

Poznámky ke „Jménu růže“

Úspěch románu „Jméno růže“ je nebyvalý, kompaktní a trvalý: kniha se už několik let drží na předních místech žebříčku čtenářského zájmu nejen v Itálii a v Evropě, ale především ve Spojených státech amerických, což není náhoda, protože několika svými rysy připomíná (i překonává) literární i neliterární (hlavně filmová a televizní) díla v USA vyrobená: především profesionální znalostí prostředí a s ní související psychologií a pak naprostým odklonem od improvizace, od osobité umělecké šifry a jedinečné interpretace světa, typické pro „nejlepší“ literaturu evropskou. Neznamena to, že by „Jméno růže“ bylo dílo prostinké a konzumní, ba naopak, jeho složitost však nevychází z vnitřního světa autorova, ale je objektivně zjištěnou složitostí určité objektivní reality. Tři roky po vydání románu vydal Eco „Poznámky ke Jménu růže“ (román vyšel v roce 1980, Poznámky v roce 1983, v českém vydání vyšel román v roce 1985) údajně proto, aby osvětlil, jak román psal (věc v literárním světě nezvyklá), ve skutečnosti proto, aby pokračoval ve své hře se čtenářem. Zde je třeba dodat, že „Jméno růže“ je románová prvotina, že její autor se narodil v roce 1932 a že vydal řadu publikací odborných: „Rozvoj středověké estetiky“ (r. 1959), „Otevřené dílo“ (r. 1962), „Vizionáři a konformisti“ (r. 1964), „Případ Bond“ (r. 1965), „Nepřítomná struktura“ (r. 1968), „Traktát o obecné semiotice“ (r. 1975), „Znak“ (r. 1973), „Lector in fabula“ (r. 1979). Jak z názvů knih vysvítá, autor je medievalista, semiolog a literární teoretik. Všechny tyto tři složky čtenář najde i v jeho románu: záhadné vraždy jsou řešeny pomocí semiotiky, vynikající znalost středověké estetiky a stře-

dověkého myšlení je předpokladem textu i jeho obsahem a text jako takový je praktickou prověrkou autorových teorií o vztahu uměleckého díla a jeho konzumenta. (Je i odpovědí na otázky kladené kontextem současné italské literatury, jíž už řadu let chybí hrdina a tím pádem i zápletka.) Ecoův román nepatří k dílům obsahujícím naléhavou osobní interpretaci skutečnosti, která nebere ohled na souhlas či nesouhlas čtenáře: text, který Eco vytvořil, čtenáře předpokládá ne už jako možnost, ale jako nezbytnost, je hrou se čtenářem, s jeho zájmy a lhostejností, s jeho nechutí a zaujatostí; jeho smyslem není být *napsán*, ale *být čten a přečten*, jeho hledání smyslu je hledání čtenáře. V této hře pokračují pak „Poznámky“: na některé otázky čtenáře odpovídají, jiné v něm však budí, snaží se ho vtáhnout do hry, protože ve struktuře textu má vyhrazeno své místo, to on je hrdina, *hlavní viník*, jak Eco sám v závěru svých „Poznámek“ metaforicky naznačuje. Román doplněný výkladem „Poznámek“ však naznačuje pro literaturu řadu možností souvisejících s teorií postmodernismu, jednak nových, jednak těch, které se zdály být navždy překonány. K vytvoření Ecova románu se sešli tři odborníci, semiolog, historik a literární teoretik, tentokrát sice v jedné osobě, ale příště by tomu tak být nemuselo; neznamenalo by to však podlehnout požadavkům trhu? Na druhé straně: je možno psát (a často se to děje) a nevědět pro koho? Vytváří hodnotu literárního díla především znalost toho, o čem se píše, nebo ryzí invence, schopnost vyslovit svůj vnitřní svět bez ohledu na čtenáře?

Z. F.

NÁZEV A SMYSL DÍLA

Od té doby, co vyšlo „Jméno růže“, dostávám od čtenářů dopisy. Ptají se, co vlastně znamená závěrečný latinský hexametr a proč poskytl jméno celé knize. Odpovídám jim, že je to verš převzatý z *De contemptu mundi* od Bernarda Morliacenského, benediktýna z XII. století, který psal variace na téma *ubi sunt* (odtud pak Villonovo *mais où sont les neiges d'antan*) s tím rozdílem, že k běžnému toposu (včerejší mocipáni, někdejší slavná města, překrásné princezny z dávných dob, všechno propadá zmaru) přidává myšlenku, že ze všeho, co zmizelo, nám zůstávají jen holá jména. Podotýkám, že chtěl-li Abélard podat důkaz, že jazyk se může zabývat jak věcmi, jež zmizely, tak těmi, které nikdy nebyly, používal jako příklad výrok *nulla rosa*. Z toho ať si čtenář vyvodí nějaký závěr už sám.

Vypravěč by nikdy neměl své dílo vykládat, protože román je vlastně přístroj na výrobu výkladů, a v tom případě jej vůbec nemusil psát. Jednou z hlavních překážek které se staví do cesty realizaci tohoto počestného předsevzetí, je však skutečnost, že román musí mít nějaký název.

A název je bohužel už sám o sobě klíčem k výkladu. Těžko se uniká sugestivnosti názvů jako „Červený a černý“ nebo „Vojna a mír“. Větší respekt vůči čtenáři zachovávají názvy redukované na jméno eponymického hrdiny, jako třeba „David Copperfield“ nebo „Robinson Crusoe“, jenže i pouhý odkaz na eponym může znamenat nevhodný autorův zásah do věci. Název „Père Goriot“ přitahuje pozornost čtenáře k postavě starého otce, jenže román je příběhem Rastignacem nebo Vautrina alias Collina. Nejelepší ze všeho je držet se poctivě nepoctivosti jako Dumas, protože jeho „Tři mušketýři“ jsou vlastně příběhem mušketýra čtvrtého. To je však přepych, který si nemůže dovolit každý, a když, tak omylem.

Jméno růže, to byla vlastně náhoda, název se mi zalíbil, protože růže je symbolická figura napěchovaná do té míry významy, že skoro už žádný nemá: *rosa mystica* a růže žila to, co růže prožívají, růže je růže je růže je růže,¹ válka dvou růží, rosakruciani, *rosa fresca aulentissima*. Čtenář byl sveden z cesty, nemohl si zvolit žádný výklad, a i kdyby znal všechny možné nominalistické interpretace závěrečného verše, stejně k němu dorazil až na konec, když si už mezitím vybral nějaký výklad sám. Název má čtenáře zmást, a ne ho uvést na správnou cestu.

VYPRÁVĚT TVŮRČÍ PROCES

Autor nemá své dílo vykládat. Může však vyprávět, proč a jak je napsal. Takzvané poetiky nepomáhají vždycky pochopit dílo, jímž se inspirovaly, pomáhají však pochopit, jak se řeší technický problém, jímž výroba nějakého díla je.

Poe ve své „Filozofii kompozice“ vypráví, jak napsal „Havrana“. Neříká nám, jak máme „Havrana“ číst, ale jaké problémy si vytyčil, aby dosáhl básnického efektu. A básnický efekt bych definoval jako textem prokázanou schopnost plodit neustále nové výklady a nikdy se nevyčerpát úplně.

Kdo píše, maluje, tesá sochy nebo skládá hudbu, ten vždycky ví, co dělá a co ho to stojí. Ví, že musí vyřešit určitý problém. Může se stát, že výchozí údaje jsou nejasné, ne zcela vědomé,

¹ růže je růže je . . . verš Gertrudy Steinové; *rosa fresca* . . . název básně Ciela d'Alcamo, básníka sicilské básnické školy z 13. stol. (Pozn. překl.)

neodby
se však
která s
kterou
Tvrdí-li
per cen
Už si n
a že ji r
a přišlo
Tvrdí-li
pak tím
ským ja
kdo zn
je ten,
Vyprav
„jedna
vují o t
že tesa
vatikán
třeba i
o vlasti

Napsal
se člove
nu rok
nějakét
se plod
s daten
pustil d
nějakét
nosti (L
aby mi
kdyby
nezná,
člověka
Původn
Manifes
se zača
knížku
jsem ut
a v roce

¹ časopis

neodbytné, je to třeba jen chuť do něčeho se pustit, nebo jen vzpomínka na něco. Problém se však vyřeší u psacího stolu tím, jak se člověk vyptává materie, hmoty, s níž pracuje — hmoty, která sice dává najevo své přirozené zákony, ale zároveň s sebou nese připomínku kultury, kterou je nasycena (ozvěny intertextuálnosti).

Tvrdí-li autor, že psal stržen inspirací, pak lže. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.*

Už si nevzpomínám, o které své slavné básni Lamartine napsal, že se v něm zrodila zničehonic a že ji napsal přes noc, za bouře v lese. Po jeho smrti se našly rukopisy s opravami a variantami a přišlo se na to, že to byla možná ta „nejvydřenější“ báseň z celé francouzské literatury.

Tvrdí-li spisovatel (nebo vůbec umělec), že psal, aniž by dbal na nějaké zásady tvůrčího procesu, pak tím chce říci jen to, že psal, aniž věděl, že ta pravidla zná. Dítě mluví správně svým mateřským jazykem a přitom by nedokázalo napsat jeho gramatiku. Gramatik ale není pouze ten, kdo zná pravidla určitého jazyka, protože ta pravidla zná i dítě, a přitom o tom neví: gramatik je ten, kdo ví, jak a proč to dítě ten jazyk umí.

Vypravovat o tom, jak člověk psal, to neznamená dokazovat, že psal „dobře“. Poe říkal, že „jedna věc je efekt díla, a jiná věc znalost tvůrčího procesu“. Když Kandinský nebo Klee vypravují o tom, jak malují, neříkají nám tím, že jeden je lepší než druhý. Když Michelangelo tvrdí, že tesat znamená vysvobodit z kamene postavu, která tam už je, neříká nám tím, že jeho Pieta vatikánská je lepší nebo horší než Pieta Rondanini. Nejjasněji se vyjádřili o uměleckém procesu třeba i menší umělci, kteří sice dosahovali skromných efektů, zato však uměli dobře uvažovat o vlastních tvůrčích postupech, jako třeba Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

CO JINÉHO NEŽ STŘEDOVĚK

Napsal jsem román, protože se mi chtělo. Myslím, že to je dostatečný důvod k tomu, aby se člověk pustil do vyprávění. Fabulovat, to je přirozená lidská vlastnost. Začal jsem psát v březnu roku 1978, pudila mě neodbytná myšlenka, jako klíčící semeno. Měl jsem chuť zavraždit nějakého mnicha. Romány možná vznikají právě z takových myšlenek, zbytek je dřevě, kterou se plod obaluje, jak dorůstá. Můj nápad však byl určitě staršího data. Pak jsem našel svůj deník s datem 1975 a v něm seznam mnichů v blíže neurčeném klášteře. Nic víc. Napřed jsem se pustil do čtení knihy *Traité des poisons* od Orfily — koupil jsem si ji někdy před dvaceti lety od nějakého bouquinisty na nábřeží u Seiny, a to pouze z důvodů huysmansovské věrnosti skutečnosti (Là bas). Ani jeden jed mě neuspokojil a tak jsem požádal jednoho mého přítele biologa, aby mi poradil výrobek, který by měl určité vlastnosti (jed měl být vstřebatelný pokožkou, kdyby oběť sáhla třeba na nějaký nástroj). Dopis, v němž mi odepisoval, že žádný takový jed nezná, jsem ihned zničil, protože podobné doklady čteny v jiném kontextu by mohly taky člověka přivést pod šibenici.

Původně měli mí mniši žít v současném klášteře (napadal mě mnich-detektiv, který by četl Manifesto¹). Kláštery a opatství však stále ještě žijí ze spousty vzpomínek na středověk a tak jsem se začal přehrabovat v mém archívu hybernovaného medievalisty (v roce 1956 jsem vydal knížku o středověké estetice, dalších sto stránek na totéž téma jsem vydal v roce 1969 a cestou jsem utrousil dalších pár esejí; ke středověku jsem se pak vrátil i v roce 1962 v knize o Joyceovi a v roce 1972 v dlouhé esejí o Apokalypse a iluminacích s komentářem Beata z Liebany: středo-

¹ časopis italské ultralevice (Pozn. překl.)

věk jsem zkrátka nikdy neodložil). Náhodou jsem objevil spoustu materiálu (kartotéční lístky, fotokopie, deníky), který se mi hromadil od roku 1952, a to k účelům velice nejasným: měl to být příběh o zrůdách, pak analýza středověkých encyklopedií a také pojednání o teorii seznamu. . . Takže jsem si nakonec řekl, že když už je středověk mým vezdejšíím imaginativním prostorem, tak udělám nejlíp, napíši-li román, který by se rovnou ve středověku odehrával. Jak jsem už řekl v nějakém interview, přítomnost znám jenom z televizní obrazovky, zatímco středověk nezprostředkovaně. Když jsme pak dělali na venkově na louce oheň, žena mě obvinila, že se neumím dívat na jiskry, jak poletují ve světle mezi stromy. Pak si přečetla kapitolu o požáru a řekla mi: „Takže ty ses tenkrát na ty jiskry díval!“ Odpověděl jsem jí: „Nedíval, ale věděl jsem, jak by se na ně díval středověký mnich.“

MASKA

Po pravdě řečeno nerozhodl jsem se jen vyprávět o středověku, ale také vyprávět ve středověku, a to ústy tehdejšího kronikáře. Byl jsem začátečník a na vypravěče jsem se dosud díval z opačné strany barikády. Styděl jsem se vyprávět. Připadal jsem si jako divadelní kritik, který se náhle octne na jevišti a uvědomí si, že se na něho dívají zrovna ti, s nimiž co jejich druh sedával v hledišti.

Může člověk vyslovit větu „Bylo krásné jitro na konci listopadu“ a necítit se přitom jako Snoopy?¹ Ale co kdybych to nechal říci rovnou Snoopyho? Kdyby zkrátka tu větu „Bylo krásné jitro. . .“ řekl někdo, kdo by k tomu byl oprávněný, protože v jeho době se to tak dělalo? Potřeboval jsem prostě masku.

Pustil jsem se do středověkých kronikářů, přečetl jsem znova i to, co jsem měl už přečtené, abych si osvojil jejich rytmus i jejich nevinnost. Budou mluvit za mne a já ze sebe svrhnu podezření. Podezření sice ano, ne však ozvuky intertextuálnosti, vzájemné závislosti jednoho textu na druhém. Objevil jsem prostě to, co spisovatelé věděli odedávna (a co nám taky mockrát pověděli): že knihy vypovídají vždy o jiných knihách a že každý příběh vypravuje příběh, který byl už jednou vyprávěn. Věděl to Homér, věděl to Ariosto, o Rabelaisovi nebo Cervantesovi nemluvě. Takže můj příběh nemohl začít jinak než objevem rukopisu, a i to byla pochopitelně citace. Takže jsem napsal hned úvod a vyprávění vložil do čtvrtého pouzdra, to znamená zabalil do tří jiných vyprávění: já říkám, že Vallet říkal, že Mabillon řekl, že Adso tvrdil. . . Teď už jsem se ničeho nebál. A přestal jsem psát, rok jsem na román nesáhl. Přestal jsem, protože jsem přišel na další věc, sice jsem ji už znal (zná ji každý), ale plně jsem ji pochopil až při práci.

Přišel jsem na to, že román nemá v první instanci vůbec nic společného se slovy. Psát román, to je kosmologická záležitost, jakou vypravuje „Geneze“ (nějaký vzor si člověk nakonec vybrat musí, říkával Woody Allen).

ROMÁN JAKO KOSMOLOGICKÁ ZÁLEŽITOST

Myslím tím to, že má-li člověk něco vyprávět, musí si především vybudovat nějaký svět, pokud možno zařízený a vybavený do posledního detailu. Kdybych si udělal řeku, k ní dva břehy a na

¹ postavička psa ze seriálu Charlese Schultze: další postavy jsou děti Charlie Brown, Linus, Lucy etc. (Pozn. překl.)

ten levý posadil rybáře a tomu rybáři přisoudil vzteklou povahu a maličko znečištěný trestní rejstřík, mohl bych začít psát, to znamená převádět do slov to, k čemu nemůže nedojít. Co takový rybář dělá? Rybaři (následuje více či méně nevyhnutelný popis jeho činnosti). A co se stane potom? Ryby buď berou, nebo tam žádné nejsou. Když tam jsou, rybář jich několik vytáhne z vody a jde spokojeně domů. Konec příběhu. Když tam žádné ryby nejsou, tak se možná navzteká, když už má takovou povahu. Vzteky třeba zlomí rybářský prut. Nic moc, ale přece jen jakási skica. Existuje však indické přísloví, které říká: „Sedni si na břeh řeky a čekej, zanedlouho mrtvola tvého nepřítele popluje po proudu kolem tebe.“ A co kdyby po řece plula mrtvola — když už je tato možnost zahrnuta do intertextuálního prostoru řeky? Nezapomínejme, že rybář nemá čistý trestní rejstřík. Bude chtít riskovat případné nesnáze? Co udělá? Uteče, nebo bude předstírat, že mrtvolu nevidí? Budou ho trápit výčitky svědomí? Vždyť je to mrtvola někoho, koho nenáviděl! Nerozzlobí se, jak už je vzteklý, že touženou mstu nemohl vykonat sám? Vidíte, stačilo jen maličko zaplnit náš svět a je tu začátek příběhu. A je tu zároveň i počátek stylu, protože rybář, který rybaří, by měl textu vnútit pomalý rytmus říčního toku, členěný jeho čekáním, které by mělo být trpělivé, ale zčeřené návaly jeho netrpělivého hněvu. Problémem je zkonstruovat svět, slova přijdou sama od sebe. *Rem tene, verba sequentur*. Což je opak toho, co se myslím děje v poezii: *verba tene, res sequentur*.

První rok práce na románu jsem věnoval budování světa. Dlouhé registry knih, které by se mohly nacházet ve středověké knihovně. Seznamy jmen a kartotéční lístky s údaji o spoustě postav, z nichž pak hodně bylo z příběhu vyloučeno. Znamená to, že jsem musel vědět, co jsou zač mniši, kteří se v knize vůbec neobjeví: nebylo třeba, aby je znal čtenář, musel jsem je však znát já. Kdo to jen řekl, že beletrie by měla konkurovat matrice? Asi by měla ale konkurovat i stavebnímu oddělení, když už jsme na magistrátě, protože to znamená nekonečné rešerše fotek a plánů v encyklopedii architektury, aby bylo možno zhotovit plán opatství, stanovit vzdálenosti a dokonce i počet schůdků na jednom točitém schodišti. Marco Ferreri¹ mi řekl, že mé dialogy jsou filmové, protože zabírají správný časový úsek. Jak by taky nezabíraly: když si postavy povídaly při chůzi z refektáře do rajské zahrady, psal jsem s očima upřenými na plán opatství, a když tam dorazily, tak jsem psát přestal.

Aby si člověk mohl volně vymýšlet, tak si musí sám určit meze. V poezii to může být stopa, verš, rým, to, čemu se říká dech sledovaný sluchem. . . V narativních dílech jsou meze dány okolním světem. Nemá to nic společného s realismem (i když to vysvětluje dokonce i realismus). Je možno vybudovat svět naprosto nereálný, kde osli létají a princezny jsou polibkem křišeny k životu: přitom je však třeba, aby tento svět, pouze možný a nerealistický, existoval ve shodě s předem stanovenými strukturami (je třeba vědět, je-li to svět, kde princezna může být vzkříšena pouze polibkem prince nebo taky čarodějnice a změní-li princeznu polibek zpátky v prince jenom ropuchu nebo dejme tomu taky jezevce.)

Částí mého světa byla i Historie, a právě proto jsem četl pořád dokola středověké kroniky a při čtení si uvědomoval, že do románu musejí vejít i věci, které mě zpočátku vůbec ani nenapadly, jako třeba boj za chudobu církve nebo inkvizice proti bratříkům.

Například: Proč mám v knize bratříky ze čtrnáctého století? Když jsem mermomocí chtěl psát příběh ze středověku, mohl jsem ho přece zasadit do století třináctého nebo dvanáctého, které jsem znal líp než čtrnácté. Potřeboval jsem však detektiva, pokud možno Angličana (intertextuální citace), který by byl jednak vynikající pozorovatel a jednak uměl citlivě vykládat

¹ známý italský filmový režisér (Pozn. překl.)

indicie. Ty lidské vlastnosti se nedají najít jinde než ve františkánském řádu a teprve po Rogeru Baconovi; teorie znaků se navíc rozvíjí až s Ockhamem a jeho stoupenci. Byla tu vlastně už předtím, ale výklad znaků byl buď symbolický, nebo měl sklon hledat ve znacích ideje a obecná pojmenování. Pouze v období mezi Baconem a Ockhamem se znaků používá k poznávání lidských jednotlivců. Proto jsem byl nucen umístit příběh do čtrnáctého století, a udělal jsem to velice nerad, protože zrovna v něm jsem se příliš nevyznal. Pak jsem zas četl dál a přišel jsem na to, že františkán ze čtrnáctého století, i kdyby byl Angličan, nemohl nevědět o disputacích o chudobě, zvláště jestliže to byl přítel či stoupenec Ockhamův. (Zpočátku jsem byl rozhodnut, že detektivem bude sám Ockham, ale pak jsem se toho vzdal, protože ctihodný Inceptor mi byl jako člověk nesympatický.)

Ale proč se všechno odehrává na konci listopadu roku 1327? Protože v prosinci byl Michal z Ceseny už v Avignonu (tady vidíte, co to je svět historického románu: o některých prvcích, jako třeba o počtu schůdků, si rozhoduje sám autor, jiné, jako Michalův pobyt v opatství, zas odvisel od skutečného světa, který se v tomto románovém žánru náhodou shoduje s možným světem vyprávění).

Jenže listopad, to bylo příliš brzy. Potřeboval jsem totiž taky zabít vepře. Proč? Ale to je jednoduché, abych mohl mrtvolu vrazit hlavou dolů do džberu s krví. A proč to? Protože druhá polnice Apokalypsy říká, že... Nemohl jsem přece změnit Apokalypsu, ta je pevnou součástí světa. To nic, věci se mají tak, že (jak jsem se informoval) vepři se zabíjejí, až když je zima, a v listopadu by mohlo být ještě příliš brzy. Pokud bych ovšem opatství neumístil někam do hor, aby tam už hyl sníh. Jinak by se můj příběh býval mohl odehrávat i v rovině, třeba v Pompeose nebo v Conques.

Právě ten svět, který jsme si vybudovali, nám poví, jak se pak bude příběh odehrávat. Všichni se mě ptají, proč Jorge z románu připomíná svým jménem Borgése a proč je ten Borgés tak zlý. Jenže to já nevím. Chtěl jsem mít v románu slepce, který by střežil knihovnu (připadalo mi to jako dobrý narativní nápad) a knihovna plus slepec, to nemůže dát nic jiného než Borgése, dluhy se prostě splácet musejí. A právě skrze španělské iluminace a komentáře ovlivňuje Apokalypsa celý středověk. Když jsem však Jorga strčil do knihovny, nevěděl jsem ještě, že to je vrah. Postaral se, abych tak řekl, o všechno sám. A neříkejte mi, že to je „idealistický postoj“, tím přece netvrdím, že postavy mají svůj život a autor že je jako v transu nechá dělat, co mu naznačí. To jsou pitomosti na úrovni maturitní písemky. Věc je v tom, že postavy jsou nuceny jednat ve shodě se zákony světa, v němž žijí. Znamená to, že vypravěč je vězněm svých vlastních premis.

Další pěkný problém byl labyrint. Všechny labyrinty, o kterých se mi něco doneslo, a měl jsem v rukou i moc pěkný esej Santarcangeliho, se nacházely na volném prostranství. Mohly být i velice složité a plné cestiček. Jenže já jsem potřeboval labyrint pod střechou (viděli jste už někdo knihovnu na volném prostranství, nezastřešenou?) a kdyby to byl labyrint příliš složitý, kdyby měl příliš velký počet místností a chodeb, neměl by zas dostatečný přívod vzduchu. A bez přívodu vzduchu by to nešlo, protože by tu pak nemohlo dojít k pořádnému požáru (že budova bude musit nakonec vyhořet, to mi bylo naprosto jasné i z důvodů kosmologicko-historických: katedrály a kláštery ve středověku hořivaly jako stohy, představa středověku bez požáru je něco jako představa války v Tichém oceánu bez stíhaček v plamenech, jak se řítí do moře). Dva nebo tři měsíce jsem pracoval na labyrintu a nakonec jsem byl nucen vybavit jej škvírami, protože tam pořád bylo málo vzduchu.

Ty dlo
rukopi
Ani tro
do opa
dokáže
to nez
Vejit c
dech a
te, jak
je „int
hu a n
dbát n
než hlo
Vpróz
na udá
nespoč
také p
(nebo
v roz
u velik
Nemlu
dil, že
prstů,
Chtěl
chyni
a Jean
který
zeptá,
pověd
Měl jse
nebo f
na jed
aby ne
všelijak
pojil n
mi doš
zastavi
byl pra
mých p
které
soulož
mysli p
filtrov

DECH

Ty dlouhé „naučné“ úryvky do románu patří. Když si mí přátelé z nakladatelství přečetli rukopis, poradili mi, abych zkrátil prvních sto stránek, připadaly jim příliš náročné a nesnadné. Ani trochu jsem nezapochyboval a odmítl. Odpověděl jsem jim, že má-li někdo v úmyslu vejít do opatství a týden tam žít, pak musí přijmout jeho rytmus. Když to nedokáže, tak taky nedokáže knihu přečíst. Funkce prvních sto stránek je tedy kající a zasvěcující, a komu se to nezdá, ten zůstane pod kopcem a do opatství prostě nevejde.

Vejít do románu, to je jako jít na výlet do hor: člověk se musí naučit správně dýchat. Sladit dech a krok, jinak daleko nedojde. Moc se to podobá tomu, co se děje v poezii. Jen si vzpomeňte, jak mohou být nesnesitelné verše, když je recitují herci, kteří nedbají na metriku a chtějí je „interpretovat“, dopouštějí se recitačních *enjambements*, jako by četli prózu, drží se obsahu a ne rytmu. Kdo chce číst báseň napsanou v jedenáctislabičném verši a v tercínách, musí dbát na pevný rytmus, jaký chtěl básník. Líp recitovat Danta jako básničku v mateřské školce, než hledat smysl a držet se ho za každou cenu.

V próze není dech záležitostí jednotlivých vět, ale mnohem rozlehlejších makrovýroků založených na událostech. Některé romány dýchají jako gazela a jiné zas jako velryby nebo sloni. Harmonie nespočívá v tom, jak se ten který román umí nadechnout, ale v pravidelnosti výdechů a nádechů: také proto, že v některém místě (nemělo by to být ale příliš často) musí dech zadržet a kapitolu (nebo sled vět) skončit ještě před nadechnutím nebo vydechnutím, což může hrát velkou roli v rozvrhu příběhu, může to vyznačovat násilný předěl, dramatický obrat. Tak tomu aspoň u velikánů literatury bývá.

Nemluvím o tom, jak jsem své problémy řešil, ale jak jsem si je kladl. A lhal bych, kdybych tvrdil, že jsem si je kladl vědomě. Existuje něco jako kompoziční idea, která se realizuje i rytmem prstů, jak se dotýkají kláves psacího stroje.

Chtěl bych uvést příklad, kdy vyprávět znamená myslet prsty. Je jasné, že milostná scéna v kuchyni je vybudována z citátů z náboženských textů, od „Písně písní“ přes svatého Bernarda a Jeana de Fecampo až po svatou Hildegardu z Bingenu. Určitě si toho všiml aspoň ten čtenář, který se třeba nevyzná ve středověké mystice, ale má hudební sluch. Když se mě teď však někdo zeptá, z čeho byly ty citace převzaty a kde jedna končí a druhá začíná, tak to už nejsem schopen povědět.

Měl jsem sice desítky kartotéčních lístků se všemi možnými texty, někdy i celé stránky z knih nebo fotokopie, bylo jich velice moc, mnohem víc, než jsem pak použil, výjev jsem však psal na jeden zátaž (teprve po dopsání jsem jej vyčistil, bylo to, jako bych ten výjev přetřel lakem, aby nebylo tak moc vidět švy). Psal jsem prostě se všemi těmi texty vedle sebe, po ruce, byly všelijak zpřeházené a podíval jsem se tu na jeden, tu na druhý, něco opsal a hned k tomu připojil něco dalšího. Celou tu kapitolu jsem nhrubo napsal nejrychleji ze všech. Teprve potom mi došlo, že jsem prsty sledoval rytmus popisované soulože, a proto že jsem se taky nemohl zastavit a vybírat správný citát. To, co činilo citaci, kterou jsem zařadil, správnou a vhodnou, byl právě rytmus, s nímž jsem ji zařazoval; očima jsem odsouval stranou úryvky, které by rytmus mých prstů zastavily. Nemohu tvrdit, že napsání té události trvalo jako událost sama (i když některé soulože trvají velice dlouho), ale snažil jsem se co nejvíc zkrátit časový rozdíl mezi dobou soulože a dobou psaní. A psaní tu nechápu ve smyslu Barthově, ale jako psaní na stroji, mám na mysli psaní jako materiální, fyzický akt. A mám na mysli rytmus tělesný, vůbec ne emoce. Přefiltrovaná emoce byla jen na začátku, v rozhodnutí připodobnit extázi mystickou k extázi ero-

tické, v okamžiku, kdy jsem četl a vybíral texty, které jsem hodlal použít. Pak už tu žádná emoce nebyla, byl tu jen Adso, který se miloval, já to nebyl, já jsem jenom musel převádět jeho emoci do hry očí a prstů, jako kdybych se rozhodl vyklepávat milostný příběh na buben.

ZKONSTRUOVAT SI ČTENÁŘE

Rytmus, dech, pokání... Pro koho? Pro mne? To určitě ne, pro čtenáře. Když člověk píše, tak myslí na čtenáře. Tak jako malíř při malování myslí na diváka, který se bude na obraz dívat. Udělá tah štětcem, o pár kroků poodstoupí a snaží se ověřit si efekt: to znamená, že se dívá na obraz tak, jak by se na něj měl při vhodném osvětlení dívat divák, až bude viset na stěně. Jakmile je dílo u konce, je nastolen dialog mezi textem a jeho čtenáři (autor je z něj vyloučen). Při vytváření díla je tu dialog dvojitý. Jednak je tu dialog mezi tímto textem a všemi ostatními texty napsanými předtím (knihy se píšou jenom o jiných knihách a o tom, s čím ty knihy souvisí) a pak je tu dialog mezi autorem a jeho čtenářem chápaným jako model. To jsem jako teorii popsal v jiných dílech jako *Lector in fabula* a ještě předtím *Otevřené dílo*, a taky jsem si to nevy-myslel.

Může se stát, že autor má při čtení na mysli určité čtenářstvo empirické, jak to dělávali zakladatelé moderního románu Richardson, Fielding nebo Defoe, kteří psali pro kupce a jejich manželky, ale pro čtenáře píše i Joyce: má na mysli ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí. Ať už se autor domnívá, že promlouvá k publiku, které s penězi v ruce čeká za dveřmi, nebo chce psát pro čtenáře, který má teprve přijít, v obou případech psát znamená konstruovat s pomocí textu svůj vlastní model čtenáře.

Co znamená mít na mysli čtenáře schopného překonat úskalí první stovky stránek? Přesně vzato napsat tu stovku stránek proto, aby si člověk vybudoval, zkonstruoval čtenáře vhodného pro stránky, které přijdou potom.

Našel by se spisovatel, který by psal pouze pro budoucí pokolení? Nenašel, i když to třeba on sám tvrdí, protože není Nostradamus a budoucí pokolení si nemůže představovat jinak než na základě modelu znalostí, které má o pokolení současném. Našel by se nějaký autor, který píše jen pro několik málo čtenářů? Našel, pokud se tím rozumí, že modelový čtenář, kterého si představuje, má v jeho předpovědi budoucnosti jen málo možností být zosobněn větším počtem lidí. I v tom případě však spisovatel píše v naději, a ta nebývá ani moc utajená, že právě jeho kniha vytvoří, a to pokud možno v hojném počtu, mnoho dalších představitelů tohoto vyspělého a s tolikerou řemeslnou pečlivostí sledovaného čtenáře, kterého si jeho text vyžádal a kterého neustále povzbuzoval.

Pokud tu nějaký rozdíl je, tak mezi textem, který chce vyprodukovat čtenáře nového, a textem, který se snaží vyjít vstříc přáním čtenářů, jaké člověk potkává na ulici. V tomto případě tu máme knihu napsanou, zkonstruovanou podle formuláře vhodného pro sériové výrobky: autor provede něco jako průzkum trhu a přizpůsobí se mu. Že pracuje ve formulích, to je hned vidět z analýzy románů, které napsal, a ze zjištění, že ve všech se sice mění jména, místa a fyziognomie, ale vypravuje se jeden a týž příběh. Ten, který si vyžádali čtenáři.

Když však spisovatel plánuje a projektuje čtenáře nového a odlišného, nechce být už průzkumníkem trhu, který si pořizuje seznam požadavků na vlastnosti zboží, ale filozofem, který vycitňuje spletitost toho, čemu se říká *Zeitgeist*. Chce svému vlastnímu čtenářstvu vyjevit to, co by mělo chtít, i když to neví. Chce čtenáři objevit jeho samotného.

Kdy
hist
trag
váš
muz
nýci
ho
Jenž
jedi
ty a
kně
práv
stra
čter
Man
by s
dem
Jaký
Chc
moje
figu
a kte
pro
viník
cine
ženy
prav
řád s
jsem
vádír
i kdy
A jel
fyzici
a nej

Není
takže
prohr
by se
nad n
lékařs

Kdyby Manzoni býval chtěl dbát toho, co vyžadovalo čtenářstvo, tak formuli měl po ruce, a sice historický román umístěný do středověku, se slavnými historickými postavami jako v řecké tragédii, králové a princezny (a nepočínal si tak snad v dramatu Adelchi?) a velké ušlechtilé vášně a válečné výpravy a chvalozpěvy na italskou slávu v době, kdy Itálie byla vlastí silných mužů. Nepočínalo si tak snad před ním spousta autorů historických románů více či méně špatných, od řemeslně zdatného D'Azeglia až po zapáleného a mazlavého Guerrazziho a nečitelného Cantù?

Jenže jak si naopak počíná Manzoni? Vybere si sedmnácté století, dobu otroctví a postavy nízké, jediným rváčem je tu padouch, o bitvách ani slovo, a neschází mu kuráž zatížit historii dokumenty a požadavky . . . A líbí se, líbí se všem, učeným i neučeným, velkým i malým, těm, co lezli kněžím do zadku, i těm, co je nemohli ani cítit. Protože vytušil, že čtenáři jeho doby mají mít právě *tohle*, i když o tom sami nevědí, i když to nežádají, i když se nedomnívají, že by to bylo stravitelné. A co se nadřel, napiloval a namáchal, jen aby výrobek byl chutnější! Aby přiměl čtenáře empirického stát se čtenářem modelovým, o kterém blouznil.

Manzoni nepsal, aby se líbil čtenářstvu takovému, jaké bylo, ale aby si vytvořil takové, kterému by se jeho román nemohl nelíbit. A běda, kdyby se mu nelíbil, každý ví, s jak pokryteckým klidem mluví o tom, že má pětadvacet čtenářů. A přitom jich chce mít pětadvacet miliónů.

Jaký model čtenáře jsem si přál já, když jsem román psal? Určitě spojení, který by hrál mou hru. Chtěl jsem se stát ve všem všudy středověkým a chtěl jsem žít ve středověku, jako by to byla moje doba (a naopak). Současně jsem však chtěl, a to ze všech sil, aby se mi před očima vykreslila figura čtenáře, který by se po překonání iniciačních potíží stal mou kořistí, vlastně kořistí textu, a který by si myslel, že nechce nic než to, co mu text nabízí. Text chce být zkušeností přeměny pro toho, kdo jej čte. Ty si myslíš, že chceš sex a kriminální zápletku, kde se nakonec přijde na viníka, a spoustu akcí, přitom by ses však styděl akceptovat staříčkou slátaninu ze samých pacinek mrtvých jeptišek ukovanou nějakým klášterním kovářem. Tak dobře, a já ti dám latinu, ženy skoro žádné a teologie co hrdlo ráčí a hektolitry krve jak v krváku, abys řekl: Ale to není pravda, já nehraju! A v tom okamžiku jsi můj a už tě rozechvívá všemocnost boží, jež zmarňuje řád světa. A teprve potom, budeš-li se řádně chovat, si budeš moci uvědomit, jakým způsobem jsem tě dostal do pastí, říkal jsem ti to ostatně na každém kroku, upozorňoval jsem tě, že tě přivádím do záhuby, jenže na smlouvě s ďáblem je nejkrásnější právě to, že ji člověk podepíše, i když velice dobře ví, s kým má co dělat. Proč by taky byl jinak peklem odměněn?

A jelikož jsem chtěl, aby jako příjemná byla brána jediná věc, ze které se třese, což je metafyzické mrazení v zádech, nezbyvalo mi než zvolit z modelů zápletky ten nejmetafyzičtější a nejfilozofičtější, to znamená detektivku.

DETEKTIVNÍ METAFYZIKA

Není to náhoda, že má kniha začíná jako detektivka (a mate pak důvěřivého čtenáře až do konce, takže si taky nemusí všimnout, že jde o detektivku, kde se vlastně na nic nepříjde a kde detektiv prohraje). Já si myslím, že lidem se nelíbí detektivky proto, že by se v nich vraždilo, ani protože by se v nich slavil triumf finálního řádu (intelektuálního, společenského, právního a morálního) nad nesouladem viny. Věc je v tom, že detektivka je příběhem domněnek v ryzím stavu. Ale lékařská diagnóza, vědecký výzkum či metafyzický výslech jsou také domněnky. Základní otázka

filozofie (stejně jako psychoanalýzy) je v podstatě stejná jako v detektivce: kdo za to může? Abychom se to dozvěděli (abychom si mysleli, že jsme se to dozvěděli), je třeba přijmout domněnku, že všechna fakta mají svou logiku a tu logiku že jim vnutil viník. Každý příběh založený na pátrání a domněnkách nám vypravuje něco, u čeho odedávna bydlíme (citace pseudo-heideggerovská). Nyní je jasné, proč můj základní příběh (kdo je vrah?) se větví do tolika jiných příběhů a ty všechny jsou založené na domněnkách a shromažďují se kolem struktury domněnky jako takové.

Abstraktním modelem domněnkovosti je labyrint. Jenže existují tři druhy labyrintu. První je řecký, to je labyrint Théseův. Ten vlastně nikomu nedovolí, aby v něm zabloudil: vejdeš a dostaneš se do středu a ze středu odejdeš k východu. Proto je taky uprostřed Minotaurus, jinak by to byl příběh nijaký, byla by to pouhá procházka. Pokud tu vzniká děs, tak z toho, že nevíš, kam dorazíš a co udělá Minotaurus. Jestliže však procházíš labyrintem klasickým, bude ti do ruky vložena nit, nit Ariadnina. Klasický labyrint, to je Ariadnina nit sebe samotného.

Pak je tu labyrint manýristický: když ho rozvineš, máš před sebou jakýsi strom, strukturu s kořeny a mnoha slepými uličkami. Východ je jen jeden, ale můžeš se splést. Potřebuješ Ariadninu nit, abys nezabloudil. Tento labyrint je modelem Trial-and-error procesu.

Nakonec je tu síť neboli to, čemu Deleuze a Guattari říkají hlíza. Tento labyrint je uspořádán tak, že každá cesta se může spojit s každou. Nemá žádný střed, nemá okraj, protože je potenciaálně nekonečný. Prostor domněnky, to je právě tento prostor. Labyrint v mé knihovně je ještě labyrint manýristický, ale svět, v němž Vilém žije, je už strukturovaný jako síť, jak si to sám uvědomí: lépe řečeno je tak strukturovatelný, nikdy však definitivně strukturovaný.

ZÁBAVA

Chtěl jsem, aby se čtenář bavil. Alespoň tak, jako jsem se bavil já. To je věc velice důležitá a zdá se, že v rozporu s hlubokými myšlenkami o románu, o kterých si myslíme, že je máme.

Bavit, *divertire*, neznamena *di-vertere*, odvádět od problémů. Robinson Crusoe chce bavit svého modelového čtenáře, vyprávět mu o výpočtech a každodenních počinech hodného *homo oeconomicus*, který se mu velice podobá. Jenže když se Robinsonův *semblable* pobavil četbou Robinsona, měl by na nějaký způsob pochopit něco navíc, stát se někým jiným. Zábavou se něčemu naučit. Aby se čtenář naučil něco o světě nebo o jazyce: tento rozdíl vyznačuje rozdíl mezi různými poetikami narativity, ale to na věci samé nic nemění. Ideální čtenář Finnegans Wake se nakonec musí bavit jako čtenář Červené knihovny. Úplně stejně. Jen na jiný způsob.

Pojem zábavy je historický. Jsou různé způsoby bavit se a bavit jiné, různé pro různé sezóny románu. Není pochyb o tom, že moderní román se snažil potlačit zábavnost zápletky a dal přednost jiným druhům zábavy. Já coby velký obdivovatel aristotelské poetiky jsem si vždycky myslel, že román by přesto všechno měl bavit také, a hlavně zápletkou.

Není pochyb o tom, že není totéž, řekneme-li, že „poskytne-li román čtenáři to, co očekával, dostane se mu příznivého přijetí“, a „dojde-li román příznivého přijetí, pak je tomu tak proto, že poskytuje čtenáři to, co očekával“.

Druhé tvrzení nebývá vždycky pravdivé. Stačí pomyslet na Defoea nebo na Balzaca a dojít třeba k „Plechovému bubínku“ nebo ke „Sto rokům samoty“.

Říká se, že rovnice „příznivé přijetí = pohodnota“ byla podporována polemickými postoji, které jsme zaujali jako Skupina 63 ještě před rokem 1963, kdy kniha úspěšná byla ztotožňována

s knihou neburcuující, přinášející útěchu, a román přinášející útěchu byl zase ztotožňován s románem založeným na zápletce, a kdy bylo naopak vynášeno dílo experimentální, které budí pohoršení a které široká čtenářská obec odmítá. To všechno bylo opravdu vyřčeno a říkat to mělo smysl, a to právě nejvíc pohoršilo rozumné literáty, a na to právě novináři nezapomněli — a právem, protože to bylo vyřčeno právě s tím cílem. Měli jsme opravdu na mysli romány tradiční, koncipované v podstatě jako útěcha a nepřinášející vzhledem k problematice devatenáctého století žádné zajímavé inovace. A že se pak vytvořily různé názorové skupiny a že se dělali z komárů voli, taky protože jednotlivé skupiny bojovaly jedna proti druhé, to prostě jinak nešlo. Vzpomínám si, že našimi nepřáteli byli Lampedusa, Bassani a Cassola. Dnes bych osobně mezi nimi trochu rozlišoval. Lampedusa napsal slušný román mimo čas a my jsme byli proti tomu, jak se nad ním jávalo, jako by otevíral novou cestu italské literatury, zatímco naopak jednu cestu slavně uzavíral. Svůj názor na Cassolu jsem nezměnil. Co se Bassaniho týče, počínal bych si dnes mnohem opatrněji, a kdyby se vrátil rok 1963, přijal bych ho jako souputníka. Ale problém, o kterém chci mluvit, je v něčem jiném.

Problém je v tom, že nikdo si už nepamatuje, co se stalo v roce 1965, kdy se skupina znova sešla v Palermu, aby diskutovala o experimentálním románu (a to jsou akta zasedání pořád ještě uváděna v nakladatelském katalogu Feltrinelliho, čili jsou ke koupi, pod názvem „Experimentální román“, na obálce je rok 1965, ale kniha vyšla v roce 1966).

V diskusi byla řečena spousta zajímavých věcí. Byl tu především úvodní referát Renata Barilliho, už tehdy to byl teoretik všech možných experimentalismů nového románu a zrovna v té době si vyřizoval účty s novou knihou Robbe-Grilleta a s Grassem a Pynchonem (nezapomínejte, že teď je Pynchon řazen mezi iniciátory postmodernismu, ale tenkrát ten výraz ještě neexistoval, aspoň v Itálii, a v Americe John Barth začínal psát) a citoval Roussele, který byl tehdy právě znovu objeven a který miloval Verna, a necitoval Borgése, protože jeho přehodnocení ještě nezačalo. A co Barilli vlastně říkal? Že dosud se proklamoval konec zápletky a narativní akce že se rozplyne v manifestaci božského a v materialistické extázi. Že však začíná nová fáze narativního umění, kdy přijde znova ke slovu akce, i když to bude akce *autre*.

Já jsem tam analyzoval dojem, jakým na nás všechny předchozího večera zapůsobilo promítání podivné filmové koláže *Nejisté ověření* od Baruchella a Griffoho, byly to útržky historie, standardních situací, *topoi*, komerčních filmů. A zdůrazňoval jsem, že publikum reagovalo velice dobře právě na místa, která by je ještě před několika lety pohoršila, to znamená tam, kde logické a časové konsekvence tradiční akce zůstaly stranou a výsledek akce byl frustrací toho, co se od ní čekalo. Z avantgardy se stávala tradice, co ještě před pár lety skřípalo, to byl nyní balzám pro uši (nebo pro oči).

POSTMODERNÍ, IRONICKÉ, PŘÍJEMNÉ

Od roku 1965 do dneška se definitivně vyjasnily dvě myšlenky. Že zápletka se dá znovu objevit i jako citace jiných zápletek a že tato citace by mohla být méně „útěšnější“ než sama citovaná zápletka (v roce 1972 nakladatel Bompiani vydal almanach „Návrat k zápletce“, byla to obdivná a přitom ironická přehlídka autorů jako Ponson du Terail a Eugène Sue a obdivná a přitom neironická přehlídka vynikajících stránek Dumasových). Je možné, aby nějaký román nebyl útěšná ukolébavka, byl problematický a přitom aby se dobře četl?

Spojení těchto požadavků a znovunalezení nejen zápletky, ale i příjemného pocitu při čtení, měli přinést američtí teoretici postmodernismu.

Postmodernismus je bohužel výraz, který se hodí *à tout faire*. Mám dojem, že se používá na všechno, co se zamlouvá tomu, kdo jej právě používá. Na druhé straně jako by tu byla snaha posunout tento výraz někam zpátky: napřed se zdálo, že se hodí na pár spisovatelů či umělců aktivních během posledních dvaceti let, pak se pomalu došlo na začátek století, pak ještě dál a zanedlouho asi kategorie postmoderního umění dorazí k Homérovi.

Domnívám se však, že postmodernost není tendence vymezitelná chronologicky, ale kategorie duchovní, kunstwollen, operativní modus. Dalo by se říci, že každá doba má své postmoderní umění, stejně jako každá doba má svůj manýrismus (někdy se sám sebe ptám, není-li výraz postmoderní jen moderní označení manýrismu jako metahistorické kategorie). Domnívám se, že v každé době dochází ke krizovým momentům, jaké popsal Nietzsche ve své „Druhé studii nečasové“, věnované škodlivosti historického bádání. Minulost nás podmiňuje, naléhá na nás, vydírá nás. Historická avantgarda (ale i tu bych kategorii avantgardy chápal jako metahistorickou) se snaží vypořádat se s minulostí. „Už dost měsíčního svitu,“ futuristické heslo, to je program typický pro každou avantgardu, stačí nahradit svit luny něčím případnějším. Avantgarda ničí minulost, znetvořuje ji: Demoiselles d'Avignon, to je typicky avantgardní gesto, pak jde avantgarda přes ně a zničenou figuru vůbec odstraní, dojde k abstrakci, k informelu, k plátnu čistému, plátnu protrženému, k plátnu spálenému, v architektuře jsou to minimálně budovy jako stély, čisté rovnoběžnostěny, v literatuře je to destrukce diskursivního toku až po Bourroughsovu koláž, až k mlčení, až k čisté, nepopsané stránce, v hudbě je to přechod od atonálnosti ke hluku, k absolutnímu tichu.

Nastane však okamžik, kdy avantgarda (moderní umění) už nemůže dál, protože už vyprodukovala metajazyk, který mluví o jejích textech jako o textech nemožných (umění konceptuální). Postmoderní odpověď na moderní umění záleží v uznání, že minulost nemůže být zničena, protože její zničení vede k mlčení, a že je třeba znova ji navštívit: ironicky a vůbec ne bez zlých úmyslů. Postoj postmoderního umění mi připadá jako postoj někoho, kdo miluje velice vzdělanou ženu a ví, že jí nesmí říci: „Miluju tě zoufale,“ protože ví, že ona ví (a že ona ví, že on ví), že takové věty byly už napsány v Červené knihovně. Řešení se však najde. Může říci: „Miluju tě zoufale, jak by to stálo v Červené knihovně.“ Vyhnul se falešné nevinnosti, když řekl jasně, že nevinně se už sice mluvit nedá, ale stejně neřekl, co jí říci chtěl: že ji miluje, ale že ji miluje v době ztracené nevinnosti. Jestliže dotyčná žena na jeho hru přistoupí, pak se jí stejně dostane vyznání lásky. Nikdo z těch dvou se nebude cítit nevinný, oba přijmou výzvu minulosti, že to, co bylo jednou řečeno, se nedá odstranit, oba budou vědomě a s radostí hrát hru na ironii... Přitom však oba budou moci mluvit o lásce.

Ironie, metalingvistická hra, výrok na druhou. Z toho vyplývá, že jestliže ten, kdo v moderním umění hru nechápe, nemůže než odmítnout ji, pak v umění postmoderním je taky možno hru nechápat a přitom brát všechno vážně. Což je vlastnost (a riziko) ironie. Vždycky se najde někdo, kdo bere ironii vážně. Myslím, že koláže Picassovy, Juana Grise a Braquovy byly moderní: právě proto je normální lidé neakceptovali. Zatímco koláže, které dělal Max Ernst, když skládal útržky rytin z devatenáctého století, byly postmoderní: dají se číst i jako příběh fantastický, jako příběh ze sna a přitom si nemusíme uvědomit, že jsou vlastně výpovědí o rytině a možná i o koláži. Jestliže je tohle postmoderní umění, pak je jasné, proč Sterne nebo Rabelais byli postmoderní, proč je zcela určitě postmoderní Borgés, proč v jednom a témž umělci mohou spolužít, v krátké době za sebou následovat nebo se také střídat momenty postmoderní s mo-

derními. Jen se podívejte, co se děje s Joycem. *Portrét*, to je příběh pokusu moderního, Dubliňané jej předcházejí a přitom jsou modernější, *Odysseus* je někde mezi. *Finnegans Wake* je už dílo postmoderní, nebo aspoň postmoderní údobí zahajuje, podmínkou pochopení tu není popření toho, co už bylo řečeno, ale ironické přehodnocení.

O postmoderním bylo řečeno skoro všechno hned na začátku; esej „Literatura vyčerpanosti“ od Johna Bartha je z roku 1967. Ne že bych se naprosto shodoval s vysvědčením, které teoretici postmoderního umění (včetně Bartha) vystavili spisovatelům, když určovali, kdo postmoderní už je a kdo ještě ne. Zajímá mě však poučka, kterou teoretikové této umělecké tendence vytěžili ze svých premis: „Ideální postmoderní spisovatel, jak si ho představuji, nenapodobuje a nezavrhuje své rodiče z dvacátého ani prarodiče z devatenáctého století. Modernismus strávil, nevěleče ho však s sebou jako přítěž . . . Tento spisovatel možná opravdu ještě nemá naději, že ho někdy vezmou do ruky čtenáři Jamese Mitchenera nebo Irwinga Wallace a že je dojme, o alfabetech lobotomizovaných hromadnými sdělovacími prostředky nemluvě, měl by však doufat, že se aspoň občas dostane k publiku širšímu, než je kroužek těch, které Thomas Mann nazval prvními křesťany oddanými Umění . . . Ideální postmoderní román by měl překonat spory mezi realismem a irealismem, mezi formalismem a „obsahovostí“, mezi literaturou čistou a angažovanou, mezi prózou pro elitu a prózou pro masu . . .“ To napsal Barth v roce 1980, tentokrát v eseji „Literatura plnosti“.

HISTORICKÝ ROMÁN

Už dva roky odmítám odpovídat na zbytečné otázky, jako třeba: je tvůj román dílo otevřené, nebo ne? A co já vím, to není má věc, to je věc vaše. Nebo: se kterou z postav se ztotožňuješ? Panebože, s kým by se tak mohl autor ztotožňovat? S příslovci, to je snad jasné.

Ze všech otázek zbytečných je nejzbytečnější otázka těch, kteří tvrdí, že psát o minulosti znamená odvracet se od přítomnosti. Ptají se mě: Je to pravda? Je to docela pravděpodobné, odpovídám jim, jestliže Manzoni vyprávěl o sedmáctém století, tak ho asi nazajímalo století devatenácté . . . Je zbytečné říkat, že všechny problémy moderní Evropy, jak je dnes pociťujeme, se vytvářely ve středověku, od městských demokracií po bankovní hospodářství, od nových technologií po vzpoury chudiny: středověk, to je naše dětství a k němu se musíme neustále vracet pro anamnézu. O středověku se však dá mluvit i ve stylu Excaliburu. Problém je tedy v něčem jiném a není možno se mu vyhnout. Co to znamená napsat historický román? Myslím, že minulost se dá vyprávět třemi způsoby. První, to je *romance*, od bretonského cyklu až po příběhy Tolkienovy, včetně *gothic novel*, která právě není *novel*, ale *romance*. Minulost jako scénografie, záminka, bájná konstrukce, volný výlev fantazie. Není tedy ani třeba, aby se *romance* odehrával v minulosti, stačí, aby se neodehrával teď a tady a aby se o *teď* a *tady* nemluvalo ani alegoricky. Spousta science-fiction je čistý *romance*. *Romance* je příběh nějakého *jinde*.

Pak je to román dobrodružný, jaké píše Dumas. Ten si volí minulost „reálnou“ a rozpoznatelnou, a aby ji rozpoznatelnou učinil, zabydluje ji postavami, které jsou už zaznamenány v encyklopedii (Richelieu, Mazarin), a nechává je konat některé činy, které encyklopedie sice nezaznamenává (potkávají Milady, mají styky s nějakým Bonacieuxem), které však nejsou s encyklopedií v rozporu. Pochopitelně, aby byl utvrzen dojem reality, budou historické postavy dělat i to, co (pokud historiografie dovolí) opravdu dělaly (oblehnou La Rochelle, budou mít co dělat

s odbojníky). Do tohoto rámce „skutečného“ jsou vřazovány i postavy, které sice vznikaly díky fantazii, dávají však najevo city, jaké by mohly být přiřčeny i postavám z jiných dob. Co dělá d'Artagnan, když v Londýně získává nazpět královniny šperky, to mohl dělat i v patnáctém nebo sedmnáctém století. Aby někdo měl d'Artagnanovu psychologii, nemusí žít zrovna v sedmnáctém století.

V historickém románu naopak není nutné, aby se na scénu dostavily postavy určité a rozpoznatelné podle obyčejné encyklopedie. Vzpomeňte si na Manzoniho „Snoubence“. Nejznámější postavou je kardinál Federigo, kterého před Manzoniem znalo jen málo lidí (o moc známější byl jiný Boromejský, myslím svatého Karla). Ale to, co Renzo Lucia nebo Fra Cristoforo dělají, nemohli dělat jinde než v Lombardii a jindy než v sedmnáctém století. To, co postavy dělají, slouží k tomu, aby byla líp pochopena historie, to, co se stalo. Děje a postavy jsou vymyšlené, a přece nám o Itálii té doby sdělují něco, co texty historické tak jasně neřekly.

V tomto smyslu jsem tedy určitě chtěl napsat historický román, a to ne proto, že Ubertyn nebo Michal opravdu existovali a že by říkali to, co víceméně řekli opravdu, ale protože všechno, co říkaly fiktivní postavy jako Vilém, by *bývalo mělo* být v té době řečeno.

Nevím, nakolik jsem tomuto úmyslu zůstal věrný. Nemyslím, že bych jej nějak porušil tím, že jsem citace autorů pozdějších (třeba Wittgensteina) maskoval a vydával je za citace dobové. V těch případech jsem velice dobře věděl, že věci se nemají tak, že by moji středověcí lidé byli moderní, ale spíš že lidé moderní myslí jako lidé středověcí. To se spíš ptám, zdali jsem třeba mé fiktivní postavy někdy neobdařil schopností složit z *disiecta membra* myšlenek ve všem všudy středověkých pojmové hircocervy¹, které by středověk jako takové neuznal za vlastní. Domnívám se však, že historický román musí dělat i tohle: nejenom rozpoznat v minulosti příčiny toho, k čemu došlo potom, ale vykreslit také proces, díky jemuž tyto příčiny začaly pomalu produkovat své výsledky.

Jestliže si některá má postava srovná dvě středověké ideje a ze srovnání vytěží ideu třetí, modernější, pak dělá přesně to, co pak udělala kultura, a jestliže nikdo nenapsal to, co říká, stejně je jisté, že někdo, i když třeba jen nejasně, by býval měl tuto myšlenku mít (a třeba ji nevyslovit, veden bůhvíjakými obavami a studem).

Jednou věcí jsem se v každém případě velice bavil: pokaždé když nějaký kritik napsal nebo řekl, že některá má postava tvrdí něco, co je příliš moderní, v každém tom případě a pouze v něm šlo o doslovné citace ze XIV. století.

V románu jsou stránky, které čtenáře bavily naprosto středověkými postoji a které jsem já cítil jako neoprávněně moderní. Problém je v tom, že každý má svou vlastní představu o středověku, obvykle pokřivenou. Pouze my, tehdejší mniši, známe pravdu, jenže vyřkneme-li ji, ocitneme se v nebezpečí, že skončíme na hranici.

NA ZÁVĚR

Našel jsem — dva roky po napsání románu — poznámky z roku 1952, z dob mých univerzitních studií.

„Horác s přítelem zavolají hraběte z P., aby vyřešil záhadu strašidla. Hrabě z P. je výstřední a flegmatický džentlmen. Proti němu mladý kapitán dánské stráže s americkými metodami.

¹ bájně zvíře, napůl kozel, napůl jelen (Pozn. překl.)