stranou. Máme tedy: segment A na pozici 2 („občas, když procházel kolem hotelu, vzpomněl si“), B na pozici 1 („na deštivé dny, kdy až k němu doprovázel svou služku v pelerině“), C na 2 („ale postrádal pocit melancholie“), D na 1 („o níž se tehdy domníval“), E na 2 („že ji bude muset pocítit v den, kdy už ji nebude milovat“), F na 1 („Neboť tím, co tuto melancholii promítalo dopředu“), G na 2 („na jeho budoucí lhostejnost“), H na 1 („byla jeho láska“), I na 2 („A tato láska již neexistovala“). Vzorec časových pozic je tedy dokonalou klikaticí:

A₂-B₁-C₂-D₁-E₂-F₁-G₂-H₁-I₂

Mimo to si všimneme, že při prvním čtení obtíž tohoto textu spočívá ve zdánlivě systematickém způsobu, jímž Proust eliminuje ta nejzákladnější místa časového vyznačení (kdysi, nyní) tak, že čtenář si je musí doplnit sám v myšlenkách, aby se v textu vyznal. Jednoduché vyzdvižení pozic však nevyčerpává časovou analýzu, byť by byla omezena na otázky pořadí, a nedovoľuje vymezit statut anachronií. K tomu je potřeba ještě definovat vztahy, které sjednocují jednotlivé segmenty.

Jestliže považujeme bod A za výchozí narativní bod, tedy za autonomní pozici, segment B se tím samozřejmě vymezuje jako retrospektivní: můžeme tuto retrospekci, prohlásit za subjektivní v tom smyslu, že se jí ujímá samotná postava, jež svým vyprávěním pouze sděluje přítomné myšlenky („vzpomněl si, že...“); B je tedy

časově podřízen A: vymezuje se jako retrospektivní ve vztahu k A. C postupuje jednoduchým návratem zpět k výchozí pozici, a to bez podřízení. D provádí další retrospekci, nyní se jí ale ujímá přímo vyprávění: je zjevné, že právě vyprávěč zmiňuje nepřítomnost melancholie, i když si jí všiml hrdina. E nás vede do přítomnosti, ale zcela odlišným způsobem, než to činí C, tentokrát je přítomnost nahlížena na základě minulosti a z „pohledu“ této minulosti: nejde o jednoduchý návrat k přítomnosti, ale o anticipaci (evidentně subjektivní) přítomného v minulém. E je tedy podřízeno D, stejně jako D je podřízeno C, zatímco C je autonomní jako A. F nás přivádí do pozice 1 (minulost) přes anticipaci E: opět jednoduchý návrat, ale nyní k 1, tedy k podřízené pozici. G je tentokrát objektivní anticipací, neboť Jean kdysi nepředvídal právě budoucí konec své lásky coby lhostejnost, ale coby melancholii z toho, že už nebude milovat. H je stejně jako F jednoduchým obratem k 1. I je nakonec (jako C) jednoduchým návratem k 2, to znamená k výchozímu bodu.

Tento krátký úryvek ve zkratce nabízí velmi různorodou ukázkou možných časových vztahů. Subjektivní a objektivní retrospekce a anticipace, jednoduché návraty ke každé ze dvou pozic. Protože rozdíl mezi objektivními a subjektivními anachroniemi nespočívá v časovém pořadí, ale vyzdvihuje nové kategorie, které nalezneme v kapitole o způsobu, pro tuto chvíli je necháme stranou; stejně tak na druhé straně, abychom se vyhnuli psychologickým konotacím, spojeným s užitím termínů jako „anticipace“ a „retrospekce“, jež spontánně vyvolávají subjektivní fenomény, vyloučíme je a nahradíme nejčastěji dvěma mnohem neutrálnějšími termíny. Termínem prolepse označíme každý narativní manévr spočívající ve vyprávění nebo v předčasném vyvolávání události, která má teprve následovat, analepsí označíme každé zpětné připomenutí předchozí události v místě příběhu, kde se zrovna nacházíme. Obecný termín anachronie zachováme pro označení všech forem neshody mezi dvěma časovými pořadími, a uvidíme, že se neomezují pouze na analepse a prolepse.²⁰

²⁰ Dostáváme se zde do obzvi (a nemilosti) terminologie. Prolepse a analepse představují výhodnou možnost vstoupit pomocí jejich kořene do gramaticko-rétorické rodiny, jejíž jiní členové nám budou užiteční později. Na druhé straně budeme muset operovat s protikladem mezi kořenem *-lepse*, který v řečtině označuje skutečnost, že se něco odněkud bere, v narativním smyslu ujmání se a pojímání (prolepse: vzít před, analepse: vzít zpětně), a kořen *-lipse* (jako v elipse nebo paralipse), který naopak označuje skutečnost ponechání,

Analýza syntaktických vztahů (subordinace a koordinace) mezi segmenty nám nyní dovoluje nahradit náš první vzorec, který zdvihoval pouze pozice, druhým vzorcem, který zviditelňuje vztahy a do sebe vnořená vyprávění:

$$A_2[B_1]C_2[D_1(E_2)F_1(G_2)H_1]I_2$$

Jasně zde vidíme rozdíl ve statutu mezi úseky A, C a I na jedné straně a E a G na straně druhé, kdy všechny zaujímají stejnou časovou pozici, avšak na různých hierarchických rovinách. Vidíme také, že dynamické vztahy (analepse a prolepse) jsou umístěny před hranaté a kulaté závorky, jednoduché návraty pak za závorky. Nakonec zde můžeme pozorovat, že tento úryvek je dokonale uzavřený a výchozí pozice jsou na každé rovině úzkostlivě znovu zahrnuty, a uvidíme, že tomu tak vždy nemusí být. Číselné vztahy samozřejmě umožňují rozlišovat mezi analepsami a prolepsami, ale nadto můžeme formulovat například takovýto vzorec:

$$\begin{array}{c} A \quad A \\ A_2[B_1]C_2[D_1(E_2)F_1(G_2)H_1]I_2 \\ \quad \quad \quad P \quad \quad P \end{array}$$

Tento úryvek vykazoval zřejmou (didaktickou) výhodu časové struktury omezené na dvě pozice, což je celkem vzácná situace. Ještě než opustíme mikronarativní úroveň, vypůjčíme si ze *Sodomy a Gomory* mnohem složitější text (i když ho omezíme na mnohem hrubší časové pozice a vynecháme jemné odstíny), jenž dobře ilustruje charakteristicky proustovskou všudypřítomnost času. Jsme na večírku u knížete de Guermantes, Swann právě vyprávěl Marcelovi o konverzi knížete k dreyfusismu, ve které s naivní zaujatostí spatřuje důkaz inteligence. Zde je ukázka zřetězení Marcelova vyprávění (každý úsek označím na začátku písmenem):

(A) Swannovi teď připadali inteligentní bez rozdílu všichni ti, kdo sdíleli jeho názory, jeho starý přítel kníže de Guermantes i můj kamarád Bloch (B), kterého se až do té doby stranil (C) a kterého teď pozval na oběd. (D)

tichého zanechání. Avšak žádná předložka vypůjčená z řečtiny nám nedovoluje přesáhnout protiklad pro × ana. Odtud pochází útočiště v anachronii, která je dokonale jasná, ale která vychází z nějakého systému, a jejíž interference předložky s analepsí je na obtíž. Obtížná, ale významná.

Swann Blocha velice zaujal, když mu pověděl, že kníže de Guermantes je dreyfusovcem. „Bylo by třeba požádat ho, aby podepsal naše petice pro Picquarta; s takovým jménem, jako je jeho, by to mělo obrovský efekt.“ Ale Swann, který s vášnivým přesvědčením izraelyty spojoval zároveň i diplomatickou umírněnost člověka z elegantní společnosti, (E) jehož zvyky si přespříliš osvojil, (F) než aby se jich mohl zbavit ve věku tak pozdním, odmítl Blochovi dát svolení, aby knížeti poslal, třeba i jen jakoby spontánně, listinu k podpisu. „Tohle udělat nemůže, nesmí se po něm chtít nemožné,“ opakoval Swann. „Je to roztomilý člověk, který musel urazit tisíce mil, aby se dostal k nám. Může být pro nás velice užitečný. Kdyby podepsal vaši listinu, mezi svými lidmi by se jedine zkomponoval, byl by kvůli nám ztrestán, a možná že by své sdílnosti litoval a už by ji neopakoval.“ Ba co víc, Swann odmítl připojit i své vlastní jméno. Připadalo mu příliš hebrejské, než aby nepůsobilo špatným dojemem. A pak, schvaloval sice všechno, co se týkalo revize procesu, ale nechtěl být žádným způsobem zamíchán do antimilitaristické kampaně. Nosil teď, (G) což až doposud nikdy nedělal, vyznamenání, (H) které získal jako zcela mladý příslušník domobrany v roce 1870, (I) a ke své závěti připojil dovětek, v němž žádal (J) v protikladu ke svým předchozím ustanovením, (K) aby se mu dostalo vojenských poct odpovídajících jeho hodnosti rytíře Čestné legie. Což pak shromáždilo kolem combrayského kostela celou eskađronu (L) oněch jezdců, nad jejichž budoucím osudem Františka kdysi plakala, když počítala (N) s možností války. (N) Swann zkrátka odmítl podepsat Blochovu listinu, takže jakkoli v očích mnoha lidí platil za zuřivého dreyfusovce, můj kamarád usoudil, že je vlažný, načichlý nacionalismem, a že si potrpí na vojenské parády. (O) Swann se se mnou rozešel, aniž mi stiskl ruku, aby se v tomto sále, kde měl příliš mnoho přátel, nemusel s lidmi loučit, atd...²¹

Rozlišili jsem zde (i když velmi hrubým a pouze demonstrativním způsobem) patnáct narativních segmentů, které se rozkládají do devíti časových pozic. V chronologickém pořadí jsou to následující pozice: 1) prusko-francouzská válka, 2) dětství Marcela v Combray, 3) před večírkem u Guermantových, 4) večírek u Guermantových, který můžeme datovat 1898, 5) pozvání Blocha (nutně následující po večírku, kterého se Bloch nezúčastnil, 6) oběd Swann-Bloch, 7) sepsání dovětky závěti, 8) Swannův pohřeb, 9) válka, s jejíž možností počítá Františka, zde nezaujímá žádnou definitivní pozici, neboť je čistě hypotetická, ale z důvodu časového zařazení a zjednodušení ji můžeme identifikovat s první světovou válkou. Vzorec pozic bude následující:

$$A_4-B_3-C_5-D_6-E_3-F_6-G_3-H_1-I_7-J_3-K_8-L_2-M_9-N_6-O_4$$

²¹ IV, s. 120–121.

Když srovnáme časovou strukturu tohoto a předcházejícího fragmentu, všimneme si kromě mnohem většího počtu pozic také mnohem složitější hierarchie do sebe vnořených vyprávění. Např. M závisí na L, které závisí na K, které závisí na I, které závisí na velké prolepsi D-N. Na druhé straně některé anachronie, jako B a C, jsou položeny vedle sebe bez jasného návratu na základní pozici: jsou tedy na stejně podřízené úrovni jednoduše uspořádány mezi sebou. Přechod od C₅ k D₆ nakonec netvoří pravou prolepsi, protože se nikdy nevrátíme do pozice 5. Tvoří tedy jednoduchou výpustku času uplynulého mezi úsekem 5 (pozdání) a 6 (oběd). Výpustka či skok dopředu bez návratu není evidentně anachronií, ale jednoduchým zrychlením vyprávění, které budeme studovat v kapitole o trvání. Nezasahuje totiž čas po způsobu posloupnosti, který nás zde zajímá. Tento přechod od C k D neoznačíme závorkou, ale obyčejnou pomlčkou, které zde bude značit čistou následnost. Zde je kompletní vzorec:

A₄[B₃][C₅-D₆(E₅)F₆(G₃)(H₁)(I₇<J₃><K₈(L₂<M₉>>)N₆]O₄

Opustíme nyní mikronarativní úroveň, abychom se mohli zabývat časovou strukturou *Hledání* z hlediska jeho substanciálních artikulací. Je nasnadě, že analýza na takovéto úrovni si nemůže být vědoma detailů, které vyzdvihuje jiná stupnice, a proto pracuje s tím nejhrubším zjednodušením. Přecházíme zde od mikrostruktury k makrostruktuře.

První časový segment *Hledání*, kterému je věnováno prvních pět stran knihy, zmiňuje moment, který není možné přesně datovat, ale který se odehrává v hrdinově životě²² dost pozdě. Připomíná dobu, kdy chodil brzy spát, trpěl nespavostí a velkou část svých nocí trávil tím, že se rozpomínal na svou minulost. Tento první časový údaj v narativním pořadí tedy ani zdaleka není prvním v pořadí odboček. Budme trochu předvídaví v průběhu analýzy a přisudme mu nyní v příběhu pozici 5. Máme tedy A₅.

Druhý segment (I, s. 17 až 51) je promluvou vypravěče, avšak zjevně inspirovaného vzpomínkami nespavého hrdiny (který zde

²² Jedním ze dvou zmíněných pokojů je ve skutečnosti pokoj v Tansonville, kde Marcel spal pouze v době pobytu vyprávěného na konci *Uprchlé* a na začátku *Času znovu nalezeného*. Období nespavosti, nutně následující po tomto pobytu se mohly shodovat s prvním a/nebo druhým pobytem v léčebném ústavu, které následují a zahrnují epizodu Paříž ve válce (1916).

plní funkci, již Marcel Muller²³ nazývá zprostředkující subjekt) na velmi úzkou, ale velmi důležitou epizodu jeho dětství v Combray: slavná scéna, kterou nazývá „dramatem ukládání se k spánku“, v průběhu něhož Swannova návštěva zabránila matce, aby dala vypravěči rituální večerní polibek a nakonec – první rozhodující ústupek – podlehla jeho naléhání a strávila noc vedle něho: B₂.

Třetí segment (I, s. 52–53) nás velmi krátce přenáší do pozice nespavosti 5: C₅. Čtvrtý segment se odehrává pravděpodobně někde uvnitř této periody, protože určuje změnu v obsahu nespavosti.²⁴ jde o epizodu s madlenkou, během níž se hrdina navrácí na úbočí svého dětství („z Combray nic, co by nebylo divadlem a dramatem mého ukládání k spánku“), které bylo až dosud pohřbeno (a zachováno) ve zdánlivém zapomnění: D₅¹. Po něm následuje pátý segment, druhý návrat do Combray, ale mnohem více časově rozsáhlý, protože už pokrývá (bez výpustek) celé dětství v Combray. Combray II (I, s. 57–177) tedy pro nás bude E₂¹, současník B₂, kterého ale široce přesahuje, stejně jako C₅ přesahuje a zahrnuje D₅¹.

Šestý segment (I, s. 177–178), se navrácí do pozice 5 (nespavost): F₅, který slouží jako odrazový můstek pro novou paměťovou analepsi s nejstarší pozicí ze všech, protože předchází narození hrdiny: *Swannova láska* (I, s. 181–351), sedmý segment: G₁.

Osmý segment, velmi krátký návrat (I, s. 351) k pozici nespavosti, tedy H₅, který nanovo otevírá poněkud zakrslou analepsi, jejíž funkce předzvěsti a návěští je však tentokrát pro pozorného čtenáře očividná: půlstránkové (stále I, s. 351) vybarování si Marcelova pokoje v Balbecu; devátý segment I₄, ke kterému se ihned přidružuje, tentokrát bez postřehnutelného návratu k návaznosti nespavosti, vyprávění o snění o hrdinově cestě do Paříže. Několik let před jeho pobytem v Balbecu (rovněž retrospektivní ve vztahu k výchozímu bodu); šestý segment tedy bude J₃: pařížské dospívání, láska k Gilbertě, stýkání se s paní Swannovou, po následné výpustce první pobyt v Balbecu, návrat do Paříže, vstup do světa Guermantových atd. Od nynějška je směr pohybu dosažen a vyprávění se ve svých substanciálních artikulacích stává téměř pravidelným a shodným s chronologickým pořadím, a to do té míry, že na úrovni analýzy, ve které se nyní nacházíme, se můžeme domnívat, že segment J₃

²³ *Les Voix narratives*, první část, kapitola II, a *passim*. V poslední kapitole se navrátím k rozlišení mezi hrdinou a vypravěčem.

²⁴ Po piškotovém koláčku bude celé Combray integrováno do vzpomínek nespavého.

se rozšiřuje na celý zbytek (a konec) *Hledání*. Podle naší předchozí dohody je vzorec začátku následující:

A₅[B₂]C₅[D₅(E₂')]F₅[G₁]H₅[I₄][J₃...

Hledání ztraceného času je takto zahájeno rozsáhlým pohybem sem a tam, počínajícím strategicky dominantní klíčovou pozicí, kterou je zjevně pozice 5 (nespavost) se svou variantou 5' (madlenka), a pozicemi zprostředkujícího nespavého nebo mimovolnou pamětí oblouženého subjektu, jehož vzpomínky řídí celek vyprávění, což dává bodu 5–5' funkci jakési povinné návaznosti či, pokud to tak lze říct, narativního dispečinku: chceme-li přejít z *Combray I* do *Combray II*, z *Combray II* do *Swannovy lásky*, ze *Swannovy lásky* do *Balbecu*, musíme se neustále navracet k této ústřední, byť krajní (protože pozdější) pozici, jejíž nátlak se uvolňuje pouze v přechodu z *Balbecu* do Paříže, i když tento poslední segment (J₃) je taktéž (v důsledku spojení s předcházejícím) podřízen aktivitě paměti zprostředkujícího subjektu a je tedy taktéž analeptický. Hlavním rozdílem mezi touto analepsí a všemi předchozími je zajisté to, že zůstává otevřená a její rozsah pokrývá téměř celé *Hledání*: mezi jiným to znamená, že aniž by to tato analepse řekla a aniž by to bylo vidět, znovu sjednotí a překoná bod, kde z paměti vzešla, bod zdánlivě utopený v jedné z jejích výpustek. Později se k této zvláštnosti vrátíme. Podržíme si pro tuto chvíli onen klikatý pohyb, ono počáteční a jakoby úvodní či usmiřující koktání: 5–2–5–5–2–5–1–5–4–3... To je zároveň, stejně jako celý zbytek, již obsaženo v zárodečné buňce prvních pěti stran, které nás provázejí z pokoje do pokoje a z věku do věku, z Paříže do Combray, z Doncières do Balbecu, z Benátek do Tansonville. Přeslapování na místě, ostatně nikoli nehybné i přes své nekončící návraty, neboť díky němu následuje po bodovém *Combray I* rozsáhlejší *Combray II*, starší, ale již nezvratná *Swannova láska*, a nakonec *Jména míst: Jméno*, jímž se vyprávění definitivně dostává do pohybu a nachází svůj režim.

Tato zahájení se složitou strukturou, jež jakoby přehrávají nevyhnutelnou nesnáz počátku, aby se jí lépe zbavila, zjevně stojí v nejstarší a nejstálejší narativní tradici. Již jsme si povšimli račícího začátku *Iliady* a zde je potřeba připomenout, že v průběhu klasické epochy se ke konvenčnímu začátku in medias res připojuje nebo nadřazuje konvence do sebe vnořených narativů (X vypráví, že Y vypráví, že...), která ponechávají vypravěči čas, aby našel svůj hlas.

Funguje také v *Jean Santeuil*, k němuž se později vrátíme. Zvláštnost začátku *Hledání* tvoří dozajista zmnožení paměťových instancí a následkem toho zmnožení začátků, z nichž každý kromě posledního se zpětně může jevit jako prolog. První začátek (absolutní): „Dlouho jsem chodil brzy spát [...]“. Druhý začátek (zjevný začátek autobiografie) o pět stran dále: „V Combray se má ložnice každý den kvečeru [...]“. Třetí začátek (vstup mimovolné paměti na scénu), o 30 stran dále: „Takto tedy dlouhou dobu, když jsem se v noci vzbudil a vzpomínal si zas na Combray [...]“. Čtvrtý začátek (zopakován po příhodě s madlenkou, skutečný začátek autobiografie), o 5 stran dále: „Combray viděno z vlaku [...]“. Pátý začátek, o 125 stran dále, ab ovo, *Swannova láska* (další příklad par excellence archetypu všech proustovských lásek), totožné (a nejasné) datum narození Marcela a Gilberty („Přiznáme se zde, řekl by Stendhal, že po vzoru mnoha vážných autorů jsme začali příběh o našem hrdinovi rok před jeho narozením“ – mutatis mutandis není Swann pro Marcela, doufám ve vši počestnosti,²⁵ tím, co byl poručík Robert pro Fabricia del Dongo?). Pátý začátek tedy: „Aby se člověk stal členem ‚důvěrného kroužku‘, ‚skupinky‘, ‚malého klanu‘ Verdurinových [...]“. Šestý začátek, o 170 stran dále: „Mezi pokoji, jejichž vzhled jsem si ve svých bezesných nocích nejčastěji připomínal [...]“, bezprostředně následovaný sedmým a posledním začátkem: „Ale tomuto skutečnému Balbecu se také nic nepodobalo méně, než onen Balbec, o němž jsem často sníval [...]“. Tentokrát se již pohyb rozjel naplno a již se nezastaví.

Dosah, rozsah

Řekl jsem, že pokračování *Hledání* se ve svých substanciálních artikulacích řídí rozvrhem, který odpovídá chronologii; toto celkové stanovisko však nevyklučuje velký počet dílčích anachronií, analepsí a prolepsí, ale také jiných složitějších či jemnějších forem, možná typičtějších pro proustovské vyprávění, v každém případě vzdálenějších současně od „skutečné“ chronologie i klasické narativní časovosti. Než přistoupíme k analýze těchto anachronií, upřesněme si, že se zde jedná pouze o časovou analýzu, a to ještě omezenou jen na

²⁵ Není role Swanna ve scéně ukládání k spánku typicky otcovská? Koneckonců je to právě on, kdo dítěti odepírá matčinu přítomnost. Naopak zákonný otec se zde představuje s hříšnou laxností, s výsměšnou a podezřelou laskavostí: „Jdi s chlapcem.“ Jak shrnout tento svazek?

otázky posloupnosti, a pro tuto chvíli si odmyslíme rychlost, frekvenci a navíc také charakteristiky způsobu a hlasu, které mohou ovlivnit anachronie stejně jako každý jiný typ narativních segmentů. Opomineme zde zvláště základní rozdíl mezi anachroniemi, kterých se ujímá přímo vyprávění a které tedy zůstávají na stejné narativní úrovni jako jejich okolí (např. verš 7 až 12 *Iliady* nebo druhá kapitola *Césara Birotteau*), a mezi anachroniemi nacházejícími se na druhé narativní úrovni, kterých se ujímá jedna z postav výchozího vyprávění, např. zpěvy IX. až XII. *Odyssey* (Odysseovo vyprávění), nebo autobiografie Rafaela de Valentin v druhé části *Šagrénové kůže*. Na tuto otázku, která se nevztahuje jen na anachronie, ačkoli se jich týká v první řadě, samozřejmě narazíme opět v kapitole o narativním hlase.

Anachronie se může v minulosti nebo v budoucnosti ubírat do větší či menší vzdálenosti od okamžiku přítomnosti, to znamená od okamžiku v příběhu, kdy je vyprávění přerušeno, aby jí ustoupilo. Tuto časovou vzdálenost nazveme dosahem anachronie. Může také pokrývat více či méně dlouhé trvání příběhu, které nazýváme jeho rozsahem. Takže když Homér v XIX. zpěvu *Odyssey* připomíná okolnosti, za nichž kdysi dospívající Odysseus utrpěl zranění, jehož jizvu má na sobě ve chvíli, kdy se mu Euryeleia chystá umýt nohy, tato analepse, která zaujímá verš 394 až 466, má dosah několika desítek let a rozsah několika dní. Takto vymezený statut anachronií se nezdá být ničím jiným než otázkou „více“ či „méně“, záležitostí specifické míry, prací časoměřiče bez teoretického zájmu. Každopádně je možné (a dle mého názoru také užitečné) rozvrhnout charakteristiky dosahu a rozsahu odděleně od některých závažných momentů vyprávění. Toto rozdělení lze uplatnit celkem totožným způsobem na obě velké třídy anachronií. My se ale budeme kvůli přehlednosti výkladu i kvůli tomu, abychom se vyhnuli riziku přílišné abstrakce, zabývat výhradně analepsami, a poté tuto proceduru rozšíříme.

Analepse

Veškerá anachronie zakládá ve vztahu k vyprávění, do kterého je vsunuta či naroubována, časově drubotné vyprávění podřízené prvnímu v rámci onoho druhu narativní syntaxe, se kterou jsme se již setkali v pokusu o analýzu krátkého úryvku z knihy *Jean Santeuile*.

Nadále budeme onu časovou rovinu vyprávění, ve vztahu k níž se anachronie jako taková definuje, nazývat „výchozím vyprávěním“.

Už jsme se přesvědčili, že do sebe vnořená vyprávění mohou být samozřejmě mnohem složitější a anachronie může vytvářet figuru výchozího vyprávění ve vztahu k jiné anachronii, kterou nese, nebo obecněji: ve vztahu k anachronii může být celkový kontext považován za „výchozí vyprávění“.

Vyprávění o Odysseově zranění se zřetelně týká epizody předcházející výchozímu časovému bodu výchozího vyprávění *Odyssey*, ačkoli podle našeho pravidla do tohoto pojmu zahrnujeme retrospektivní Odysseovo vyprávění u Fajáků, které se vrací až k pádu Troje. Tuto analepsi, jejíž rozsah zůstává vně rozsahu výchozího vyprávění, můžeme označit za „vnější“. Totéž můžeme říct např. o druhé kapitole *Césara Birotteau*, jejíž příběh, jak název napovídá (*Předchůdci Césara Birotteau*) předchází dramatu otevřenému noční scénou v 1. kapitole. Za vnitřní analepsi bychom naopak označili 6. kapitolu *Paní Bovaryové*, věnovanou období, které Éma strávila v klášteře a které evidentně následuje po výchozím bodu románu, tedy po vstupu Charlese na gymnázium, anebo začátek *Utrpení vynálezce*,²⁶ který po pařížských avantýrách Luciena de Rubempré slouží k informování čtenáře o tom, co dělal během tohoto období David Séchard v Angoulême. Někdy můžeme koncipovat rovněž smíšené analepse, jejichž bod dosahu předchází a bod rozsahu následuje po začátku výchozího vyprávění: takovým způsobem se des Grieuxův příběh v *Manon Lescaut* vrací k několika letům před prvním setkáním s Kvalitním člověkem a pokračuje k momentu druhého setkání, který je rovněž momentem narace.

Toto rozlišení není tak zbytečné, jak by se mohlo na první pohled zdát. Ve skutečnosti se vnější a vnitřní analepse (nebo i smíšené, co se týče jejich vnitřního aspektu) představují narativní analýze způsobem zcela odlišným, a to přinejmenším v bodě, který se mi zdá být ústřední. Vnější analepse, už jenom proto, že jsou vnější, neriskují interferenci s výchozím vyprávěním a mají funkci pouze doplňovací, tj. osvětlit čtenáři toho či onoho předchůdce, což je případ již několikrát citovaných úryvků a typický příklad *Swannovy lásky* v *Hledání ztraceného času*. U vnitřních analepsí, jejichž časové pole je zahrnuto ve výchozím vyprávění a které představují zřejmý risk redundance nebo kolize, tomu tak není. Nyní je tedy potřeba blíže se podívat na problémy interference.

²⁶ Garnier, s. 550–643.

Nejprve si vyčleníme vnitřní analepse, které navrhuji nazvat heterodiegetickými,²⁷ tzn. analepse týkající se jedné linie příběhu, a tedy diegetického obsahu odlišného od obsahu „výchozího vyprávění“. Sem patří buď nově uvedené postavy, jejichž předchůdce chce vypravěč osvětlit (např. Flaubert v již citované pasáži v případě Emy), nebo postavy na nějaký čas zmizelé z dohledu, jejichž nedávnou minulost je potřeba znovu zachytit, jako v případě Davida na začátku *Utrpení vynálezce*. Toto jsou pravděpodobně nejtradičnější funkce analepse a je zřejmé, že časová shoda zde nepřináší skutečné narativní interference: takže když kníže z Faffenheimu vstupuje do salonu paní de Villeparisis, retrospektivní odbočka nás na několika stranách²⁸ informuje o příčinách tohoto vstupu, tzn. o peripetických kandidatury knížete do Akademie morálních věd, nebo když Marcel nachází Gilbertu Swannovou, která se mezitím stala slečnou de Forcheville, a nechává si vysvětlit tuto změnu jména.²⁹ Swannova, Saint-Loupova a Cambremérova svatba, smrt Bergotta,³⁰ se stejně tak zpětně připojují k hlavní linii příběhu, kterým je Marcelova autobiografie, aniž jakkoli ohrožují výsadní postavení „výchozího vyprávění“.

Zcela odlišná je situace vnitřních homodiegetických analepsí, tedy těch, jež se týkají stejné akční linie jako výchozí vyprávění. Risk interference je zde evidentní a dokonce zdánlivě nevyhnutelný. Ve skutečnosti zde musíme rozlišit další dvě kategorie.

První, kterou nazvu *vedlejší analepse*, neboli „odkazy“, zahrnuje retrospektivní segmenty, které zpětně vyplňují předchozí mezeru vyprávění, vzniklou provizorním vynecháváním a více či méně zpožděnými opravami, což je dáno částečně nezávislou narativní logikou plynutí času. Mohou jimi být čisté a jednoduché výpusťky, tedy trhliny v časové kontinuitě. Pobyt Marcela v Paříži v roce 1914, vyprávěný při příležitosti jiného pobytu v roce 1916, částečně vyplňuje elipsu několika dlouhých let, které hrdina strávil v léčebném ústavu,³¹ setkání s Dámou v růžovém v bytě strýce Adolfa³² otevírá uprostřed combrayského vyprávění dveře do Marcelova pařížského dětství, až na tuto výjimku zcela zahaleného až do třetí části *Spěta*

²⁷ *Figures II*, s. 202.

²⁸ III, s. 263–268.

²⁹ VI, s. 157–169.

³⁰ II, s. 140; VI, s. 257; V, s. 184–190.

³¹ VI, s. 339–353.

³² I, s. 78–85.

Swannových. Některé události Marcelova života, které jsou nám známy jen z krátkých retrospektivních narážek, je potřeba (hypoteticky) umístit právě do těchto časových mezer: cesta do Německa s babičkou předcházející první cestě do Balbecu, pobyt v Alpách předcházející epizodě v Doncières, cesta do Holandska předcházející večeri u Guermantových, či – podstatně těžší k umístění vzhledem k délce vojenské služby v těch dobách – léta vojenské služby připomenuté ve vsuvce zasazené do poslední procházky s panem de Charlus.³³ Existuje však ještě jiný druh mezer v méně striktním časovém pořadí, které již nespočívají v elizi diachronického segmentu, ale ve vynechání jednoho z konstitutivních prvků situace. V podstatě spočívá v období pokrytém vyprávěním, např. vyprávění o jeho dětství systematicky zakrývající existenci jednoho z členů rodiny (což je Proustův postoj k bratrovi Robertovi, pokud bychom měli *Hledání* za skutečnou autobiografii). Vyprávění zde neskáče přes jednotlivé okamžiky jako ve výpusťce, ale probíhá vedle nějaké skutečnosti. Tento druh postranní výpusťky nazveme ve shodě s etymologií a bez přílišného překroucení rétorického užití *paralipsí*.³⁴ Paralipsu lze velmi dobře, stejně jako časovou výpusťku, použít k retrospektivnímu vyplňování. Swannova smrt, nebo přesněji její dopad na Marcela (protože smrt jako taková by mohla být vyňata z hrdinovy autobiografie, a tedy by mohla být heterodiegetická), tak nebyla vyprávěna ve svém čase, a přece se žádná časová výpusťka nemůže principiálně umístit mezi poslední Swannovo zjevení (na večírku u Guermantových) a den koncertu Charlus-Verdurin, kam se vsunuje nová retrospektiva jeho smrti.³⁵ proto je potřeba předpokládat, že tento velmi důležitý moment Marcelova citového života („Smrt Swanna mnou v té době otrásla“) byl vynechán postranně, v paralipse. Ještě jasnější bude tento příklad: konec vášně Marcela

³³ II, s. 266; III, s. 85, 356; VI, s. 406. Samozřejmě za předpokladu, že tyto retrospektivní informace budeme brát jako celek vážně, což odpovídá zákonu narativní analýzy. Kritika může zkoumat rovněž takové narážky jako autorovy omyly, nebo je možné, že Proustova biografie se přechodně projektuje na Marcelův životopis.

³⁴ Paralipsa rétoriků je spíše chybným vynecháním, jinak řečeno *opominutím mlčením*. Zde je paralipsa jakožto narativní figura protikladem k výpusťce, jako je *nechat stranou* protikladem *ponechat na místě*. O něco dále se s paralipsou setkáváme v souvislosti se *způsobem*.

³⁵ V, s. 202–205; ledaže bychom zkoumali iterativní pojednání prvních měsíců společného života s Albertinou na začátku *Uvězněné* jako výpusťku.

k vévodkyni de Guermantes se díky kvazi-zázračnému zásahu jeho matky stává předmětem³⁶ retrospektivního vyprávění bez upřesnění data (Jednoho dne...). Ale protože jde o babičku, která v průběhu této scény trpí, musíme ji zjevně umístit před druhou kapitolu *Guermantes II* (s. 356), ale zároveň za stranu 215, kde je vidět, že Oriane se mu ještě „nestala lhostejnou“. Nelze zde zjistit žádnou časovou výpustku, Marcel nás tedy neinformoval v příslušném čase o tomto ústředním aspektu svého vnitřního života. Nejpozoruhodnějším případem – ačkoli jej kritici málokdy zmiňují, pravděpodobně z toho důvodu, že ho odmítají brát vážně – je případ záhadné „malé sestřenky“, o níž se v momentě, kdy Marcel dává dohazovačce pohovku tety Leonie,³⁷ dozvídáme, že s ní poprvé na stejném kanapi poznal potěšení lásky, a to nikde jinde než v Combray před celkem dávnou dobou, neboť upřesnil, že scéna „iniciace“³⁸ proběhla v hodinu, kdy se „moje teta Leonie probouzela“, a kromě toho víme, že v posledních letech teta Leonie vůbec neopouštěla svůj pokoj.³⁹ Ponechejme stranou pravděpodobný tematický význam tohoto opozdělého tajemství a zároveň připustíme, že vynechání události ve vyprávění o Combray vychází z čisté časové výpustky: vynechání postavy v rodinném portrétu nemůže být definováno jako paralipsa a hodnota cenzury je v něm pravděpodobně ještě větší. Tato malá sestřenka na kanapi bude pro nás analepsí na paralipse: každý věk má své rozměry.

Až do této chvíle jsme pojímali (retroaktivní) lokalizaci analepsí tak, jako by se vždy jednalo o jedinečnou událost, která má být umístěna do jednoho bodu uplynulého příběhu, případně předchozího vyprávění. Ve skutečnosti mohou některé výpustky, třebaže jsou věnovány jednotlivým událostem, odkazovat k iterativním výpustkám,⁴⁰ to znamená těm, které se netýkají jediného segmentu uply-

³⁶ III, s. 304.

³⁷ II, s. 139.

³⁸ „Sestřenice (malá), moje zasvětitelka,“ II, s. 139, poznámka, rejstřík jmen postav v Clarac et Ferré.

³⁹ „Je pravda, že teta měla dva sousedící pokoje, a obývala jeden, zatímco se větral druhý“ (s. 58). Ale pokud je to tak, scéna se stává ještě odvážnější. Na druhou stranu není vyjasněn vztah mezi „kanapem“ a postelí s květovanou ložní příkrývkou, popsanou na s. 60, „s bezvýrazným, lepkavým, mdlým, nechutným a syrovým pachem“, jemuž se mladý Marcel vždy „s nepřiznanou chtivostí poddal“. Ponechejme tento problém odborníkům a připomeňme, že v „Confession d'une jeune fille“ v *Plaisirs et Jours* „iniciace“ znesváří čtrnáctiletou hrdinku s „malým“ patnáctiletým bratrancem, „již velmi zvrhlým“ (*Pléiade*, s. 87).

⁴⁰ K iterativu obecně viz kapitola III.

nulého času, ale více segmentů považovaných za podobné a v určitém smyslu repetitivní. Takže setkání s Dámou v růžovém nás může navracet do kteréhokoli dne oněch zimních měsíců, kdy Marcel žil s rodiči v Paříži, do kteréhokoli roku předcházejícího neshodě se strýcem Adolfem. To je jistě jednotlivá událost, ale umístěna pro nás do určitého druhu nebo třídy (zima), a ne do jednotlivého výskytu (určitá zima). Stejně tak je tomu a fortiori tehdy, když sama událost vyprávěná analepsí je rovněž iterativního řádu. Takto v knize *Vě stínu kvetoucích dříve* končí den prvního zjevení dívčího hloučku večeri v Riva-Belle, která není první. Tato večere je pro vypravěče příležitostí k návratu k předcházející řadě, sepsané v podstatě v opakovacím imperfektu, jež vypráví současně o všech předchozích večerích.⁴¹ Je jasné, že výpustka vyplněná touto retrospektivou nemůže být jiná než iterativní. Stejně tak analepse, která uzavírá *Kvetoucí dívky*, poslední pohled na Balbec po návratu z Paříže,⁴² se týká celé řady siest spojených v jeden celek, které Marcel po celý svůj pobyt dodržoval na nařízení lékaře každý den od rána do oběda, zatímco jeho mladé přítelkyně se procházely na prosluněné hrázi a pod jeho okny břeškně zazníval ranní koncert. Také zde iterativní analepse zaplnila iterativní výpustku a dovolila, aby tato část *Hledání* mohla vyústit ne do šedi smutného návratu, ale do koruny, do zlatého bodu neporušitelného letního slunce.

*Přeložila Natálie Darnadyová.
(Pokračování v ČL č. 4/2003.)*

⁴¹ II, s. 346–359.

⁴² II, s. 472–474.

Gérard Genette | Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)

(Pokračování z ČL 3/2003)

Druhý typ homodiegetických (vnitřních) analepsi budeme nazývat repetitivní analepse nebo „připomenutí“. V tomto případě už redundanci neunikneme, protože vyprávění se v nich otevřeně a někdy zcela jasně vrací po svých vlastních stopách. Tyto „připominající“ analepse mohou doajista jen zřídka v textu dosáhnout příliš velkých rozměrů. Jsou to spíše nárazky vyprávění na jeho vlastní minulost, což Lämmert¹ nazývá *Rückgriffe* nebo *retrocepce*. Ale především u Prousta jejich význam v ekonomii vyprávění ve velké míře kompenzuje slabou narativní šíři.

Mezi tato připomenutí je zjevně nutné zařadit tři reminiscence vzniklé díky mimovolné paměti během dopoledne u Guermantových, z nichž všechny (tedy opačně než v případě madlenky) – pohyb v Benátkách, zastavení na železniční trati před stromořadím, první ráno u moře v Balbecu² – odkazují k těmž předchozím momentu vyprávění. Jsou to připomenutí v čistém stavu, která byla volně vybrána nebo vymyšlena díky svému nahodilému a banálnímu charakteru. Ve stejnou chvíli se v nich však načrtává přirovnání přítomnosti k minulosti. Přirovnání projednou posilující, neboť chvíle reminiscence je euforická i tehdy, když oživuje bolestnou minulost: „Rozpoznal jsem, že to samé stromořadí, kterým kdysi připadalo úžasné, jsem nyní považoval za nudné k pozorování a popisu.“³ Jde také o srovnání dvou současně podobných i odlišných situací, které často motivují připomenutí, v nichž mimovolná paměť nehraje žád-

¹ *Basformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2. část.

² VI, s. 483 cf. VI, s. 221–254; VI, s. 473 a II, s. 225.

³ Připomeňme, že pocit nudy ze stromořadí byl pro Marcela znakem jeho chybějícího literárního nadání, a tedy životním neúspěchem.

nou roli. Slova vévody de Guermantes o kněžně Parmské – „udělal jste na ni velice příznivý dojem“ – hrdinovi připomínají a vypravěči dávají možnost připomenout tatáž slova paní de Villeparisis o jiné „výsosti“, Lucemburské princezně.⁴ Důraz je zde kladen na analogii, zatímco když Saint-Loup představuje Marcelovi svou tajnou rádkyni Rachel, v níž Marcel vzápětí poznává někdejší malou prostitutku, „která před několika lety [...] říkala kuplířce: ‚Tak zítra večer pro mne pošlete, jestli mne budete pro někoho potřebovat‘“,⁵ důraz se klade na protiklad. To je věta, která téměř zcela přesně reprodukuje, co říká Rachel *Ve stínu kvetoucích divok*.⁶ „Tak ujednáno, zítra jsem volná, budete-li někoho mít, nezapomeňte pro mě poslat.“ Variantu ze světa Guermantových lze, abychom tak řekli, předvídat v těchto slovech: „Obměnila pouze formu věty, když řekla, ‚když mě budete potřebovat‘, nebo ‚když budete někoho potřebovat‘.“ Připomenutí má očitivně až nutkavou přesnost a oba segmenty klade do přímé komunikace. Proto se v druhém úseku odstavce interpoluje minulé Rachelino chování, které jako by se vytrhlo z textu prvního segmentu. Úchvatný příklad migrace nebo, chcete-li, narativní diseminace.

Možnost srovnání se nabízí rovněž v *Uvězněné*,⁷ a to mezi Marcelovou zbabělostí ve vztahu k Albertině a odvahou, kterou měl kdysi tváří v tvář Gilbertě, neboť tehdy „jsem měl ještě dost sil, abych se jí vzdal“. Tento návrat k sobě samému zpětně dává minulé epizodě smysl, který tehdy ještě neměla. Ve skutečnosti je nejtálejší funkcí připomenutí v *Hledání* změnit zpětně význam uplynulých událostí buď tím, že se významným učiní to, co významné nebylo, nebo že je zavržen původní význam a nahrazen významem novým.

První modalita je přesným způsobem popsána samotným vypravěčem, když píše o incidentu s pustorylem. „V té chvíli mi to všechno připadalo jen velmi přirozené, navíc trochu zmatené a v každém případě bezvýznamné“, a dále: „incident, jehož krutý význam mi zcela unikal a jež jsem pochopil až dlouhou dobu poté“.⁸ Tento význam dodá Andrée po smrti Albertiny.⁹ A tento případ odložené

⁴ III, s. 437; cf. II, s. 250.

⁵ III, s. 161.

⁶ II, s. 139.

⁷ V, s. 349.

⁸ III, s. 55–56; vrací se domů s pustorylem, Marcel narazí do Andrée, která mu pod záminkou nějaké alergie zabrání ihned vstoupit. Ve skutečnosti se v ten samý den provínila s Albertinou.

⁹ VI, s. 198.

interpretace nám poskytne téměř dokonalý příklad dvojitého vyprávění nejprve z naivního hlediska Marcelova, pak z osvíceného hlediska Andréa a Albertiny, kde konečně podaný klíč rozptýlí jakékoli „zmatení“. V mnohem větším rozsahu bude opoždilé setkání Marcela se slečnou de Saint-Loup,¹⁰ dcerou Gilberty a Roberta, příležitostí k celkovému obnovení hlavních epizod jeho existence, které byly až do té doby rozptýleny v bezvýznamnosti, a náhle posbírány a zvýznamněny tím, že se všechny navzájem propojovaly, protože se všechny týkaly existence dítěte narozeného Swannovi a vévodkyni de Guermantes, vnučky Dámy v růžovém, Charlusovy neteře, která připomínala „obě strany“ Combray, ale také Balbec, Champs-Élysées, Raspelière, Orianu, Legrandina, Morela, Jupiena...: náhoda, kontingence, náhle zrušená libovolnost, životopis „chycený“ do sítě struktury a logičnosti smyslu.

Tento princip odloženého nebo potlačeného¹¹ významu hraje zřejmě naplno svoji roli v mechanismu záhady, který Barthes analyzoval v *S/Z* a s ním tak sofistickovaně dílo jako *Hledání* zachází způsobem, jenž možná udiví ty, kdo toto dílo staví do protikladu k populárnímu románu. To bezpochyby platí v případě jeho významu a estetické hodnoty, ale ne vždy v případě jeho postupů. V *Hledání* existuje něco jako „byla to Milady“ třeba jen v humoristické formě „byl to můj kamarád Bloch“ z *Kvetoucích dívek*, když antisemita s halasem vychází ze svého stanu.¹² Čtenář si bude muset počkat více než tisíc stran, než se současně s hrdinou¹³ dozví, kdo je Dáma v růžovém, pokud to už dříve neuhodl. Marcel dostává po zveřejnění svého článku v *Le Figaro* gratulační dopis podepsaný Sanilonem, napsaný lidovým a šarmantním stylem: „jsem zarmoucen, že jsem nemohl uhodnout, kdo mi napsal.“ On však bude vědět, a my se dozvíme později, že to byl Teodor, bývalý příručí a dítě combrayského sboru.¹⁴ Při vstupu do knihovny vévodky de Guermantes májí hrdina pomenšího plachého provinčního buržou v ošoupaných šatech: to byl vévoda de Bouillon!¹⁵ Nějaká velká paní na ulici mu dělala návrhy: bude to paní d'Orvilliers!¹⁶ V malém vlaku z Raspelière nějaká tlustá

¹⁰ VI, s. 641.

¹¹ Viz Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Paris, Gallimard 1971, s. 124.

¹² II, s. 307.

¹³ III, s. 269.

¹⁴ VI, s. 180 a 301.

¹⁵ IV, s. 90.

¹⁶ IV, s. 132.

vulgární paní s vizáží majitelky nevěstince četla *Revue de deux mondes*: to bude kněžna Sherbatovová.¹⁷ Nějakou dobu po smrti Albertiny na něho jistá blondýnka, viděná v Lesíku a pak na ulici, vrhne pohled, který způsobil, že nadobro vzplanul: znovu se s ní setká v salonu u Guermantových, a bude to Gilberta!¹⁸ Tento postup je tak častý, tvoří tak očividně kontext a normu, že si lze občas v kontrastu či odstupu hrát s jeho výjimečnou nepřítomností nebo nulovým stupněm: v tom malém vlaku z Raspelière je jedna nádherná mladá dívka s černými očima a tělem magnolie, s uvolněnými způsoby a rychlým, svěžím a směřjícím se hlasem: „Tolik bych se s ní chtěl ještě někdy setkat!“ zvolal jsem. – „Buďte klidný, lidé se vždycky potkají znovu,“ odpověděla Albertine. V daném případě se mylila; tu krásnou dívku s cigaretou jsem už nikdy nepotkal, ani jsem nezjistil, o koho šlo.¹⁹

Avšak nejběžnějším užitím připomenutí je u Prousta bezpochyby postup, kdy je událost už v době prvotního výskytu obdařena významem, ale poté je tato interpretace nahrazenou jinou (která není nutně lepší). Tento postup je zřejmě jeden z neúčinnějších prostředků cirkulace smyslu v románu a nekonečného „převracení *pro* na *proti*“, které charakterizuje proustovské poznávání pravdy. Když Saint-Loup potkal na ulici v Doncières Marcela, zjevně ho nepoznal a pozdravil ho chladným vojenským pozdravem. Později se dozvíme, že ho poznal, ale nechtěl se zastavovat.²⁰ Babička v Balbecu s rozčilující malicherností naléhá, aby jí Saint-Loup vyfotil v jejím krásném klobouku: věděla o sobě, že její dny jsou sečteny, a chtěla nechat svému vnukovi památku, na které nebude vypadat ošklivě.²¹ Přítelkyně slečny Vinteuilové, zhanobitelka z Montjouvainu, se ve stejné době zbožně oddává rekonstrukci nerozluštitelných náčrtků septetu notu po notě²² atd. Známe dlouhou řadu odhalení a přiznání, jež rozkládá a znovu skládá retrospektivní nebo až posmrtný obraz Odetty, Gilberty, Albertiny nebo Saint-Loupa. Mladík, který jednoho večera doprovázel Gilbertu po Champs-Élysées, „to byla Léa převlečená do mužských šatů“;²³ Rachel byla ode dne procházky po předměstí

¹⁷ IV, s. 282 a 298.

¹⁸ VI, s. 158 a 169.

¹⁹ IV, s. 289.


²⁰ III, s. 140 a 178.

²¹ II, s. 326–327; IV, s. 166.

²² I, s. 154 a V, s. 264.

²³ II, s. 180–181 a VI, s. 295.

a facky novináři pro Saint-Loupa jen zástěrkou a on se během pobytu v Balbecu zavřel s liftboyem z Grandhotelu;²⁴ během večera s cattlejemi odešla Odette od Forchevilla.²⁵ Celá řada opozdilych oprav ohledně vztahu Albertiny k Andrée, Morelovi, různým mladým dívkám z Balbecu a odjinud;²⁶ ale naproti tomu, s mnohem větší ironií, také provinily vztah Albertiny a přítelkyně slečny Vinteuilové, jejíž nedobrovolné přiznání vykryštalizovalo v Marcelovu vášeň, to všechno byl čistý výmysl: „Pomyslela jsem si hloupě, že se udělám ve vašich očích zajímavější, když si vymyslím, že jsem se s těmi dívkami dobře znala“;²⁷ účelu bylo dosaženo ovšem jiným způsobem žárlivosti (a ne skrže umělecký snobismus). A vyústění známe.

Tato odhalení erotických mravů přítele nebo milované ženy jsou zjevně zásadní. Byl bych v pokušení dokazovat, že ještě zásadnější, proustovskými řečeno „capitalissime“, protože se dotýká samotných základů hrdinova Weltanschauung (svět Combray, protiklad dvou stran, „hluboká ložiska mé duševní půdy“),²⁸ je řada interpretací, k nimž dává příležitost pozdní pobyt v Tansonville a jejichž neúmyslnými zprostředkovateli bude Gilberta a Saint-Loup. Už jinde²⁹ jsem se pokoušel z různých hledisek ukázat význam „ověření“, které je vyvrácením toho, že Gilberta podléhá Marcelovu způsobu myšlení tím, že mu odhaluje nejen prameny Vivonny, které si představoval jako něco stejně tak nadpozemského jako bránu do pekel, ale navíc, že Guermantes a Méséglise si nejsou tak vzdálené a nesmiřitelné, jak si myslel; vždyť jen jedinou procházkou se dá jít ke Guermantes a vzít to přes Méséglise. „Na druhém svahu těchto nových odhalení bytí“ se objevuje překvapující informace, že v dobách příkré tansonvilské stezky a kvetoucího hloubu byla do něho Gilberta zamilovaná a že to nestydaté gesto, které k němu vyslala, bylo ve skutečnosti velmi zjevnou nabídkou.³⁰ Marcel si tedy uvědomuje, že nic nepochopil, a – svrchovaná pravda – „že pravá Gilberta, pravá Albertina byly možná právě ty, které se mi v první chvíli svým pohledem vzdaly, jedna před tím růžovým živým plotem, druhá na pláži“. Kvůli nedorozumění a přemíře přemýšlení jsem to „prošvihl“  prvním okamžiku.

²⁴ VI, s. 288.

²⁵ I, s. 218 a 338.

²⁶ VI, s. 112, 122, 196–199.

²⁷ IV, s. 525 a V, s. 341–342.

²⁸ I, s. 176.

²⁹ *Figures*, s. 60 a *Figures II*, s. 242.

³⁰ I, s. 158 a VI, s. 254.

To nedocenené gesto Gilberty ještě jednou skládá celou obsáhlou geografii Combray: Gilberta by bývala chtěla vzít Marcela (a ostatní uličníky z okolí, mezi nimiž byl Teodor a jeho sestra – budoucí služka u baronky Putbus, sám symbol erotické fascinace) do zřícenin hradní věže v Roussainville-le-Pin. Ta samá falická věž na obzoru, vertikální důvěrník Marcelových samotářských radostí z irisového kabinetu a jeho přelétavého třeštění na venkově v Méséglise,³¹ o níž tehdy netušil, že může být také něco víc než toto: skutečné, nabídnuté, dostupné a nedocenené místo zakázaných radostí, „ve skutečnosti tak blízko mě“.³² Roussainville a metonymicky celá strana Méséglise,³³ to už jsou Cités de la Plaine, „zaslíbená (a) zlořečená země“.³⁴ „Roussainville, mezi jehož zdi jsem nikdy nepronikl“, jaká promarněná příležitost, jaká škoda! Nebo jaké popření? Ano, jak říká Bardèche,³⁵ geografie Combray, zdánlivě tak nevinná, je „krajinou, která musí stejně jako mnoho jiných být rozluštna“. Avšak toto rozluštění již spolu s několika jinými probíhá v *Čase znovu nalezeném*, a postupuje jemnou dialektikou „nevinného“ vyprávění a jeho retrospektivního „ověřování“. Toto je jedna část funkce a významu proustovských analepsí.

Viděli jsme, že stanovení rozsahu umožnilo rozdělit analepse do dvou tříd, na vnější a vnitřní podle toho, jestli se jejich místo rozsahu nachází vně nebo uvnitř časového pole výchozího vyprávění. Jinak málo častý smíšený typ je ve skutečnosti ovlivněn charakteristikou

³¹ I, s. 20 a 142.

³² VI, s. 297.

³³ Fakt, že Méséglise je vtělením sexuality, dobře ilustruje tato věta: „To, co jsem si tehdy přával tak horečnatě, by mi byla málem dala zakusit už v době mého jinošství, kdybych to byl jen dokázal rozpoznat. V oné době byla Gilberte s tím, co pro mne představoval kraj rozprostírající se směrem k Méséglise, spjata ještě plněji, než jsem si myslel“ (VI, s. 297).

³⁴ Roussainville před bouřkou, to je zřejmě Sodoma a Gomora před božím bleskem: „V dále před námi zaslíbená či zlořečená země, Roussainville, mezi jehož zdi jsem nikdy nepronikl, byl, když déšť pro nás už přestal, ještě chvíli trestán jako biblická vesnice všemi střikačkami bouře, šikmo bičujícími domky jeho obyvatelů. Nebo mu Bůh Otec již odpustil a pouštěl k němu zlaté, roztržené stonky svého znovu vyšlého slunce, nescitně dlouhé jako paprsky monstrance“ (I, s. 147–148). Všimneme si slova „bičovat“, hluchého zdvojení vazby, která předčasně spojuje tuto scénu s epizodou pana de Charlus během války, tehdy šlo o bičování jako při té příležitosti bičování jako „zvrácenost“ („břišnou“) a jakoby trest.

³⁵ *Marcel Proust romancier*, s. 263.

rozsahu, protože vnější analepse se prodlužují, dokud znovu nedosáhnou a nepřekročí výchozí bod původního vyprávění. Právě rozsah řídí rozlišení, o němž se nyní zmíníme, přičemž se vrátíme ke dvěma příkladům z *Odyssey* a porovnáme je.

Prvním je epizoda o Odysseově zranění. Již jsme poznamenali, že jeho rozsah je mnohem menší než jeho dosah a také mnohem menší než vzdálenost, která odděluje okamžik zranění a výchozí bod *Odyssey* (pád Troje): jakmile je převelyprávěn hon na Parnassu, boj s divokým prasetem, zranění, vyléčení, návrat do Itaky, vyprávění zde přímo přerušuje retrospektivní odbočku,³⁶ přeskakuje několik desetiletí a vrací se k původní přítomné scéně. Návrat zpět je následován skokem dopředu, tedy elipsou, která ponechává ve stínu celou dlouhou část hrdinova života. Analepse je tu jaksi bodová – vypráví okamžik z minulosti, který zůstává osamělý ve své vzdálenosti a který se nesnaží navázat na přítomný okamžik pokrytím mezilehlého prostoru, který k eposeji nepatří, neboť, jak si všiml už Aristoteles, předmětem *Odyssey* není Odysseův život, ale jeho návrat z Troje. Tyto analepse budu jednoduše nazývat částečnými, neboť jde o retrospekce, které se završují ve výpustce, aniž by se připojily k výchozímu vyprávění.

Druhý příklad je tvořen vyprávěním Odyssea před Fajáky. Tentokrát naopak Odysseus vede své vyprávění k dosažení bodu, kdy se Pověst, tedy pád Troje, ztrácí z dohledu, až dokud se znovu nespojí s původním vyprávěním. Pokrývá celou délku mezi pádem Troje a příchodem ke Kalypso. Je to úplná analepse, která bude v souladu s původním vyprávěním bez rozřešení kontinuity mezi oběma částmi příběhu.

Je zbytečné zdržovat se zde zřetelnými rozdíly mezi funkcemi těchto dvou typů analepsí. První slouží výhradně k tomu, aby čtenáři podala samostatnou informaci potřebnou pro porozumění přesné části činnosti, druhá, spojená s praktikami začátku in medias res, míří k tomu, aby znovu nabyla celostnost svého narativního „předchůdce“. Obecně tvoří důležitou část vyprávění a někdy dokonce, jako např. ve *Věvodkyni z Langeais* a *Smrti Ivana Iljiče*, představuje základ a z výchozího vyprávění činí figuru předčasného rozuzlení.

Až dosud jsme se z tohoto hlediska zabývali pouze vnějšími analepsami, které jsme prohlásili za úplné, neboť se připojují k výcho-

³⁶ Připomeňme, že tato stránka, některými diskutovaná bez velkých důkazů a navzdory Platonovu svědectví, (*Ústava* I, 334b) se stala předmětem Auerbachova komentáře (*Mimesis*, kap. 1)

zímu vyprávění v jeho výchozím časovém bodě. Smíšená analepse, jako je vyprávění o des Grieux, může být považována za úplnou ve zcela jiném smyslu. Jak už jsme zaznamenali, nepřipojuje se totiž k výchozímu vyprávění na jeho začátku, ale na tom samém místě, kde bylo přerušeno (setkání v Calais), aby analepsi přenechalo místo. To znamená, že jeho rozsah je přísně totožný s jeho dosahem a že narativní pohyb je dokonalou cestou tam a zpátky. Přesně v tomto smyslu můžeme mluvit rovněž o vnitřních úplných analepsích, jako např. v *Utrpení vynálezce*, kde retrospektivní vyprávění probíhá až do momentu, kdy se osudy Davida a Luciena nanovo spojí.

Podle definice nenastoluje částečná analepse žádný problém narativnímu spojení či souladu. Analeptické vyprávění se otevřeně přerušuje ve výpustce a původní vyprávění se obnovuje tam, kde se zastavilo, buď implicitně, jako by nebylo ničím narušeno, jako v *Odysseji*, nebo explicitně, jak to rád dělá Balzac, totiž tak, že akt přerušování má podtrhnout vysvětlující funkci, která již byla naznačena v úvodu analepse slavným „zde máme důvod“ nebo podobnou variantou. Velký návrat zpět ve *Věvodkyni z Langeais* je uveden jednou z nejexpresivnějších formulí: „Toto je dobrodružství, které ovlivnilo situaci, v níž se nacházejí obě postavy této scény.“ Proust, který se vysmíval tomuto Balzakovu způsobu v *Contre Saint-Beuve*, ale neopovrhoval jím natolik, aby jej alespoň jednou nenapodobil v *Hledání*,³⁷ rovněž dokáže navazovat podobným způsobem (např. ve vyprávění o akademických vyjednáváních mezi Faffenheimem a Norpoisem: „Takto tedy došlo k tomu, že kníže de Faffenheim navštívil paní de Villeparisis...“).³⁸ Jiným příkladem jsou vyprávění zřetelná přinejmenším proto, aby byl přenos bezprostředně vnímatelný: „A teď, při svém druhém návratu do Paříže...“ nebo „Zatímco jsem si takto připamatoval Saint-Loupovu návštěvu...“.³⁹ Nejčastěji však obnovuje výchozí vyprávění diskretním způsobem: připomenutí Swannova sňatku vyprovokované replikou pana de Norpois během večere a ihned přerušené návratem k již započaté konverzaci (začal jsem mluvit o hraběti de Paris). Stejně je tomu v případě konverzace o smrti téhož Swanna, která je vložena bez přechodu mezi dvě Brichtovy věty: „Ale ne, pokračoval Bricht.“⁴⁰ Někdy je obnovení natolik eliptické, že je potřeba vynaložit určité úsilí k odhalení bodu

³⁷ *Esaje, Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*, 1996, s. 119.

³⁸ III, s. 268.

³⁹ VI, s. 357 a 365.

⁴⁰ II, s. 44; V, s. 203.

časového skoku hned napoprvé. Například když poslech Vinteuilovy sonáty u Verdurinových připomíná Swannovi předchozí poslech, uzavírá se analepse naopak bez jakékoli jiné známky návratu, než je nový odstavec, přestože byla uvedena balzakovským způsobem: „Pak na to přestal myslet. Avšak sotva několik minut na to, co malý pianista začal u paní Verdurinové hrát...“ Stejně tak v příběhu dopoledne u de Villeparisis: zatímco přichod paní Swannové připomíná Marcelovi nedávnou Morelovu návštěvu, navazuje původní vyprávění na analepsi zvláště nenuceným způsobem. „Já zase jsem myslel, zatímco jsem si s ní tiskl ruku, na paní Swannovou a říkal jsem si s údivem – nebot v mé vzpomínce byly ty dvě bytosti navzájem tak vzdálené a odlišné – že ji napříště budu muset ztotožňovat s onou ‚dámou v růžovém‘. Pan de Charlus se ocitl brzy na židli vedle paní Swannové...“⁴²

Jak vidíme, eliptický charakter těchto obnovení na konci částečné analepse pomocí asyndetonu znamená pro pozorného čtenáře pouze podtržení časového zlomu. Potíž úplných analepsí je opačná: nespočívá v rozřešení kontinuity, ale naopak v nutném spojení analeptického a výchozího vyprávění, spojení, které se sotva může vyhnout určitému přechýlení, a tedy zdání nesrovnalosti, pokud by vypravěč obratně nedokázal vyzískat z nedostatku jakési hravé potěšení. Zde lze uvést příklad nezamýšleného přechýlení z Césara Birroteau, kterého si možná nevíš ani sám spisovatel. Druhá kapitola (analeptická) končí takto: „Několik okamžiků poté budou Konstancie a César pokojně chrápat.“ Třetí kapitola začíná těmito slovy: „Když César usínal, obával se, aby mu nazítří jeho žena nečinila žádné výčitky a rozhodl se vstát brzy, aby se všechno vyřešilo.“ Je vidět, že obnovení se zde neobejde bez podezření nesoudržnosti. Spojení v *Utrpení vynálezce* je povedenější, protože vazač kolobarců zde ze samotné nesnáze dokázal vytěžit jistý dekorativní prvek. Takto se otevírá analepse: „Nechme zatím ctihodného strýčka stoupat po angoulemských terasách a vysvětleme si, do jaké změti zájmů šlápne, abychom celou tu věc lépe pochopili.“ Zatímco ctihodný duchovní stoupá po angoulemských svazích, není marné vysvětlit splet zájmů, do kterých se chystal vkročit David Séchard. Podívejme se, jak se obnovuje první vyprávění o zhruba 100 stran dále: „Ve chvíli, kdy starý marsacký farář stoupal po angoulemských terasách, aby podal Evě zprávu, v jakém stavu je Lucien, skrýval se David už jedenáctý den v domě jen

⁴² I, s. 201 a III, s. 272.

ob dva domy dále než byl ten, z něhož důstojný pán vyšel.“⁴³ Tuto hru mezi časem příběhu a časem narace (vyprávění o Davidově neštěstí, „zatímco“ marsacký farář stoupá po terasách) znovu nalezneme v kapitole o hlase; vidíme, jak služebnost mění v žert.

Pro proustovské vyprávění je naopak typické, že se vyhýbá spojení buď tím, že rozpouští termín analepse v určitém druhu časového rozptylu, způsobeného iterativním vyprávěním (to je případ dvou retrospekcí ohledně Gilberty v *Uprchlé*: jedna o tom, jak se jí ujal Forcheville, druhá o její svatbě se Saint-Loupem)⁴⁴ nebo předstíráním neznalosti toho, že bod završení analepse v příběhu byl už předtím dosažen ve vyprávění. Například v *Combray* Marcel začíná zmínkou: „Ale přerušení a komentář, které přinesla jednou Swannova návštěva do mé četby knihy od autora pro mne docela nového, Bergotta,“ pak se vrací zpět, aby vyprávěl, jak se dostal k tomuto autorovi, o sedm stran dále zase navazuje na linii vyprávění tak, jako by už předtím nejmenoval Swanna a nenaznačil jeho návštěvu: „Když jsem jednou v zahradě četl, vyrušil mě Swann, jenž přišel navštívit mé rodiče. – ‚Co to čtete? Smím se podívat? Ale, Bergotta!‘“⁴⁵ Oklikou, nedopatřením, nenuceností se vyprávění vyhýbá tomu, aby rozpoznalo své vlastní stopy. Avšak nejodvážnější výhybka (ačkoli odvážný zde znamená ryze nedbalý) spočívá v zapomnění analeptického charakteru narativního segmentu, v němž se právě nachází, a jeho prodloužení do určité nedefinovatelné podoby, aniž by se staral o umístění bodu, v němž se má spojit s výchozím vyprávěním. Toto se děje v epizodě o smrti babičky, která se proslavila ještě z jiných důvodů. Otevírá se zřetelným sváděním k analepsi: „Šel jsem nahoru a našel babičku v horším stavu než jindy. Už nějakou dobu si stěžovala na zdraví, třebaže moc nevěděla, co jí vlastně je.“ Takto zahájené vyprávění poté retrospektivně pokračuje až k její smrti bez toho, že by byl znovu rozpoznán a naznačen moment Marcelova návratu od paní de Villeparisis, kdy našel babičku „v horším stavu“. Nemůžeme tedy přesně umístit smrt babičky do vztahu s dopolednem u Villeparisis a rozhodnout, kde končí analepse a pokračuje původní vyprávění.⁴⁶ Stejně, ale v mnohem větším rozměru, je tomu s otevřenou analepsi ve *Jménech míst: Místo*, u níž jsme již viděli, že

⁴³ *Ztracené iluze*, Praha, 1986, překlad Stanislava Jirsy, s. 423 a 500.

⁴⁴ VI, s. 183, 266.

⁴⁵ I, s. 93 a 100.

⁴⁶ III, s. 304–355.

se potáhne až k poslednímu řádku *Hledání*, aniž by cestou zamávala pozdním nespavostem, které byly přesto jejím paměťovým zdrojem a jakoby narativní maticí. Toto je analepse spíše než celková retrospekce s menším rozsahem, než je její dosah, která se v nedeterminovatelném bodě svého průběhu tajně změní v anticipaci. Proust zde po svém, tedy aniž by to prohlašoval a aniž by o tom pravděpodobně sám věděl, otrásá nezákladnějšími normami narace a předjímá ty nejobtížnější postupy moderního románu.

PROLEPSE

Předvídaní neboli časová prolepse je alespoň v západní narativní tradici zjevně mnohem méně častá než její opačná podoba; ačkoli všechny tři velké starověké eposy, *Ilias*, *Odyssea* a *Eneida*, začínají jakýmsi předvídacím shrnutím, které do určité míry dává opodstatnění Todorovově formulaci aplikované na homérské vyprávění: „intrika předurčení“.⁴⁶ Starost o narativní nejistotu, která je vlastní „klasické“ koncepci románu (v širokém smyslu a s těžištěm nacházejícím se spíše v 19. století), si špatně zvyká na takovouto praktiku, ostatně stejně jako tradiční funkce vypravěče, jenž by měl jakoby odhalovat příběh současně s tím, jak jej vypráví. U Balzaka, Dickense nebo Tolstého tedy nalezneme jen velmi málo prolepsi, i když běžné užití začátku in medias res (ne-li in ultima res) občas budí jejich dojem. Je zřejmé, že určitá tíha předurčení spočívá na větší části vyprávění v *Manon Lescaut* (o němž víme ještě předtím, než des Grieux začne svůj příběh, že je ukončen deportací), nebo a fortiori ve *Smrti Ivana Ijiče*, která začíná jeho epilogem.

Vyprávění v ich-formě se snáze než jakékoli jiné propůjčuje k anticipaci, a to z důvodu svého otevřeně retrospektivního charakteru, který opravňuje vypravěče činit narážky na budoucnost a zvláště na jeho současnou situaci, narážky, které částečně naplňují jeho roli. Robinson Crusoe, naváděn svým otcem, aby se odvrátil od námořních dobrodružství, nám může skoro na začátku říct, že otcova řeč byla skutečně prorocká, ačkoli v dané chvíli to vůbec netušil. A Rousseau od epizody s hřebenem nemine jedinou příležitostí k dosvědčení nejen své nevinné minulosti, ale také síly svého retrospektivního rozhořčení: „Ještě když píš tyto řádky, cítím, jak se mi zrychlil

⁴⁶ *Poetika prózy*. Praha 2000.

tep.“⁴⁷ Je jisté, že *Hledání* užívá prolepse v míře, jejíž obdobu bychom v historii vyprávění patrně nenašli, a to ani v autobiografické formě,⁴⁸ a je tedy privilegovaným místem pro studium tohoto typu narativních anachronií.

Také zde bez problémů rozlišíme vnitřní a vnější prolepse. Hranice časového pole výchozího vyprávění je jasně vyznačena poslední neproleptickou scénou: v případě *Hledání* je to bez jakýchkoli pochybností matiné u Guermantových (pokud včleníme do vyprávění obrovskou anachronii otevírající se na Champs-Élysées, jež se nikdy neuzavře). Avšak je známo, že určitý počet epizod v *Hledání* je umístěn do bodu příběhu, který následuje po tomto matiné⁴⁹ (většina z nich je ostatně vyprávěna v odbočce právě během této scény). Pro nás to budou vnější prolepse. Nejčastěji plní funkci epilogu: slouží k tomu, aby vedly určitou linii činnosti do jejího logického konce, i když tento konec následoval po dni, kdy se hrdina rozhodl opustit svět a ponořit se do svého díla: letná narážka na Charlusovu smrt, další, ale zevrubnější narážka na svatbu slečny Saint-Loup s vysoce symbolickým rozpětím: „Tato dívka, jejíž jméno a jmění mohly v matce vzbuzovat naději, že se provdá za nějakého prince a dovrší tak celé to vzestupné dílo Swanna a jeho ženy, si později zvolila za manžela jakéhosi neznámého literáta, neboť v ní nebylo ani trochu snobismu, a způsobila tak, že úroveň rodiny klesla níž, než odkud začala svůj vzestup.“⁵⁰ Poslední objevení se „trochu oslabené“ Odetty téměř tři roky po matiné u Guermantových;⁵¹ budoucí Marcelova spisovatelská zkušenost s úzkostí ze smrti a zásahů společenského života, první čtenářské reakce, první nedorozumění⁵² atd. Časově nejpozdější z těchto anticipací je ta – z improvizovaná zvláště k tomuto účelu v roce 1913 – která uzavírá *Svět Swannových*: obraz budoňského lesíka „dnes“ v protikladu k lesíku z let dospívání je

⁴⁷ *Význání*, Praha 1978, překlad Lučka Kulka, s. 31.

⁴⁸ *Hledání* obsahuje více než 20 proleptických segmentů určité narativní šíře, aniž bychom počítali jednoduché narážky v průběhu věty. Analepse podle stejné definice nejsou o moc četnější, pravdou ale je, že svou šíří zabírají kvaziúplnost textu, a že právě na této první retrospektivní vrstvě se rozmísťují analepse a prolepse druhého stupně.

⁴⁹ Viz Tadić, *Proust et le Roman*, s. 376.

⁵⁰ VI, s. 393 a 640.

⁵¹ VI, s. 558–559.

⁵² VI, s. 650–655.

zřejmě velmi blízko okamžiku narace, protože jak Marcel říká, tato poslední procházka se konala „letos“ jedno z prvních listopadových rán, tedy v zásadě nejdéle dva měsíce před tímto okamžikem.⁵³

Takže ještě jeden krok a ocitneme se ve vyprávěčově přítomnosti. Prolepse tohoto typu jsou v *Hledání* velmi časté a téměř vždy odkazují k rousseauovskému modelu, který byl připomenut výše: jsou to svědectví o intenzitě aktuální vzpomínky, která určitým způsobem ověřují vyprávění v minulosti. Příklad ohledně Albertiny: „Tak ji vidím, jak se zastavuje, oči zářící pod ‚pólovkou‘, tak ji vidím ještě teď, rysující se na ekranu moře v pozadí.“ Nebo příklad týkající se kostela v Combray: „A ještě dnes, když mě ve velkém provinčním městě nebo v pařížské čtvrti, kterou málo znám, některý mimojducí ‚uvádí na správnou cestu‘ a ukáže mi v dálce jako orientační bod nějakou nemocniční věžičku, nějakou klášterní zvonici“; o baptisteriu sv. Marka: „nadešla pro mne doba, kdy ve chvílích, v nichž si vybavím to baptisterium“; konec večírku u Guermantových: „Vidím před sebou znovu celý ten výhled z paláce, vidím znovu, pokud ovšem na toto schodiště neumístuji omylen nějaký portrét vyňatý z rámu, i knížete de Sagan.“⁵⁴ A samozřejmě, při příležitosti scény ukládání k spánku, ono promikavé potvrzení komentované již v *Mimesis*, které zde nemůžeme citovat, dokonalá ilustrace toho, co Auerbach nazývá symbolickou všechasovostí vzpomínajícího vědomí, ale také dokonalý příklad kvazizáhadného splynutí vyprávěné události s okamžikem narace, splynutí současně opožděné (nejpozdější) a „všečasové“:

Od těch časů uplynulo mnoho let. Stěna schodiště, po níž jsem viděl stoupat odraz otcovy svíce, už dávno neexistuje. Také ve mně bylo zničeno mnoho věcí, o nichž jsem myslel, že potrvají navždy, a vyvstaly nové, rodící nové bolesti a radosti, které jsem tentokrát nedovedl předvídat, stejně jako se mi ty staré staly těžce pochopitelnými. Je tomu také hodně dlouho, co můj otec už nemůže říci mamince: „Jdi s chlapcem.“ Možnost takových chvílí pro mne nikdy neožije. Ale odudávána zase začínám, naslouchám-li, vnímat velmi dobře vzlyky, které jsem před otcem dokázal přemoci a které propukly, teprve když jsem zas osaměl s maminkou. ve skutečnosti nikdy nepřestaly; jen proto, že život kolem mne teď víc utichá, slyším je znova jako ty klášterní zvony, které městský hluk ve dne tak dobře přehlušuje.

⁵³ I, s. 384–389. O něco dále se vrátím k obtížím narace, které způsobuje tato stránka, napsaná v roce 1913, avšak fiktivně (odbočkově) současná a tedy následující po válce.

⁵⁴ II, s. 365; I, s. 73; VI, s. 245; IV, s. 127 (krajina v okolí Guermantových); I, s. 175 („dvě strany“); III, s. 190 (u paní Swannové); VI, s. 221 (Benátky).

až by člověk myslel, že se odmlčely, které se však ve večerním tichu zas rozevroučí.⁵⁵

Tyto anticipace v přítomnosti uvádějí do hry přímo samotný narativní okamžik, a proto se netýkají pouze narativní časovosti, ale také hlasu: v této souvislosti se s nimi setkáme o něco později.

Vnitřní prolepse nastolují stejný druh problémů jako vnitřní analepse: problém interference, případného dvojího použití ve výchozím vyprávění a ve vyprávění, které přebírá proleptický segment. Znovu zde tedy opomineme heterodiegetické prolepse, kterým, ať už jde o vnitřní nebo vnější anticipace, tyto problémy nekladou žádné nebezpečí.⁵⁶ Mezi ostatními rozlišíme ty, které předem zaplňují pozdější mezery (vedlejší prolepse) a ty, které – opět předem – zmnožují narativní segment, který má teprve přijít: repetitivní prolepse.

Příkladem vedlejších prolepsi je např. v *Combray* rychlé připomenutí budoucích Marcelových let na střední škole, poslední scéna mezi otcem a Legrandinem, v souvislosti se scénou s cattlejemi je to připomenutí pokračování erotických vztahů mezi Swannem a Odettou, popisy, které předcházejí pozorování měnícího se moře v Balbecu, ohlášení dlouhé série podobných večerů uprostřed první večere u Guermantových atd.⁵⁷ Všechny tyto anticipace vyvažují budoucí

⁵⁵ I, s. 46–47. Auerbachův komentář, *Mimesis*, s. 539. Nemůžeme si zde nevzpomenout na Rousseaua: „Od mého odchodu do Bossey uplynulo asi třicet let, a za celou tu dobu se mi tamní pobyt nevybavil ve vzpomínkách trochu souvislých a příjemných; ale teď, když jsem překročil věk zralosti a kloním se k starobě, cítím, zatímco jiné vzpomínky vyprchávají, že se mi vzpomínky na Bossey vracejí a vrývají se mi do paměti v barvách tak příjemných, že jejich kouzlo a síla ze dne na den roste, jako bych cítil, že mi už život uniká, a snažil se ho uchopit za jeho počátky“ (Vyznání, Praha 1978, překlad Ludka Kulka, s. 32).

⁵⁶ Zde je seznam těch základních v pořadí posloupnosti v textu: na začátku *Sodomie a Gomory*, během setkání Jupiena a Charluse: popis vztahů mezi oběma muži; Jupienovy výhody získané díky Charlusově přízni, Františčin odhad morálních kvalit obou homosexuálů; návrat na večírek u Guermantových: pozdější konverze vévody k dreyfusismu; zhruba v polovině *Uvězněné* před koncertem u Verdurinových: pozdější Charlusovu odhalení vztahu mezi Morelem a Léou; na konci koncertu: Charlusova nemoc a zapomnění na zášti vůči Verdurinovým; V, s. 367–368 během procházky s panem de Charlus: vztahy s Morelem zamilovaným do nějaké ženy. Vidíme, že všechny tyto případy mají za úkol anticipovat paradoxní vývoj, jedno z těch nečekaných převrácení, které je pro proustovské vyprávění potěšením.

⁵⁷ I, s. 80; I, s. 128–131; I, s. 220–221, II, s. 253 a 341–437; III, s. 514–516; III, s. 85 (pokoj v Doncières); VI, s. 408 (setkání s Morelem 2 roky po procházce s panem de Charlus); VI, s. 304.

elipsy nebo paralipsy. Poslední scéna u Guermantových (Swannova a Marcelova návštěva u vévodkyně) je jemnější a vime,⁵⁸ že je samotnou anticipací propletena s první scénou *Sodomy* („spojení“ Charles-Jupien) tak, že ji současně musíme považovat za prolepsi doplňující otevřenou elipsu mezi *Sodomou I.* a *Sodomou II.*, a první scénou *Sodomy* musíme považovat za analepsi doplňující svou opožděností elipsu otevřenou ve *Světě Guermantových*. K této výměně vsuvek vypravěče zjevně motivovala touha skoncovat s čistě mondénním aspektem „guermantské strany“ předtím, než se pustí do „morální krajiny“ *Sodomy a Gomory*.

Můžeme si zde všimnout, že přítomnost iterativních prolepsi nás stejně jako analepse téhož druhu navrácí k otázce narativní sekvence. Aniž bychom se jí zde zabývali jako takovou, zmíníme se pouze o charakteristickém postoji, který v souvislosti s „poprvé“ (první polibek Swanna a Odetty, první pohled na balbecké moře, první večeře v hotelu v Doncières, první večeře u Guermantových) spočívá v předčasném zamýšlení se nad celou sérií výskytů, kterou zahajuje. V následující kapitole uvidíme, že převážná část typických velkých scén *Hledání* se týká iniciace tohoto typu (Swannovy začátky u Verdurinů, Marcelovy začátky u paní de Villeparisis, u vévodkyně, u kněžny) a první setkání je zjevně nejlepší příležitostí k popisu představení či místa a má hodnotu paradigmatu pro následující případy. Zobecnující prolepse určitým způsobem jasně formulují tuto paradigmatickou funkci tím, že otvírají pohled na pozdější sérii: „Okno, k němuž jsem pak musel chodit každé ráno.“ Prolepse je stejně jako každá anticipace znakem narativní netrpělivosti. Zdá se však, že mají i opačnou hodnotu, možná specifičtěji proustovskou, která značí nostalgické pocitování toho, co Vladimír Jankelevič kdysi nazval „prvotností“ onoho poprvé, tedy skutečnosti, že „poprvé“, v té míře, v níž intenzivně zakoušíme jeho hodnotu počátečnosti, je současně vždy již naposled, třeba jen proto, že je navždy tím posledním, co bylo poprvé, a pak nevyhnutelně přichází vláda zvyku a opakování. Než Swann poprvé políbí Odettu, na okamžik si podrží její obličej v určité vzdálenosti mezi rukama: vypravěč říká, že to je proto, aby nechal svému myšlení čas, aby doběhlo a účastnilo

⁵⁸ „Nuže, toto čekání na schodech mělo mít pro mne tak závažné důsledky a mělo mi odhalit ne už krajinu Turnerových obrazů, ale určitou krajinu morální, a to tak významnou, že bude líp vypravování o tom na chvíli odložit a vylíčit nejprve moji návštěvu u Guermantových, když jsem posléze zjistil, že se už vrátili“ (III, s. 586).

se uskutečnění snu, který si tak dlouho hýčkal. Existuje však jiný důvod: „Možná Swann tolik upíral na Odettinu tvář, kterou ještě nevládnul ani nehladil, viděl naposled pohled, s nímž si chtěl v den odjezdu i krajinu, kterou měl navždy opustit.“ Vlastnit Odettu, poprvé políbit Albertinu, to znamená vnímat naposled Odettu, která mu ještě nepatřila, a Albertinu, kterou ještě nepolíbil. U Prousta platí, že každá událost je jen prchavým a nezvratitelným přechodem (ve smyslu vergiliovském) z jednoho zvyku do druhého.

Ze stejné zřejmé důvodu, který platí pro analepse téhož typu, se i repetitivní prolepse vyskytují téměř výhradně ve stavu stručných narážek. Předem odkazují k události, která bude vyprávěná jako celek, až nastane její čas. Stejně jako repetitivní analepse plní vzhledem k příjemci funkci připomenutí, repetitivní prolepse hraje roli „ohlášení“, a tímto termínem je také označím. Jejich ustálenou formou je obecně „uvidíme“ nebo „později uvidíme“ a jejich paradigmatem či prototypem je upozornění v souvislosti se scénou znesvěcení v Montjouvainu: „Později se ukáže, že vzpomínka na tento dojem měla ze zcela jiných důvodů hrát v mém životě důležitou úlohu.“ To je samozřejmě narážka na žárlivost, již u Marcela vyvolává (mylné) odhalení vztahů mezi Albertinou a slečnou Vinteuilovou.⁵⁹ Role těchto oznámení v uspořádání a v tom, co Barthes nazývá „spléláním“ vyprávění, je dosti zřejmá z očekávání, která se tvoří v duši čtenáře. Očekávání může být v případě těchto oznámení s krátkým dosahem naplněno, nebo může plnit funkci lhůty, která na konci jedné kapitoly naznačuje téma druhé kapitoly tím, že jej nakousne, což je časté v *Paní Bovaryové*.⁶⁰ Plynulejší struktura *Hledání* zpravidla vylučuje tento typ efektů. Kdo si však pamatuje konec kapitoly II-4 v *Paní Bovaryové* („Nevěděla, že když se ucpou okapy, déšť utvoří na terase domů jezírka; bývala by tak setrvala v tom bezpečí, když tu pojednou objevila ve zdi trhlinu.“), nebude mít potíže znovuobjevit tento typ přeměněné prezentace ve větě, která otvírá poslední scénou *Času znovu nalezeného*: „Ale někdy se nám ve chvíli, kdy nám všechno připadá ztracené, dostane upozornění, které nás může zachránit;

⁵⁹ I, s. 154 a IV, s. 523. Je však potřeba připomenout, že když píše tuto větu před rokem 1913, Proust ještě neměl vymyšlenou postavu Albertiny, která bude vznikat v letech 1914 a 1917. Zcela zřejmě má však na zřeteli dopad tohoto pořadí na scénou v Montjouvainu, která se svým sledem pouze upřesnila: dvakrát prorocké *ohlášení*.

⁶⁰ Kap. I-3, II-4, II-5, II-10, II-13, III-2.

klepali jsme na dveře, které nikam nevedou, a na ty, kterými jediné lze vejít a které bychom byli sto let marně hledali, narazíme pak, aniž o tom víme, a ty se před námi náhle otevrou.⁶¹

Nejčastěji má však oznámení mnohem větší dosah. Víme, jak si Proust zakládá na soudržnosti a architektóničnosti svého díla a jak trpěl, když bylo tolik vzdálených efektů symetrie a „teleskopických“ poměrů nepochopeno. Oddělené vydávání jednotlivých částí jen zhoršovalo toto nedorozumění, a je jisté, že oznámení na dlouhou vzdálenost (jako v případě scény v Montjouvainu) měla sloužit k jejímu zmírnění tím, že provizorně odůvodnila epizody, které se jinak mohly zdát nahodilé a neopodstatněné. Zde je ještě několik případů v pořadí jejich umístění: „Co se týče profesora Cottarda, shledáme se s ním nadlouho mnohem později u domácí pani na zámku de la Raspelière“; „uvidíme, jak mu právě splnění této jeho jediné společenské touhy, kterou pro svou ženu a dceru choval, bylo odepřeno, a tak absolutním vetem, že Swann zemřel, aniž předpokládal, že s nimi vévodkyni snad někdy seznámí. Uvidíme ale také, že se po jeho smrti vévodkyně s Odettou a Gilbertou ve skutečnosti sprátila“; „a potom se zase zotavil, teprve později upadl do toho stavu, v jakém ho ještě uvidíme, až se dostaneme ke dni, kdy se pořádalo jisté matiné u kněžny de Guermantes.“⁶²

Tato ohlášení, která jsou z definice explicitní, nelze zaměňovat s tím, co spíše nazýváme „návnadami“,⁶³ obyčejnými předzvěstmi bez anticipace, které svůj význam nacházejí později a jež vycházejí z klasického umění „přípravy“ (např. nechat vystupovat od začátku díla postavu, která se do děje zapojuje až mnohem později, jako Markýz le Mole ve 3. kapitole *Červeného a černého*). Za takové můžeme považovat objevení pana de Charlus a Gilberty v Tansonville a Odety jakožto Dámy v růžovém, nebo první zmínku o pani de Villeparisis na dvacáté straně *Swanna*, nebo funkčně ještě zjevnější popis montjouvainského kopce (ve výši salonu v druhém poschodí, na padesát centimetrů od okra), který připravuje Marcelovu situaci během scény profanace.⁶⁴ Nebo, ještě s větší ironií, Marcelem zavržený nápad zmiňovat se před pani de Crécy o tom, co považoval za Odet-

⁶¹ VI, s. 472. Cf., tentokrát bez metafory, předjmané závěry o večeri u Verdurinových (I, s. 248) nebo večírku u pani de Sainte-Euverte (I, s. 314).

⁶² II, s. 10; II, s. 44; IV, s. 271; VI, s. 409 (mnohá výrazněji).

⁶³ Cf. Raymonde Debray, „Les Figures de récit dans *Un cœur simple*“, *Poétique* 3.

⁶⁴ I, s. 138; I, s. 76; I, s. 154.

tino „nom de guerre“,⁶⁵ nápad, jež připravuje pozdější odhalení původu tohoto jména a skutečného vztahu mezi oběma postavami.⁶⁶ Rozdíl mezi oznámením a návnadou lze jasně vnímat ve způsobu, jímž Proust v několika etapách připravuje vstup Albertiny. K první zmínce dochází v průběhu konverzace u Swannových: Albertina je jmenována jako neteř rodiny Bontempsů a Gilbertou posouzena jako „trochu divná“: jednoduchá návnada. Druhou zmínkou je další návnada pocházející od samotné pani Bontemps, která prohlašuje svou neteř za „holku opovázlivou“, „potvůrku [...] lstivou jako opičí“: veřejně připomněla ministrově ženě, že její otec byl pomocník v kuchyni, a tento portrét bude jasně připomenut mnohem později, po smrti Albertiny, a označen za „bezvýznamný zárodek“, který se jednoho dne rozvinul a rozprostřel na celý můj život“. Třetí zmínkou je tentokrát opravdové ohlášení: „Doma byla scéna, protože jsem nešel s otcem na oficiální večeri, kde měli být Bontempsovi se svou neteří Albertinou, mladou dívkou, skoro ještě dítětem. Tak do sebe zasahují různá období našeho života. Pro něco, co milujeme a co nám bude jednoho dne docela lhostejné, pohrdlivě odmítnáme vidět to, co je nám lhostejné dnes, ale co budeme zítra milovat a co bychom snad mohli milovat dříve, kdybychom byli ochotni to vidět, takže by to bylo zkrátilo naše nynější utrpení, arci jen aby je nahradilo jiným.“⁶⁷ Takže na rozdíl od oznámení není návnada svým umístěním v textu nic než „bezvýznamný zárodek“, neřklí nepostřehnutelný, jehož hodnotu poznáme teprve později a retrospektivně.⁶⁸ Navíc je třeba počítat s případnou (či spíše proměnlivou) narativní kompetencí čtenáře, která vzniká ze zvyku a umožňuje stále rychleji dešifrovat obecný narativní kód nebo kód vlastní určitému žánru či dílu a identifikovat zárodky od momentu jejich výskytu. Žádnému čtenáři *Ivana Iljiče* (i když mu na pomoc přichází anticipace rozuzlení a samotný název) nemůže uniknout ztotožnění Ivanova zranění espaňoletou s nástrojem osudu, návnadou agónie. Ostatně o tuto kompetenci se autor opírá, když klame čtenáře předkládáním faleš-

⁶⁵ Pseudonym bojovníka (pozn. překl.)

⁶⁶ Korec *Sodomý a Gomory* a V, s. 305.

⁶⁷ II, s. 81, 158; II, s. 183.

⁶⁸ „Duší každé funkce je, abychom tak řekli, její zárodek, což umožňuje oplodnit vyprávění prvky, který uzraje později“ (Roland Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in *Znak, struktura, vyprávění*, Brno 2002, s. 16, překlad Petra Rylouška).

ných návnad či „léček“,⁶⁹ které čtenáři detektivek dobře znají. Ale jakmile čtenář nabytí onu kompetenci druhého stupně, již je schopnost detekce, a tedy odhalování léčky, je třeba mu předložit falešné léčky (totiž skutečná vnařidla) a tak dále. Víme, nakolik si pravděpodobný proustovec, zakládající si podle slov Jean Pierre Richarda na logice nedůslednosti,⁷⁰ zvláště pokud jde o homosexualitu (a její jemnější variantu – heterosexuality), hraje na celkový systém zklamání očekávání, zklamání podezření, očekávaných překvapení, jež jsou o to více překvapující, že jsou očekávaná a přesto k nim dojde – díky onomu vždy použitelnému principu, podle něž „působení kauzálních souvislostí [...] nakonec vede ke všem možným účinkům, a tedy také k těm, o jejichž možnosti člověk nejvíce pochyboval“.⁷¹ rada milovníkům psychologických zákonů a realistických motivací.

Než opustíme narativní prolepsy, zbývá nám říci něco o jejich rozsahu a možném rozlišení mezi částečnými a úplnými prolepsy, pokud chceme tuto posledně jmenovanou vlastnost připsat prolepsím, které se prodlužují v čase příběhu až do rozuzlení (vnitřní prolepse) nebo do samého okamžiku narace (vnější nebo smíšené prolepse): nenacházím pro to téměř žádné příklady a zdá se, že ve skutečnosti jsou všechny prolepse částečné a často přerušené, a to stejně volně, jako tomu bylo u jejich otevření. Znaky prolepse: „To ovšem předbílám, neboť jsem teprve dopsal svůj dopis Gilbertě“; „předbílám o několik týdnů toto vyprávění, k němuž se po této odbočce pak hned zase vrátíme“; „trochu předbílám, neboť jsem zatím pořád ještě v Tausonville“; „hned nazítří, řekněme to už nyní“; „předbílám o hodně let dopředu...“⁷²

Znaky konce prolepse a návratu k původnímu vyprávění: „Abych se navrátil nazpátek a k onomu prvnímu večírku u kněžny de Guermantes...“; „ale už je čas dohonit opět barona, který spolu s Brichotem a se mnou kráčí ke dveřím Verdurinů“; „abychom se vrátili zpět, na večírek u Verdurinových“; „ale je třeba vrátit se nazpátek“; „ale po této předjímací odbočce se vrátíme zase o tři roky nazpět, na ono matiné u kněžny de Guermantes, kde teď právě jsme“.⁷³ Jak je vidět, Proust ne vždycky ucouvne před tíhou explicitního.

⁶⁹ Viz Roland Barthes, *S/Z*, s. 39.

⁷⁰ „Proust et l'objet herméneutique“, *Poétique*, 13, *Le monde sensible*, s. 153.

⁷¹ II, s. 44.

⁷² IV, s. 147; V, s. 216, 304, 583, 408.

⁷³ IV, s. 124; V, s. 218; VI, s. 412, 561. Tyto znaky uspořádání vyprávění jsou samy označením narativní instance, na něž jako takové narazíme opět v kapitole o hlase.

Význam „anachronického“ vyprávění v *Hledání ztraceného času* je zjevně spojen s retrospektivně syntetickým charakterem proustovského vyprávění, který je v každém momentu cele přítomen v duši vypravěče. Ode dne, kdy v extázi poprvé vnímal jeho sjednocující význam, se vypravěč nepřestává držet všech linií najednou, současně vnímat všechna místa a okamžiky, mezi nimiž vytrvale zakládá čtené „teleskopické“ vztahy: prostorová, ale i časová všudypřítomnost, „všečasost“, kterou dokonale ilustruje stránka z *Času znovu nalezeného*, kdy hrdina před slečnou de Saint-Loup jedním zábleskem rekonstruuje celou síť zamotaných vzpomínek tvořících jeho život, jež se stanou látkou pro jeho dílo.⁷⁴

Avšak samy pojmy retrospekce nebo anticipace, jež „v psychologii“ zakládají narativní kategorie analepse a prolepse, předpokládají dokonalé časové vědomí a jednoznačné vztahy mezi přítomností, minulostí a budoucností. Že tomu tak vždy bylo, jsem dosud ohlašoval pouze pro potřebu výkladu a za cenu přílišné schematizace. Samotný častý výskyt vsuvek a jejich vzájemné zaplétání ve skutečnosti mnohdy vše zamotá tak, že pro obyčejného čtenáře a někdy i nejdodlanějšího analytika nexistuje východisko. Abychom tuto kapitolu ukončili, budeme se zabývat některými z těchto dvojznačných struktur, které nás přivádějí až na samý práh čisté a prosté achronie.

CESTA K ACHRONII

Od našich prvních mikroanalýz jsme se setkávali s příklady složitých anachronií: s prolepsy druhého stupně v úryvku ze *Sodomy a Gomory* (anticipace Swannovy smrti na anticipaci jeho oběda s Blochem), ale také s analepsí na prolepsích (Františčina retrospekce v *Combray* a anticipace Swannova pohřbu), nebo naopak s prolepsy na analepsích (v úryvku z *Jeana Santeuile* v dvojím připomenutí uplynulých plánů). Tyto efekty druhého a třetího stupně se v *Hledání* často vyskytují rovněž na úrovni velkých a středních narativních struktur, i když s prvním stupněm anachronie, kterým je kvaziúplnost vyprávění, nepočítáme.

Typická situace připomenutá v našem úryvku z *Jeana Santeuile* se v *Hledání* rozšířila na dvě postavy zmnožené dělením původního hrdiny. Návrat k Swannově svatbě ve *Sínu kvetoucích divok* s sebou nese retrospektivní připomenutí mondénních ambiciózních plánů

⁷⁴ VI, s. 644.

ohledně jeho přítelkyně a (budoucí) ženy: „Ale když Swann ve chvílích snění vídal Odettu jako svou ženu, představoval si pokaždé okamžik, kdy ji přivede, ji a hlavně svou dceru, ke kněžně des Laumes, která se brzy stane po smrti svého tchána vévodkyně de Guermantes [...] ale cítil se dojat, když vymýšlel a přímo pronášel ta slova, vše, co o něm vévodkyně řekne Odettě a Odetta vévodkyně [...] Přehrával sám v sobě ten výjev představování se stejnou přesností v pomyslných podrobnostech, jak to dělávají lidé, kteří si představují, co by udělali, kdyby vyhráli hlavní výhru, jejíž výši libovolně určují.“⁷⁵ Toto „bdělé snění“ je proleptické jakožto prelud udržovaný Swannem před jeho sňatkem, analeptické jakožto Marcelova vzpomínka po svatbě. Tyto dva pohyby se spojují, aby se vynulovaly, a umísťují tak dotyčné fantasma do dokonalé shody s jeho krutým vyvrácením ze strany skutečnosti, neboť náhle vidíme, že Swann je už několik let ženatý s Odettou, jež je v salonu u Guermantových i nadále nežádoucí. Je pravda, že on sám se s ní oženil, ačkoli už ji nemiloval, a ta bytost „ve Swannovi, která tak toužila a zoufale chtěla žít celý život s Odettou, tato bytost byla již mrtvá“. V ironické protikladnosti tu tedy vyvstává srovnání starých rozhodnutí a přítomné skutečnosti: rozhodnutí vyjasnit jednoho dne záhadný vztah Odetty s Forchevillem, rozhodnutí nahrazené totálním nezájmem: „Tenkrát, kdy tolik trpěl, přísahal si, že jakmile už nebude Odettu milovat, jakmile se už nebude bát jejího hněvu nebo prozrazení, že jí příliš miluje, dopřeje si to zadostiučinění, že s ní z pouhé lásky k pravdě a jako nějakou historickou otázku vyšetří, jestli s ní byl či nebyl Forcheville v posteli toho dne, kdy u ní on zvonil a klepal na okno, kdy mu nikdo ucotevřel a kdy napsala Forchevillovi, že k ní přijde její strýc. Avšak tato tak zajímavá otázka, o níž si chtěl zjednat jasno, jakmile skončí jeho žárlení, ztratila pro Swanna všechnu zajímavost, když přestal žárlit.“ Rozhodnutí dát jednoho dne najevo svou lhostejnost, která měla přijít a která byla nahrazena zdrženlivostí skutečného nezájmu: „Jenže kdysi složil přísahu, že přestane-li někdy milovat tu, o níž tušil, že se jednoho dne stane jeho manželkou, projeví jí nelítostně svou lhostejnost, konečně upřímnou, aby pomstil svou dlouho ponižovanou hrdost, kdežto teď, kdy si mohl takovou odvetu dopřát bez nebezpečí [...], teď o tu odvetu nestál: zároveň s láskou zmizela i touha dát najevo, že láska odešla.“ Dokonce i konfrontace – skrze minulost – mezi přítomností počítající s úspěchem a skutečnou přítomností, u Marcela konečně

⁷⁵ II, s. 43–44.

vyléčeného z vášně ke Gilbertě: „Neměl jsem už chuť vídat se s ní, ani ji dávat najevo, že o to nestojím, a že každý den, kdy jsem ji miloval, jsem si sliboval, že když už ji milovat nebudu, projeví mi to.“; nebo, s jemně odlišným psychologickým významem, když se Marcel už jako Gilbertin velký oblíbenec – „velký crack“ – a důvěrný známý Swannových marně snaží znovuobjevit ten pocit nedostupnosti tohoto „nepředstavitelného místa“, aby jej mohl poměřit s dosaženým úspěchem – a Swannovi propůjčuje analogické myšlenky ohledně jeho života s Odettou, starého „nečekaného ráje“, který si neuměl představit bez problémů a jenž se stal prozaickou skutečností bez jakéhokoli šarmu.⁷⁶ Co jsme si naplánovali, nenastane, v co jsme ani nedoufali, se uskuteční ve chvíli, kdy už si to nepřejeme. V obou případech se přítomné nadřazuje někdejší budoucnosti, jejíž místo zaujalo – jde o retrospektivní vyvrácení mylné anticipace.

Obrácený pohyb, anticipované připomenutí, návrat nikoli už skrze minulost, ale skrze budoucnost, pokaždé když vypravěč předem vykládá, jak bude později zpětně informován o aktuální události (nebo o jejím významu): například když vypráví scénu odehrávající se mezi panem a paní Verdurinovými, upřesňuje, že mu bude zprostředkována Cottardem „o několik let později“. Pohyb tam a zpátky se zrychluje v údajích o Combray: „Teprve po mnoha letech jsme se dozvěděli, jestli jsme tenkrát skoro každý den jedli chřest, bylo to proto, že jeho pach působil nebohému kuchyňskému děvčeti, které ho muselo loupat, tak prudké astmatické záchvaty, že mu nakonec nezbylo než odejít.“⁷⁷ Téměř okamžitým se stává v této větě z *Uvězněné*: „Dověděl jsem se, že toho dne došlo k úmrtí, které mně hodně zarmoutilo, k úmrtí Bergottovu“ – elipsa tak diskrétně anomická, že čtenář si nejprve myslí, že „v ten samý den, kdy došlo k úmrtí, jsem se dověděl“.⁷⁸ Stejný klikatý pohyb sem a tam se odehrává současně s tím, jak vypravěč uvádí přítomnou či dokonce minulou událost pomocí anticipovaného zprostředkování vzpomínky, kterou na ni později bude mít, jak jsme již viděli na posledních stranách *Ve stínu kvetoucích divok*. Tyto stránky nás přenášejí do prvních týdnů v Balbecu prostřednictvím budoucích Marcelových vzpomínek na Paříž; a když Marcel prodává kuplířce kanape tety Leonie, dozvídáme se,

⁷⁶ II, s. 44, 91, 92, 103; IV, s. 145.

⁷⁷ V, s. 326; I, s. 123.

⁷⁸ V, s. 134. Shrnutí edice Clarac-Ferré (III, s. 1155) to překládá takto: „ten den jsem se dozvěděl o Bergottově smrti.“

že teprve „mnohem později“ si vzpomněl, že „mnohem dříve“ použil toto kanape se záhadnou a nám již známou sestřenkou: řekli jsme, že v tomto případě jde o analepsi na paralipse, teď je však potřeba vzorec doplnit: skrze prolepsi. Tato narativní pokrivení by bezpochyby stačilo k tomu, aby na onu hypotetickou mladou osobu přitáhlo podezřivý, jakkoli blahosklonný pohled vykladače.

Dvojitá struktura má také ten efekt, že první anachronie může a dokonce nutně převrací vztah mezi druhou anachronií a pořadím rozmístění událostí v textu. Například analeptický statut *Swannovy lásky* způsobuje, že anticipace v čase příběhu může odkázat k události, která už byla vyprávěním pokrytá: když vypravěč srovnává večerní úzkost Swanna zbaveného Odetty s úzkostí, kterou on sám pocítí o „několik let později“ každý večer, kdy tentýž Swann bude večerem v Combray, toto diegetické oznámení je ve stejnou chvíli pro čtenáře narativním připomenutím, protože vyprávění o této scéně četl už o zhruba 150 stran dříve. A naopak ze stejného důvodu je odkaz k minulé Swannově úzkosti ve vyprávění o Combray pro čtenáře ohlášením budoucího vyprávění ve *Swannově lásce*.⁷⁹ Explicitním vzorcem těchto dvojitých anachronií bude tedy něco jako: „jak jsme již viděli, muselo se stát později...“ nebo „jak uvidíme, již předtím se stalo...“ Retrospektivní oznámení? Anticipační připomenutí? Když před je po a po je před, stává se definice směru takového průběhu delikátním úkolem.

Tolik ke složitým anachroniím, proleptickým analepsím a analeptickým prolepsím, které poněkud zneklidňují důvěryhodné pojmy retrospekce a anticipace. Připomeňme také otevřené analepsy, jejichž ukončení nelze místně určit, což nevyhnutelně vede k výskytu časově nedefinovatelných narativních segmentů. V *Hledání* však také nalezneme několik událostí bez jakéhokoli časového odkazu, jež tedy nelze žádným způsobem uvést do vztahu s jejich okolím. K tomu stačí, aby nesouvisely s jinou událostí (což od vyprávění vyžaduje, aby byly označeny za předcházející nebo následné), ale s mimočasovým komentářem, jenž je doprovází a jehož podíl na tomto díle je dobře znám. V průběhu večere u Guermantových v souvislosti s umíněnou odmítavostí paní Varambon vůči přirovnání k admirálovi Jurien de la Gravieres, a v širším smyslu vůči podobným omylům ve světě tak rozšířených, připomíná vypravěč omyl, který se stal jednou příteli Guermantových, který se u nich přimlouval za svou sestřenkou paní

⁷⁹ I, s. 291.

de Chaussegros, osobu jemu zcela neznámou. Bez následného potvrzení lze předpokládat, že tato historka, která připomíná určitý postup v Marcelově mondénní kariéře, následuje po večeri u Guermantových. Po scéně nepodařeného seznámení s Albertinou ve *Stínu kvetoucích divok* nabízí vypravěč několik úvah o subjektivitě pocitu lásky a ilustruje svoji teorii na příkladu učitele kreslení, který si nikdy nepamatoval barvu vlasů své vášnivě milované milenky, se kterou měl dceru („Já ji nikdy neviděl jinak než v klobouku.“).⁸⁰ K definici statutu anachronie zbavené jakéhokoli časového vztahu, kterou tedy musíme považovat za událost bez data a věku, a tedy za achronii – zde analytikovi nepomůže žádný úsudek ohledně obsahu.

Avšak schopnost vyprávění zprostit své rozvržení jakékoli, třeba i inverzní závislosti vůči chronologickému pořadí příběhu, jež vypráví, není vyjádřena jen takovouto izolovanou událostí. V nejméně dvou bodech představuje *Hledání* opravdové achronické struktury. „Transatlantický“ itinerář a posloupnost jeho zastávek (Doncières, Maineville, Grattevest, Hermenonville) na konci *Sodomy* vymezují krátkou narativní sekvenci;⁸¹ jejíž posloupnost (Morelovy nepřijemnosti v nevěstinci v Maineville – setkání s panem de Crécy v Grattevestu) není nic dlužná časovému vztahu událostí, jež ji tvoří, a za vše vděčí skutečnosti (jež je ostatně sama diachronická, ovšem tato diachronie není diachronií vyprávěných událostí), že vlak jede nejprve do Maineville, pak do Grattevestu a že pořadí těchto stanic v duši vypravěče připomíná příhody, které se k nim vážou.⁸² Avšak jak poznamenal J. P. Houston ve své studii o časových strukturách *Hledání*,⁸³ toto „geografické“ rozvržení pouze opakuje a dává najevo mnohem nevýraznější, avšak ve všech ohledech důležitější rozvržení posledních 50 stran týkajících se Combray. Narativní sekvence je zde řízena protikladem stran Méséglise a Guermantes a vzrůstajícím vzdalováním se těchto míst od rodinného sídla v průběhu nečasové a syntetické procházky.⁸⁴ Posloupnost: objevení se Gilberty – sbohem hlohům – setkání se Swannem a Vinteuilem – smrt Leonie – scéna profanace u Vinteuilových – vévodkyně viděná v kostele z martin-

⁸⁰ II, s. 390.

⁸¹ IV, s. 480–497.

⁸² „Vyskytly se i jiné, ale omezují se tu jen na to, že postupně, jak lokálka zastavuje a jak průvodčí vyvolává Doncières, Grattevest, Maineville atd.“ (IV, s. 481).

⁸³ „Temporal Patterns in *A la recherche*...“, *French Studies*, leden 1962.

⁸⁴ Převážná část tohoto sledu náleží do iterativního pořadí. Pro teď tento aspekt opominu, abych mohl zkoumat pouze pořadí ojedinelých událostí.

villeské zvonice. Tato posloupnost není v žádném vztahu s časovým pořadím událostí, jež ji tvoří, nebo případně jen ve vztahu částečné shody. V podstatě závisí na rozmístění bodů (Tansonville – mesegliská pláň – Montjouvain – návrat do Combray – guermantská strana), a tedy na zcela jiné časovosti: na protikladu mezi dny procházek k Méseglise a dny procházek ke Guermantům a uvnitř každé z obou sérií na přibližném pořadí zastávek procházky. Abychom si, jako to dělají úspěšní čtenáři, dokázali představit, že setkání s vévodkyní nebo epizoda se zvonici následují po scéně v Montjouvainu, je potřeba naivně zaměnit syntagmatické pořadí vyprávění s časovým pořadím příběhu. Pravdou je, že vypravěč měl ty nejpádňější důvody, aby na úkor chronologie seskupil prostorově, klimaticky (procházky k rodině Méseglise se konaly vždy za špatného počasí, procházky ke Guermantům za pěkného) nebo tématicky (mesegliská strana představuje eroticko-afektivní a guermantská estetickou stránku dětského světa) příbuzné události, a poukazuje tak lépe než kdokoli předtím na schopnosti „časové autonomie“ vyprávění.⁸⁵

Bylo by však zcela marné činit si nároky na definitivní závěry z jedné jediné analýzy anachronií, které ilustrují pouze jeden z určujících rysů narativní časovosti. Je například zřejmé, že k emancipaci časovosti přispívají disproporce v délce, rovněž jako porušení chronologie posloupnosti. A těmi se budeme zabývat v následující kapitole.

⁸⁵ Pokud jsme retrospektivní nebo anticipační anachronie nazvali analepsími a prolepsími, mohli bychom časovými sylepsími (skutečností, že se něco bere vcelku) nazvat anachronická seskupení řízená prostorovou, tematickou nebo jinou podobností. Geografická sylepse je například princip narativního seskupení vyprávění o cestách obohacených anekdotami jako jsou *Memoires d'un touriste* nebo *le Rhin*. Tématická sylepse řídí v klasickém románu s volně řazenými epizodami četná vsunutí „příběhů“, ospravedlněných analogickými či protikladnými vztahy. S pojmem sylepse se setkáme v souvislosti s iterativním vyprávěním, jehož je jednou z variací.

■ LITERATURA

- AUERBACH, Erich
1946 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Česky *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. (Praha: Mladá fronta 1968)
- BARTHES, Roland
1966 „Introduction a l'analyse structurale des récités“, *Communications* 8. Česky „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu* (Brno: Host 2002)
1970 *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil)
- BARDECHE, Maurice
1971 *Marcel Proust romancier* (Paris: Les Sept Couleurs)
- BENVENISTE, Émile
1966, 1974 *Problèmes de linguistique générale I–II* (Paris: Gallimard)
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde
1970 „Les figures du récit dans *Un Cœur simple*“, *Poétique* 3, s. 348–364
- GENETTE, Gérard
1966 *Figures* (Paris: Seuil)
1969 *Figures II* (Paris: Seuil)
- HOUSTON J. P.
1962 „Temporal Patterns in *A la Recherche du Temps Perdu*“, *French Studies*, 16, č. 1, s. 33–44
- LÄMMERT, Eberhard
1955 *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlag)
- METZ, Christian
1967 *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Klincksieck)
- MÜLLER, Günther
1948 „Ehrzählzeit und erzählte Zeit“, *Festschrift für Kluckhohn*, převzato do *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze* (Tübingen 1968)
- MULLER, Marcel
1965 *Les Voix narratives dans La Recherche du temps perdu* (Genève: Droz)
- RICHARD, Jean-Pierre
1973 „Proust et l'objet herménétique“, *Poétique* 15
- TADIE, Jean-Ives
1971 *Proust et le roman* (Paris: Gallimard)
- TODOROV, Tzvetan
1966 „Les Catégories du récit littéraire“. Česky „Kategorie literárního vyprávění“, in *Znak, struktura, vyprávění* (Brno: Host 2002)
1971 *Poétique de la prose* (Paris: Seuil). Česky in *Poetika prózy* (Praha: Triáda 2000)