

Růžena Grebeníčková

K pojetí času v románu století

Ve Svevově románu *Vědomí Zenonovo* se hned na začátku vypráví o tom, jak se nemocný hrdina (za příčinu své podivné choroby považuje nikotin) rozhodne nekouřit. Historika léčení z kuřácké vášně vyplní přitom jednu z nemnoha kapitol knihy, jako by byla v životě Zena Cosiniho událostí o nic méně závažnou než příběh sňatku, obchodního podnikání, manželky a milenky. Kapitola má název *Cigareta*. Epizoda z denní obvyklosti narůstá do nepřiměřených rozměrů. Téměř monstrózní a - chceme-li - groteskní dojem, jaký v nás vzbuzuje, však nelze vysvětlit jenom okolností, že nicotný moment z každodenního vegetování se povyšuje na rovnocenný, a dokonce samostatný úsek románového děje. Do vyprávění proniká navíc prostřednictvím epizody jistý druh časového prožitku, z hlediska epického podání málo únosný, sotva přípustný nebo přinejmenším nevhodný. Dříve než určíme, proč se jeví romanopiscovo počínání neregulérním, řekněme alespoň tolik: nemocný se vždy znovu rozhoduje, k skutečnému rozhodnutí nicméně nedojde; poslední cigareta je každá příští; pomocí banálního předmětu, zanedbatelného, bude-li měřen dějem, postavou, jejím duševním životem, se začíná dělit čas - nikoli objektivní, měřitelný čas, nýbrž žitý subjektivní čas - na pouhý sled přetržitých momentů.

* * *

I na první pohled je podobná expozice v nesouladu se vším, co vyznačuje románovou literaturu chvíle. Román Itala Sveva vychází roku 1923. V téže době následují v krátkém časovém rozmezí po sobě tři velká díla, která bez vzájemné souvislosti téma času reflektují a pro něž je toto téma také konstitutivní - *Hledání ztraceného času*, *Ulysses* (1922), *Kouzelný vrch* (1924). Ještě dříve, ke konci a na přelomu století, předchází je zřetelné úsilí ustavit v próze metodu, která by byla schopná přestoupit nadobro epickou distanci a vyjádřit kontinuum uvnitř vědomí. Nezávisle na sobě zkouší se vši důsledností Dujardinův román *Les Lauriers sont coupés* (v roce 1924 znovu vydán autorem *Barnabootha* a přítelem Svevovým Valéry Larbaudem s předmluvou téhož) a po něm Schnitzlerův *Leutnant Gustl* (1900) uplatnit techniku vnitřního monologu. Časové prožívání se připodobňuje nepřerývanému toku, vyprávění má nyní adekvátně vyjadřovat plynulý proud pocitů, myšlenek, vjemů, reakcí bez ohledu na vnější chronometrii. Vláda pravidelného nelidského chodu hodin, jak platila pro naturalisty, ale i eternalismus symbolistů, se skončila, napíše Geor-

181

ges Poulet. A s ní, tak se alespoň zdá, odcházejí do minula přesně zřené a vedené kontury věcí, charakterů, situací, jednání, vlastností a událostí.

Za konvencemi, dosud udržovanými za stále ještě citelně odstupňovanými společenskými přehradami, za morálními kategoriemi a představami, byť otřásanými, přece jen platnými, vstupuje do hry přelévavost životních pocitů a stavů, anarchie a chaotičnost - budou se pro chvíli považovat za blahodárné a ztotožňovat s vitálními a dynamickými projevy -, vratkost a rozrušenost základních pojmů a postojů. Ohrožena začíná být poslední jednotka, již lze vzít ještě za střed a určování hodnot, samo „nedělitelné“ - jedinec, individuum. Výsledkem bude, že koncem dvacátých let dospějí posléze úvahy o románě - jejich móda právě začíná - k prvním zjištěním o tzv. mizení, ubývání hrdiny. S určitostí charakteru se ztrácí i určitost románové výpovědi. Romanopisec neusiluje více odhalovat jasné pohnutky, cíle, záměry svých postav „v jediné chvíli, kdy padají z tváře masky“. Hloubka, ztajené a skryté, se stěhuje na povrch. Autoři, kteří ovlivňují literaturu chvíle, Dostojevskij například, klamou tam, kde představují své hrdiny jako spontánně, nemotivované jednající, a čtenář, který se unáší tímto románovým světem, čte jeho významy od základu špatně, nevyzná se v jeho osobách přesně tak, jako se ony nevyznají v sobě, jenom proto, že mu uniká, kterak revelace romanopisce tkvějí jinde než ve vypjatých scénách, v nichž se stupňuje zmatenost vztahů a nevyslovuje se nic jednoznačného. Ostatně literární povědomí prvních desetiletí století se svorně shoduje v hodnocení Flaubertovy *Citové výchovy*, neboť v ní vyčítá velké předznamenání toho, co mělo v románě následovat: individuum prochází střídajícími se situacemi, aniž by se jeho charakter obrušoval: nezískává na vyhraněnosti, spíše se rozpouští. Tak se děje pravý opak „výchovného“ procesu. Zráni hrdiny - který v typech bildungsrománu nabýval od příhody k příhodě na osobnostní ucelenosti a pro kterého i řetěz desiluzí znamenal cestu k právě podobě sebe sama - zastupuje nyní pozvolný rozklad původní dané jednotlivosti. Vývoj Frédérica Moreaua je regresivní, postupuje od výchozích předsevzatých cílů, od prvotní určitosti snů a představ o budoucnu k propadání se do nejasností a tápání o sobě samém. (Už v takto opsané cestě románu se vyjevuje leptající role času: jenom začátek příběhu zná ještě budoucnost a zná ji jenom jako pouhou funkci minulosti, nikoli jako příští, které se promění na přítomné, nikoli jako rozměr, který vejde do děje, nanovo dalším budoucím dějem produkován, nýbrž jen jako něco, co se nikdy nerealizuje, je zatlačeno postupujícím časem do pozadí, zmizelo s minulostí: tato budoucnost zůstane jenom vzpomínkou, po letech, desetiletích, v nichž se perspektivy zkracují a blíží čím dále jen k minulému bodu.) Také era, kdy si hrdina byl jist svými záměry, kdy se dělal svými činy, kdy na sobě „pracoval“, lhotejno, zda se při této aktivitě rozvířala propast mezi skutky, myšlením, cítěním, jako by odcházela do

nená-

182

vratná. Románová literatura spěje stále zřetelněji k tomu, objevovat člověka, který se nemá ve své moci a který je nevědoucí: je ještě nevědoučejší, když o své nevědoucnosti tuší jen málo nebo nic neví, když si namlouvá, že určuje svůj osud a ovládá věci, sebe i své skutky.

Čas v románě vystupuje právě od těchto chvil jako síla přinejmenším dvojsmyslná. Namísto aby sjednocovala já přítomné s já minulým a budoucím, řadí k sobě jednotlivé průměry tohoto já coby disparátní momenty, sdružujíc je napříč situacemi bez moci být něčím víc než pochybným poutem, které zaručuje postupující posloupnost, ne však skutečnou návaznost, sjednocování okamžiků - jejich scelování v jednotu. A ještě: čas se stává také silou rozdělující. Jedno já se ohlíží nazpět a druhé si dosazuje do středu svého pohledu, jedno vypráví a druhé je předmětem vyprávění.

V románě *Výrostek*, vyprávěném v první osobě, se průhledně vynořuje schematismus takovéto časové expozice. Arkadij Dolgorukij píše historii svého zmoudření, průběh událostí za minulý rok života. Dostojevského román by se měl tedy vrátit

na konci zpět do bodu, v kterém začíná; ve skutečnosti nemůže být druhá historie, psaní rukopisu, plně vyražena z románové fikce, z času, který dále probíhá, nelze plně potlačit situace, které hrdinu uprostřed další řady proměn při shrnování minulosti provázejí. Současně s roztupem, jaký vzniká mezi já vyprávějícím a mezi já, které je nositelem vlastních zážitků vyprávěného - nyní již uzavřeného - děje, rozevřít se podobná vzdálenost mezi Arkadiem začínajícím své zápisky, přehlížejícím a reflektujícím lošské příhody, a Arkadiem, který svůj rukopis končí a může nanovo reflektovat situaci sebe sama při započatí práce - s tímž odstupem. Odtud zbývá jen krok konstituovat právě na základě takovéhoho rozpětí (a teprve koncem čtyřicátých let, za soustavněji pokračujícího zájmu o teorii žánru, stanoví Günther Müller v krátkém pojednání napříště základní poučku pro každý románový rozbor, rozlišení mezi časem vyprávěného a časem vyprávění - die erzählte Zeit, die Erzählzeit) vlastní stavbu díla: učinit z poznatku, že román neprobíhá výhradně ve znamení roviny fiktivní, to jest děje, fabule, sujetu, nýbrž že má těžiště v poloze vypravěčské, že má na úrovni autorského vypravěče, vyprávění, střed a základnu pro samotnou organizaci útvaru. Takováto tendence se začíná ve dvacátých letech projevovat shodně v úkazech značně různorodých i odlehlých, na první pohled sotva způsobily, aby je bylo možno seřadit pod jednoho jmenovatele. Na jedné straně proniká do romanopisových aspirací na experiment: ilustruje ji případ Gidův, pokus o čistý román, který reprodukuje stejné schéma jako zmíněný příklad z Dostojevského, tentokrát s důsledky pro novou románovou konstrukci. Nepokrytě se proto převažuje těžiště z plánu fiktivního děje na plán písčícího (spisovatele): ale i proto ztrácí fiktivní děj na homogenitě, neboť navíc do něj vstupuje postava dalšího písčícího

183

ho (spisovatele), který sám také „ztvárnjuje empirii“, uvažuje o živých postavách sub specie svých autorských problémů: neboli příběh, děj, osoby díla se stávají jen heterogenním materiálem, z hlediska ústředního tématu druhotným, nikoli uzpůsobeným a určeným k hlavnímu romanopiscovu manévru: spojení do románové zápletky. Namísto zápletky se stává raison d'être románu samo splétání fikce, románová práce an sich. *Deník Eduardův*, umístěný v *Penězokazích*, má svůj nerománový pendant v Gidově *Deníku Penězokazů*, autentické výpovědi autorské mimo dílo a při práci nad dílem (a i tato samostatná knížka prozrazuje v každém projevu silnou pečeť romanopiscovy - a tedy odlesk téměř románové - sebestylizace). Román se v tomto případě má stát výsledkem vlastního procesu psaní (a můžeme připustit, že též zrcadlem autorova růstu v práci nad ním, práce nad sebou samým, výtvořem jeho proměny v čase), dílem, které objektivuje román jako téma literární. Druhý, byť jakkoli nesouměřitelný příklad nabízejí avantgardní snahy a programy, radikálně odmítající sujetové a romaneskní tradice románu. V odlehlejších prostředí a v tomto historickém momentu, zvláště příznivém pro extremisticky vyhocené teze, anticipuje ruská formální škola velmi mnohé, co se teprve v pozdější produkci ukáže neoddiskutovatelné: literaturu, román nevyjímaje, vidí výhradně z hlediska slovesného materiálu, jeho skladby, z hlediska formy: uzavře přesun od zkoumání nosných složek fikce (děj, zápletky, postavy) ke zkoumání vypravěčské organizace a vypravěčských postupů. Ačkoli studium samo se provokativně omezuje na věci literární techniky a technologie a stejně okázale se zachová kategorický odstup od všeho, co přesahuje pozitivistický přístup k fenoménu literatury (jakožto literárnosti) a ryze formální zřetele, je nicméně přenesení základů románové prózy výlučně na půdu jeho slovesné konstrukce aktem, který má hodnotu výpovědi, chceme-li ji užít. Vyslovení se pro autarkii slovesného materiálu, a tedy obrácení poměru mezi významovou korelací vyprávění a jeho pouhým znakovým systémem, vyjadřuje negativním způsobem převrácenost, která moderní skutečnost - a technologické hledisko zde jenom metaforicky může naznačit sepětí školy samé s dobovými technicis-tickými, vědeckými atd. tendencemi i iluzemi - a její životní vazby od kořene proniká: v jistém ohledu je i redukce románové problematiky na její slovesně stavebné ústrojí výrazem stejné skepse k chaotické, rozpojené životní třišti, dávno nekorespondující s romaneskním nebo pseudorealistickým a pouze iluzivním obtiskem k domnělé danosti, stejné nedůvěry, jaká se vyjevuje v protichůdných - a také avantgardistickými směry nedotčených - polohách románové literatury, té, pro niž vědomí o skutečnosti zproblematizované, o mizení a ztrátě tzv. skutečného principu v současných dějích, nutné vede k otázce - co je skutečné. Formalistická teorie prózy se svým oddisponováním poznávacích, etických, metafyzických aspektů románu je sama odliškem krizového

184

momentu, kterým žánr prochází: vystihuje převráceně, že jedinou pozitivní veličinou, od níž lze vyjít a s níž lze disponovat při literárním výkladu - a není sporu o tom, jak z druhé strany si je geniální romanopisec od dob Flaubertových vědom, že jediné, s čím skutečně a adekvátně disponuje, je slovesná struktura -, zůstává text sám, jeho slovesné artikulování a kombinování do komplikovanějšího celku, sotva možného bez práce nad jeho stránkou. („*Je třeba znovu naučit se rozumět stránce*“, napíše Musil, bezděčně opakuje poznatek dopisu Flaubertova, který se stejně jako Flaubertova korespondence stane ostatně objevem a předmětem údivu tam, kde komentátoři románových proměn ve dvacátém století v ní naleznou již předem konstatovány své závěry.) Na modelu starého románu, především na veledíle románové literatury osmnáctého století, *Tristramu Shandym*, rozvedou formalisté novou, svou vlastní teorii sujetu, radikálně jej odmítajíce spojovat nadále s fabulí, příběhem, „románem“ („sujet Evžena Oněgina není román hrdinův s Taťjanou, ale jeho vypravěčské zpracování pomocí řady digresí, přerušujících dějový proud“), s fikcí děje a ztotožňujíce jej jednoznačně s funkcí vypravěčskou, se stavebně organizujícím principem, který článkuje slovesný materiál a strukturuje text. Takovéto pojetí sujetu zpřístupňuje o to lépe disparitnost mezi dvojitou románovou časovou dimenzionalitou, jak byla výše naznačena: ke své teorii sujetu si pak navíc vybrali formalisté autory, kteří sami s nesouměřitelností vypravěčského času a času zahrnovaného vyprávěním počítali, zakládali na protikladnosti obou i románové metody, hry s fikcí a v posledním dosahu právě tímto sterní-ánstvem, formálními postupy k obnažení konstrukce slovesného díla, jeho vrstev, těmito „neškodnými“ vypravěčskými rozmary - odkrývali propastnost lidského postavení, nejistoty životního pocitu a trhliny vyjevující zproblematizovanost toho, co za skutečnost sice platí, co však je jen stínovitým shlukem jejich pseudokonkrecí.

Teprve ve světle tohoto nárysu se stane zřetelnějším, jak všechny metody, od konce století přestupující epickou distancí výhradním zpřístupněním žitého, subjektivního času, překonávají moment, označený prozatím jako dvojsmyslnost a rozdělovací sílu času v románě - jenom zdánlivě. Shrňme ještě jednou: při vypravěčském aktu se obdaruje aktuálností to, co je minulé, co je uzavřené, co se již udalo (a v povšechných charakteristikách se znovu označuje za hlavní poslání vyprávění, že zpřítomňuje nepřítomné, činí z minulého, a tedy v plynoucím čase nepřítomného a v posledním neexistujícího, opět a nanovo nalezené, „současné“), proti této aktuálnosti stojí však druhá, v níž se vypráví, která je skutečnou prezencí, v níž postupuje

vlastní vypravěčský akt, tedy ten textem odlišný a měřený narůstáním textu. Na rozdíl od přístupu, který z této podvojnosti těží pro konstrukci románu (který dvojitou aktuálností obnažuje, reflektuje a reflektované do románu integruje, který vše, co je jinak ve pro-

185

spěch vyprávěného neutralizováno a potlačeno - rovinu vypravěčskou -, předí-menžovává, jako by sama vypravěčská situace, zde a nyní, byla plna závidění-hodnějšflio dění než příběh a děj minulý), jsou naopak všechny nové techniky proudu vědomí, nastolované od konce století, oním pokusem obě „aktuálnosti“ sloučit v jedinou: cílem vnitřního monologu, prožité řeči atd. je zrušit rozestup mezi minulým dějem, předmětem výpovědi, a mezi přítomností mluvícího (píšícího, jeho vnitřního hlasu), odstup mezi zpřítomňováním neexistujícího a mezi subjektem, který tuto druhou prezenci pro nás prostředkuje: ideálem je jediná pravá aktualita. Protože však jde v románě vždy a opět o druh přítomnosti představované, fiktivní, nelze ani tímto způsobem překonat skrytou dichotomii: dvojí časová dimenzionalita přetrvává v románovém vyprávění i nadále, i v případě, že se vypráví bez prezence vypravěčovy, a dichotomie zůstává v čistě personálním (termín Stanzelův) podání, při prezentaci redukované na aktuální prožitkové kontinuum uvnitř postavy, i když neprodukuje otevřené kolize. Jak dalece si přítom nově prosazovaná cesta, nástup nové techniky - dříve než se stane běžnou výzbrojí běžné literatury, druhořadé a pokleslé a také epigon-ské, oné snadno si přivlastňující každou vydobytou metodu a adaptující ji na šablonu pro ornamentální výkony - vynucuje od základu změnit románovou skladbu, objevuje se záhy u Schnitzlera. Jeho první velké novely - a ještě i pozdější - , v nichž se samozřejmě začíná pracovat s novým postupem, nejsou prosty nedůslednosti a trhlin, jaké mohou vzniknout z disproporcí mezi starým fabulačním půdorysem a metodou nepřerývaně plynoucích záznamů: všechny tyto rozsáhlé novely, s výjimkou „čechovovské“ *Paní Bertě Garlandové*, jsou silně romaneskní ve smyslu nevšedního děje s mnoha zápletkami a napínávkami, polozáhádnými, vzrušivými událostmi. Tak je tomu v prózách *Traumnovelle*, *Paní Beata a její syn*, *Hra na úsvitě*, jejichž děj lze vždy obšírně převyprávět. A navzdory tomu, že právě v těchto novelách se stupňuje oscilace mezi snovými a skutečnostními polohami, že vidění reality je na nejzazší mez rozkolísáno, hranice mezi objektivním dosahem prožívaného a hrdinovými nebo hrdinčinými sugescemi, komplexy vjemů, představami a projekcemi téměř setfena, že právě zde vládne trvalé vychylování uprostřed nejisté hry s iluzí, a cesta jak proniknout k realitě je nejasná, navzdory tomu se může v konečném shrnutí faktický děj povídek snadno rekonstruovat - pochybnosti nepřipouští. Důkaz, že dějová osnova těchto představování děje vynechává nebo stahuje: při zachování stejné zápletkové schematiky nastupuje jenom plně zpřítomňování mezer, pro děj málo relevantních, formou dokonalého rozvíjení nálad a stavů postavy, v jejich plynule postupujících proměnách, v jejich co nejmenších záchvěvech a posunech v proudění niternosti v čase. Zdá-li se nám bez Schnitzlerova silně rozvrstveného

186

a slovesně nuancovaného postupu k vyjádření vnitřního dění, nálad, sotva myslitelná Musilova mezná próza, sloučená pod záhlavím *Die Vereinigungen* (1911), vyjasňuje také srovnání dvou autorů, proč pouhé zrušení postavy ještě nijak neovlivňuje základní půdorysy útvaru a neřeší jeho otázky. Tzv. epický prázdny čas, čas, v němž se z hlediska románového příběhu, obrysů události nic neděje, se u Schnitzlera nepromění na vlastní objekt vyprávění ani neotevře cestu k oněm neznámým podzemním oblastem, v nichž se Musilovy hrdinky ocitají, aniž by o nich měly dříve tušení, aniž by se vyznaly v mezních možnostech vlastní bytosti. Epický prázdny čas se u Schnitzlera v konečném výsledku podřizuje dějovému rozvrhu, spadá do dějového pásma a funkčně se na něm podílí: obdaruje příhodu, událost co nejryzejším zpřítomněním, tím, jak ji na každém úseku maximálně rozvádí a vyplňuje do nepatrných hodinových, minutových, vteřinových momentů. Vyprávění tak získává na atmosfé-ričnosti a nenapodobitelně věrném odrazu všeho, co tvoří příznačnou rozkolísanost životních pocitů, neboť se slovesně angažuje zachytit trvalou oscilaci mezi uzavřenou niternou hladinou postavy a podněty přijímanými zvenčí. A přesto ani tato metoda neznamená ještě vybočení z ustaveného epického podání, neboť i střídání stavů v čase, i ztráta životní rovnováhy se zde neustále konfrontují s objektivním dějem, jsou přiřazovány ke skutečnému chodu událostí, vplývají do dění, které vykazuje určité vztahy a zápletkové kombinace, je schopné summarizování. Srovnání nabízí především jedno charakteristické literární místo, popis cesty vlakem - u Schnitzlera v *Paní Bertě Garlandové*, u Musila v *Naplnění lásky* - : to je klasický případ epicky nezužitkovatelného časového úseku, trpné nečinnosti hrdinčiny za jízdy, receptivnosti omezené a vymezené mechanickým pohybem vozu, oddání se imanentnímu proudu pocitů, myšlenek, vzpomínek. Současně jde o nejvýhodnější případ, jak vyslovit čistý duševní pochod v čase: vnitřní pohyby se paralelně rozvíjejí s proměňující se scénérií, míháním obrazů za okny vlaku. U Schnitzlera je však tato scéna jedním úsekem vyprávění - jakkoli výmluvná z hlediska osudu zmarňovaného v provinčním městě, jakkoli významná pro změnu, kterou očekává mladá žena od návratu do sídelního města říše, a posléze jakkoli slovesně odstíněná, uzpůsobená vyjadřovat vteřinově postupující hnutí myslí, rozpominání a očekávání, připravuje přece jen hlavní dějovou zápletku, přestoupení z jedné nehybné životní oblasti, její konfrontaci s druhým prostředím a druhou perspektivou. U Musila je stejná scéna svrchovaným povídkovým centrem; ve vlaku, kterým vyjíždí Claudina ze šťastného rodinného světa do neznámého města za dcerou, se v nepostřehnutelném pohybu, vibrační pohybu završí sama proměna, ještě před několika chvílemi nepředstavitelná; posunem od jednoho okamžiku k druhému se rozkládá a relativizuje neviditelně všechno, co až dotud bylo pevným světem, neměnné, stálé, trvalé pouto, aby se „během čtyři-

187

advaceti hodin odehrála cesta od nejvroucnější náklonnosti k nevěře“. Musil vynaložil na obě povídky nezměrnou práci - toto „zoufalé“ úsilí bylo na místě, kde vše záleží od provedení stránky, kde slovesné podání je hledání, pro které nemá spisovatel opory a vzoru, jiné opory než „stránku“ samu: složky, které nesou vypravěčskou stavbu, na nichž lze spočinout při artikulování děje - zápletky, postavy -, zde byly vypuštěny ze zřetele: nešlo také o to, podat deskriptivní psychologického procesu, vysvětlit duševní hnutí a určit motivy, které stojí u zdroje neovládaného činu, náhlého vzratu. Předmětem vyprávění se zde stává samo postupování času, který unáší postavu vstříc nepředvídanosti, do neznámé končiny, ztracení postavy v sérii posunů, slovesně nijak - pro ni samu -neoznačitelných, ve vytržení, zachytitelném pouze v gestikulaci bez pojmenování. Srovnání mělo jediný smysl: doložit, že vyprávění, nořící se do okamžitých stavů (a na přelomu století je ještě výrazně neseno snahou obsáhnout nálady, unikající a prchavé atmosférično), nemůže právoplatně vyjadřovat to, co dává

summarizující vyprávění, a naopak nemůže být zastoupeno tímto summarizujícím vyprávěním. Nejde jen o to, že oba způsoby mají odlišnou vypravěčskou strukturu, kterou F. Stanzel popsal ve své typologii vypravěčské situace (Erzähl-situation) a kterou se snažil všestranně rozlišit. Nejde jen o to, že *stejně dění* se v jednom případě rozkládá, zdrobňuje, vidí a vypráví z vypravěčské blízkosti, v druhém že se pak v čase stahuje, shrnuje a pro děj bezpodstatně se vypouští. *Předmět* vyprávění je v obou případech různý. Raison d'être vyprávění, zaměřeného k životnímu atmosféricku, k přítomnému plynutí chvil, zmizí, jakmile se má vyjadřovat tatáž skutečnost v hlavních obrysech, v liniích dění, shrnováním časových úseků. Na druhé straně však výpověď, která stahuje prchavé a nepřetržité dění do vyprávění, do linií událostí a příběhů, nevydává ze sebe a sama o sobě dávno už to, co byla schopna kdysi obsáhnout, v strohé zprávě: nerozvíjí množství představ, neoživuje bohatství imaginace a nemá onu sílu lineárnosti, která jí přísluší v původní epice s jejím dalekosáhlým kolektivním zázemím: cituje Hérodotovo podání o králi Psammétichovi, říká W. Benjamin ve své stati o Leskovovi vše o moci, kterou bylo nadáno staré vypravěčství: „*Hérodotos nic nevyšvětluje. Jeho zpráva je co nejsušší. Proto je tato historka ze starého Egypta i po tisíciletí schopna vyvolat údiv a přemýšlení. Podobá se semínkům, která ležela neprodyšně po tisíciletí uzavřena v komorách pyramid a podržela svou klíčivost až do dnešního dne.*“

Oklikou můžeme nyní odpovědět, proč v tomto údobí prvních desetiletí představuje *Citová výchova* mezník („bylri na začátku prvním dokonalým vzorem románu *Don Quijote*, pak je jím na konci pravděpodobně *Education senti-mentale*.“ shrne ještě později též Benjamin), předchůdce a předobraz: nejenže rozvrhuje vnitřní panoráma jedné epochy, ale činí nadto předmětem románu -

188

a to je v tomto údobí nejvýše hodno ocenění - čas. „*Čistý čas*“ - tak se alespoň v závislosti na Flaubertovi pokusí charakterizovat svůj *Kouzelný vrch* Thomas Mann - „*pak nevystupuje v „románě času“ přes zkušenost hrdinovu, ale přímo a sám o sobě.*“

Řekněme však, že postřehy o „čistém času“, který vystupuje v románě „*přimo a sám o sobě*“, se začnou uplatňovat teprve tehdy, až se objeví důsledky, jež reflektování časových rozměrů při vypravěčském aktu pro román má, to jest až vyplyne, že vyjadřovat časovou nepřerývanost prožitou řečí, proudem vědomí, vnitřním monologem znamená zasahovat do románové skladby a románové výpovědi (že metody k vyjadřování časového kontinua působí jako prostředky k rozleptávání epických komponent, nebo přinejmenším zbavují dosud nosné složky jejich pořadající funkce). Ještě dříve než se v dobovém rámci kolem roku 1900 vyskytnou pochyby, zda princip subjektivního vitálního času v románovém útvaru spíše ke krizovému stavu, a to i v reprodukci životního pocitu, spíše k úbytku životních sil než k uvolňování pravých vitálních bohatství - a na těchto tendencích, jejichž disproporce signalizuje případ Schnitzle-rův, se ostatně v prostoru rakousko-uherském, v tzv. středoevropském okruhu podílí i Svezův druhý román *Senilita* (1898 - název je příznačný), tak protichůdný třetímu poslednímu a vrcholnému *La Conscienza di Zeno* -, stojí zde tedy ono řešení, které se nepřiměřeného spojování dvou disparátních stavebních principů předčasně a jasnozřivě uvarovalo: V *Citové výchově* nedochází ke kolizi mezi tradiční konstrukcí a metodami k vyjádření subjektivního časového kontinua prostě proto, že romanopisec využívá na samotném vypravěčském plánu dvou rozměrů, dvou vypravěčských časových způsobů, charakteristicky kontrastních. Tak se proti sobě vyděluje a vyslovuje „čas“, který se skládá do událostí a historických dějů, a „čas“, plynoucí v ústraní od velkého dějiště, pouhé proudění chvil. Důležitý pro lidský život je jen ten druhý, první hrdinu mívá. A přece je právě „čas žitý zblízka“, umožňující vyprávění zblízka a umožněný být vysloven vyprávěním zblízka, čas tohoto zde a nyní, zcela bezvýznamný pro příběh a dějové obrysy románu. Druhá časová poloha Flaubertova - a obě roviny v *Citové výchově* od samého začátku nejen v neustálém střídání postupují, ale jsou také co do vypravěčské metody rozlišeny - vzbuzuje iluzi nehybnosti, zdá se být bez vlivu na vývoj hrdinova osudu, pro jeho *curri-culum vitae* bez ceny. Netvoří příhody; je vlastně epicky neutrální. Zůstává jen vzpomínka. A protože vzpomínka je to jediné, co hrdina románu ještě má, potvrzuje se tímto momentem, že rozlišení dvou časových úrovní se stává nezbytným, má-li vystupovat život hrdinův ve vyprávění jako skutečný (a ne jako vratký produkt trvalého oscilování mezi objektivním dosahem událostí a jejich subjektivním prožíváním, stálého napětí mezi dvěma iluzemi), a dále, že toto rozlišení nezastírá, ale zřetelně signalizuje nalomenost postavy: mezi běh je-

189

jích osudů a mezi vlastní prožitek dějů vnikl klín. Sám objev „prožitku“ (je moderního data) to ostatně dosvědčuje. Události se na sebe vrší, aniž by po sobě zanechávaly stopu a aniž by jimi románová postava byla dotčena. Tak je připraveno a vlastně předem dokonáno znehodnocení epického času (byť varianty tohoto znehodnocování mohou být nejrůznější, vzájemně si nepodobné a na pohled značně protichůdné), které ve skutečně velké románové literatuře druhé půle století nastává. Tak se musí pozornějšímu pohledu objevit, že čtenářský dojem, jako by postavy románu (Dostojevského například) stály nadále ve středu vzrušených dějů, prožívaly stále dramatické konflikty, je pouhou čtenářskou iluzí: o tom je řeč, že jakékoli sebenapínavější vršení romaneskních prostředků neznamená než pouhé znehodnocování události: osoby zůstávají ve skutečnosti nepřetržitými zvraty situací nedotčeny a horečný spád, stupňované dějové zápletky, hypertrofie vybičovaných konfliktů (ať v *Idiotu*, *Běsech*, *Výrostku*) nabývá halucinačního rázu: právem. Stálé pohybování na hranici, koncentrace mezních příhod vypovídají o tom, že dějovost sama se extrémně znevažuje, že vše probíhá jako ve snu, to jest ponechává vlastní život románové postavy nezasažený: děje nezůstávají stopy, jsou odtrženy od prožitku, od hrdiny jako subjektu, rozestup mezi „podstatným a časovým“ se stává nepřeklenutelný, půda k tomu, aby se čistý čas stal konstitutivním prvkem románového útvaru, je připravena.

Všechno se zdá nasvědčovat tomu, že půda je připravena, aby nová technika, přízpusobená potřebě vyjadřovat časové pochody - pochody žitého času, pochody vědomí a nevědomí -, zasáhla do celého tvaru a rozhodla i o vyšších tematických plánech románového organismu: poté, co je jako element rušivý nadobro zproblematizovala, rozvrhla nyní jejich další seskupení. Vycházejíc, shodně s názorem vrstevníků, z Flaubertovy *Citové výchovy*, ličí dobová úvaha, psaná patetickým slohem a z duchovědné perspektivy prvních desetiletí v tomto století, co znamená „román času“ a co přináší pro „nové vidění homogenity v heterogenní skutečnosti“, a ačkoli se vyjadřuje k dějinné filosofické otázce žánru, charakterizuje prozíravě vlastně jeho formální inovace: „*Čas je to, co pořádá bezplánovitou spleť lidí a propůjčuje jí zdání sebeobrozované organičnosti: bez zjevného smyslu se postavy vynořují, a aniž by smysl ozeřjily, zase zapadají, navazující vztahy s jinými, a opět je ruší. Nejsou však jednoduše vsazeny do tohoto vznikání a zanikání, kterému je jakýkoli smysl cizí, které tu bylo před*

lidmi a přetrvalo je. Postavám se dává vlastní hodnota jejich existence vně událostí a vně psychologie. Jakkoli pragmatické a náhodné je vystoupení nějaké postavy, vynořuje se z existující a prožívané kontinuity, a atmosféra tohoto unášení jedinečným a jediným proudem života ruší náhodnost zážitků a izolovanost událostí, v nichž ona figuruje..." atd. Jistěže problematizuje v meditativnosti tohoto citátu typické dobové krédo (beze vztahu

190

k Flaubertovi), třebaže v této chvíli po svém v románové literatuře působící: důvěra v moc vitálního, představy o návratu k přirozenému a přírodnímu, iluze, chceme-li, neboť právě toto přiznání k životu bude musit romanopisec přijímat opatrně a s nedůvěrou - iluze, že vnitřním melodickým plynutím vitálního času, času subjektivního, lze uvnitř historického okamžiku, zasaženého příliš kulturou a zatíženého jejími nemocemi, obnovit spojení s konkrétním světem organickým. Celé údobí stojí ostatně ve znamení cesty k původnímu, k přírodě, ke zdroji, lhostejno, zda se chápe východisko biologicky, nábožensky atd. Protiklad příroda-kultura je schématem, které nalézáme v tomto historickém údobí ve všech projevech intelektuálních, literárních, z něho čerpá zdůvodnění i obrat k subjektivnímu, žitému času jakožto bezprostřednímu datu vědomí. Stává-li se tedy „čas“ v představách, v nichž se má románovému útvaru nadále otevírat perspektiva, cestou k pronikání a rekonstruování skutečnosti-ho principu, je na druhé straně nutné vidět, že přímé, bezprostřední datum vědomí má svým pendantem na protichůdném pólu - v kulturním - komplex problémů. Problematizace znamená, že to, co se až dosud přijímalo za dané, jasné, samozřejmé, stalo se otázkou. Vstupuje-li do našeho povědomí existence čehokoli formou otázky, ztratila pro nás vlastnosti bezprostředního data. Na základě toho, co jsme až dosud uvedli, a na pozadí románové literatury, v níž se různorodě vydělují neméně různorodé aspekty vypravěčského a vyprávěného času pro další románovou skladbu, v níž se současně vyciňuje dominantní role subjektivního, žitého času pro konstituování žánru na pozadí historického, s románovými díly kolem roku 1925 - se vyjímá úvodem popsaná časová expozice ve Svevově vrcholném díle jako kuriózum. Jde o to, přistoupit nyní k jejímu rozboru, k osvětlení, čím se liší od dobových pojetí a v čem přispívá k argumentu, že zdánlivě neproblematický, žitý, subjektivní čas se vyjevuje v románě v různých modalitách.

* * *

Situace, o níž nám svými zápisky podává Cosini ve svém románě zprávu, se líčí takto: každý příští moment slibuje být definitivním uzavřením jedné životní etapy, ve skutečnosti se však jenom neustále reprodukuje očekávání, že toto zakončení - započetí nového života - přijde. Spoutanost nadcházejícím, které má „nyní“ přijít, je tak velká i proto, že toto příští se není s to proměnit na přítomnost - a tedy vejít do minulosti -, neboli tím, jak přítomnost v pravém smyslu nenastane, nedojde ani k vytváření minulého: děj - minulé - se proto oddaluje, jeho oddalováním se prodlužuje pobývání na hraniční čáře toho, co je, z hlediska toho, co ještě není, setrvávání ve stavu, kterému vládne nepřetr-

191

žitě vymezování se k těžce následující chvíli. Protože budoucnost nevstupuje do přítomnosti, je přítomnost sama vztahem k bezprostředně se přibližujícímu: přibližující ve skutečnosti setrvává v stále stejné vzdálenosti. Řečeno jinak, přítomné funguje jako trvalá závislost, nespočítání v sobě samém (přítomném), jako napětí vytvářené nicotným, zmalicherňujícím vztahem k nicotnosti nadcházející. Jestliže přítomnost jenom funguje - jakožto poměr k příští chvíli -, znamená to, že vztah je převratitelný a že také cíl je jenom funkcí tohoto momentu, neboli že časové rozměry, přítomné, budoucí, jsou určeny jenom relacemi, jenom funkčně, a jako takové „fungují“. Tím se též předem vylučuje možnost, aby uvnitř nich mohlo dojít k okamžiku (rozhodnutí!), k výsadnímu a vyplněnému, z času vyřazenému bodu. (Nakolik je právě takováto situace - a absurdita v ní u Sveva skrytá se stává v této dedukci zřetelná - v opozici s časovým pojetím u autorů prvního desetiletí století, a to v opozici až parodie-ké, bude ještě dále uvedeno.)

Otázka zní, zda Svevova epizoda s cigaretou je způsobila k jinému vyjádření než jako zvláštní situace, zda ji lze charakterizovat v kategoriích vypravěčského, románového, ale i každého obvyklého děje, zda ji lze sumarizovat. Lze sotva mluvit v tomto případě o události - neděje a neudalo se nic -, příhodě, konfliktu, konfrontaci atd., která by měla hodnotu dějové složky. S obsahem Svevova podání se také mineme, shrneme-li je do věty, že Cosini své rozhodnutí prostě odkládá. Neboť právě takováto uchopení Svevovy expozice bude sum-marizací falešnou; smyslem situace v kapitole vylíčené je problematizace této situace. Přesto nemůže být řeč o dění, jehož časový průběh lze stáhnout do určitého úseku vyprávění; převyprávění se tedy označená situace nepoddává, navíc skrývá v sobě nevyčerpatelné subtilnosti. Manévr odkládání není děním plynoucím v čase, tak jako jím není rozhodnutí. I odkládání, i rozhodnutí jsou aktem, který porušuje volné uplývání chvil, navíc jde o akt decisivní, jednorázový. Nepřetržitě opakování rozhodnutí je nesmysl a protismysl, protože vnaší do nepřetržitěho vytrvalého přetřítosti. Dále podrobuje toto podání stejně vytrvalému znovuopakování samo neopakovatelné - rozhodnutí. Jedná se posléze o převedení časového kontinua na zvláštní mikroskopický trhavý pohyb, jakým jsou uváděny v chod jemné mechanismy. Nejsme v této charakteristice času prožívaného Svevovým hrdinou daleko od groteskní podoby, kterou Zenó Cosini v celkovém vyznění románu nabízí, od postavy, která se pohybuje k obrazu projekce, stvořené lidskou hlavou.

Je zřejmé, že banalizovat rozhodný moment se stále stejnou platností znamená totéž jako zničit nadobro jednorázovost a jedinečnost okamžiku, které odhodláni k činu s sebou nese. Časovým schématem vyprávěného je zde bodová sukcesivní série pouhých chvil, navíc chvil mezných, chvil přelomu, zvratu a časového vyprázdnění - okamžik však znamená bezčasovost, vyřazení z času.

192

Svevo vyhrocuje pojetí přítomna jako řady nyní: v kapitole se vypráví (a protože se vypráví, rozvrhuje se vyprávěné jako něco minulého, proběhlého), že existovalo vždy jen nadcházející teď a toto teď mělo být rozhodující, aniž se přítom kdy realizovalo, že proto nevrostlo do minulosti a v minulosti nezmezlo, že však také - navzdory tomu, jak se stále reprodukuje nastávající moment - nevytváří rozměr budoucího než jako něco, co přítomnost opakovaně znehodnocuje: ne nepodobně zminěnému půdorysu Flaubertovy *Citové výchovy* vystupuje budoucnost jako ztracená příležitost minulosti. Pokračující reprodukce stejného „teď“, které nenastává, nedochází do přítomnosti, nesklene most od příštího do minulého, objevuje se jako reprodukce vyprázdněnosti (reprodukce momentů z času vyřazených); takováto reprodukce uvádí dovnitř samotného prožívání času diskretnost, trhavý, přetržitý chod.

Paradoxní výsledek a v románovém podání groteskní obraz postavy, který dostaneme na základě takto schematizovaného

žitého času, je výmluvný: mluví o problematizaci toho, co je nejbezprostřednější daností, samozřejmostí, o žití v nonsensu, o žití v nemoci, chceme-li o převrácenosti, která pronikla do vlastní durée. Schématem prožívaného je zde sukcesivní série momentů - diskontinuita vtrhla do subjektivního času. Podle všech pravidel odkazuje diskontinuita k sféře diskursivní, sféře, která ničí samotné žití. Cosinimu se pomocí poslední cigarety trhá a dělí čas přesně tak, jako se dělí tam, kde se měří objektivními jednotkami. Děje se mu protismyslné. Protismyslností je již diskontinuita, která vtrhla do časového prožívání kontinua. Odtud plyne řada dalších protimluvů. Jenom v rámci paradoxu v základní expozici časového prožitku je možné, aby se stále znova opakoval přítomný moment jako moment poslední: „poslední cigareta“, rozhodnutí jsou definitivum, v rámci normálního chodu věcí znamená naposled, konec, poslední jedině to, co je neopakovatelné a nezvratné, je nonsens tvrdit, že naposled, konec má přijít ještě jednou, jako je *contradictio in adiecto* říkat, že každá příští situace je právě ta konečná - poslední.

Řečené objasňuje sdostatek, proč je Svevova expozice času, daná v úvodní románové epizodě s cigaretou, epicky neregulární. Dimenze, které romanopisec rozvrhne jako nejvnitřnější strukturu žitého, neumožňují, aby se cokoli právoplatně dělo. Pro román, pro další možnosti románovosti, pro hledání opěrných bodů, na nichž v moderní době probíhá skladba skutečného, skladba života v problematizované a pochybné skutečnosti, jsou však otevřením nové perspektivy, krokem jasnozřivého obratu. Tímto činem romanopisec proniká k základům převráceného stavu veškeré hektické fiktivnosti této epochy, k jejímu vyslovení.

Čas dělený Cosiniho cigaretou je časem, v němž se nic neděje. Od jednoho okamžiku se přechází k příštím a navzdory neustálému pohybu - může být

193

jakkoli stupňován - dospívá podobná punktualizace k nehybnosti. Letící šíp stojí, tvrdí jedna z aporií Zénóna éleatského. A hledají-li se v titulu Svevova románu narážky na vnitřní filiaci právě s tímto Zénónem, máme v kapitole o cigaretě dosti materiálu, abychom v něm sofistickou traktaci času rozeznali i „pocítili“.

1969

194