OBSAH / CONTENTS

EDITORIÁL / EDITORIAL

MARCEL FORGÁČ – MILAN KENDRA
Poetologické súradnice literárnych fikcií filozofov a filozofiek ▪ 2

ŠTÚDIE – TÉMA / ARTICLES – TOPIC

VLADIMÍR PAPOUŠEK
Trojí strategie a trojí víra: filozofie, literatura a literární věda ▪ 3

JOSEF FULKA
Lomený pohled: povaha a úloha fikce ve francouzské osvícenské filozofii ▪ 14

MILAN KENDRA
Interakcia poetologických a axiologických komponentov v literárnom komunikáte: „Hmla“ Miguela de Unamuna ▪ 24

IRINA DULEBOVÁ – MAXIM DULEBA
Filozofická próza Leva Šestova: poetologické komponenty „Apoteózy bezzásadovosti“ v kontexte filozofie subjektivizmu ▪ 41

MARCEL FORGÁČ
Textotvorné stratégie Blanchotovho récitu „Temný Tomáš“ ▪ 51

JAKUB ČEŠKA
Roland Barthes a Václav Havel jako spiklenci literatury – k principu literární přesvědčivosti ▪ 69

YU (HEIDI) HUANG
Allegorizing the existential crisis in modern China: Qian Zhongshu's philosophical novel "Fortress Besieged" ▪ 80

ĽUBICA KOBOVÁ
Analogická argumentácia Mary Wollstonecraft v „Obhajobe práv ženy“ ▪ 91

DISKUSIA / DISCUSSION

JURAJ MALÍČEK
Filozofia (v) príbehu – filozoficko-estetické čítanie diela Ayn Rand v kontextoch populárnej kultúry ▪ 105

ŠTÚDIA / ARTICLE

EVA MALITI FRAŇOVÁ
Andrej Belyj na cestách za Steinerovou antropozofiou: medzi chrámami ducha západnej Európy ▪ 113

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Martin Heidegger: Nač básníci? (Gabriel Lukáč) ▪ 122
Mariana Čechová a kol.: Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi) (Jelena Paštéková) ▪ 124
Vladimír Svatoň: Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky (Ladislav Šimon) ▪ 126
Kornélia Faragó: Idők, terek, intenzitások (Judit Göröździ) ▪ 129
Agnieszka Janiec-Nyitrai: V labyrintu možností. Dvanáct literárněvědných studií o próze Karla Čapka (Štefan Timko) ▪ 130
František Všetička: Slovesné sondy. O kompoziční poetice slovenské prózy a jejích českých souvislostech (Zuzana Chrenková) ▪ 132

EDITORIÁL / EDITORIAL

Poetologické súradnice literárnych fikcií filozofov a filozofiek

MARCEL FORGÁČ – MILAN KENDRA

Toto číslo časopisu WORLD LITERATURE STUDIES reflektuje spektrum podnetov a dôsledkov, ktoré vyplývajú z dynamického vzťahu dvoch komunikačných systémov – literárneho a filozofického. Jednotlivé štúdie rozvíjajú postupy, ktoré zohľadňujú špecifiká písania filozofov a filozofiek a umiestňujú ich autorské stratégie a textotvorné postupy do centra pozornosti literárnovedných metodológií. Venujú sa predovšetkým tvorbe predstaviteľov francúzskej osvietenskej filozofie, Miguela de Unamuna, Leva Šestova, Mauricea Blanchota, Mary Wollstonecraft, Ayn Rand, Qian Zhongshu a Václava Havla. Perspektívy individuálne realizovaných výskumov a interpretačné vyústenia sú síce rozmanité, no spoločne reprezentujú snahu odpovedať na otázky o schopnosti vybraných textových útvarov niesť príznaky filozofického diskurzu a zároveň nadobúdať, resp. potvrdzovať funkčnú estetickú štruktúru. Ako sa však ukazuje, problém je možné i preformulovať – ide totiž aj o schopnosť textových útvarov niesť klasifikačné znaky estetickej štruktúry a zároveň funkčne nadobúdať, resp. potvrdzovať ambície, ktorými sa prezentuje filozofický diskurz.

Vladimír Papoušek problematizuje využitie figuratívnej reči v diskurzoch filozofie, literatúry a literárnej vedy a upozorňuje, že umiestňovanie textov do týchto rámcov je záležitosťou procesuálnou, závislou od dejinných okolností ich čítania. Analýza podôb a funkcií figuratívneho jazyka je aj súčasťou výskumu Yu (Heidi) Huang a Ľubice Kobovej. V štúdii Jakuba Češku sú literárne znaky analyzované z hľadiska princípu literárnej presvedčivosti apelatívnych textov.

Josef Fulka identifikoval v tvorbe francúzskych osvietencov príznak lomeného pohľadu, pričom ukázal, že fikcia je inštrumentom, ktorý jednotliví filozofi, pevne uzatvorení vo svojich predsudkoch, využili na predstieranie nezaujatosti a nevinnosti pohľadu. Z ďalších ponúknutých argumentácií (Milan Kendra, Marcel Forgáč, Irena Dulebová a Maxim Duleba, Juraj Malíček) zasa vyplýva, že analyzované diela využívajú filozofický kontext ako jeden z významotvorných princípov. Estetické koncipovanie je v týchto prípadoch postupom, ktorý navrhuje priestor na uvoľnenie filozofických téz z referenčno-kognitívneho rámca a ich preverenie či valorizáciu ikonicko-zážitkovým spracovaním.

Odbornej verejnosti predkladáme výskum poetologických komponentov fikcií filozofov a filozofiek, resp. analýzu diel z oblasti filozofie, ktoré majú potenciál nadobudnúť status literárnych fikcií.

Trojí strategie a trojí víra: filozofie, literatura a literární věda

VLADIMÍR PAPOUŠEK

Cílem této úvahy je pokus o vymezení základních vztahů mezi diskursem filozofickým, poetickým, resp. literárním a literárněvědným. Je zřejmé, že tento úkol nejenže nebude jednoduchý, ale možná dokonce neřešitelný, přesněji řečeno obtížně řešitelný na omezeném prostoru několika stránek už proto, že v dějinách euroamerické kultury mají přechody, přesahy a transformace mezi jednotlivými diskursy dlouhou a bohatou tradici.

Nepůjde mi tedy o vymezení rigidních pravidel mezi nimi, ani o definitivní ukončení diskuze na dané téma, to by bylo více než pošetilé. Pokusím se spíše popsat způsoby „stávání se" uměleckým dílem či filozofickým textem tak, jak k nim docházelo v dějinné negociaci společenství recipientů, tvůrců a uživatelů daných diskursů.

Je Platónův *Tímaios, Kritiás,* Campanellův *Sluneční stát* (1623), *Nové Organon* (1620) Francise Bacona nebo *Utopie* (1516) Thomase Mora více filozofií, nebo svébytným uměleckým dílem s vlastní poetikou? Je Albert Camus v *Cizinci* (1942) či *Moru* (1947) filozofem, nebo spisovatelem? Je Jean-Paul Sartre v *Nevolnosti* (1938) filozof, nebo umělec, nebo obojí najednou? Kým je Ladislav Klíma ve *Slavné Nemesis* (1932)? Proč Dmitrij Sergejevič Merežkovskij, Nikolaj Alexandrovič Berďajev nebo Lev Isakovič Šestov přísahají na Fjodora Michajloviče Dostojevského jako na filozofa? (de Man 1983a, 246–266) A proč si Martin Heidegger myslí, že v díle Friedricha Hölderlina objevil „zjevující se nebo uskutečňující se bytí" (Heidegger 1927 [de Man 1983a, 246–266]) a proč se jeho dílo posunuje od analytické ontologie *Bytí a času* (1927) k nejednoznačnému poetickému textu *Básnicky bydlí člověk* (1951)?

A dále, co myslí Edgar Allan Poe tím, když svou esej o básnické tvorbě nazve *Filosofií básnické skladby* (1932; orig. 1846)? Znamená to tedy, že slovu filozofie lze rozumět jako tomu, co označuje jistý metodologický postup dosahování nějakého cíle, v případě Poea výsledného efektu básně? Že takový výklad není nijak osamoceným excesem výstředního básníka, nás přesvědčuje podobné užívání slova filozofie v současnosti, a to například i ve slovníku firem a korporací – „filozofie firmy", „filozofie prodeje" a podobně. Jistě, jde o marginální užití slova zcela mimo filozofického, spisovatelského či literárněvědného společenství, ale je to, domnívám se, dobrý příklad toho, jak vágnost slov přispívá k invariantům užití v různých typech kulturních společenství.

Ale pokud se vrátíme k Poeovi a opět poněkud posuneme způsob užití názvu jeho eseje *Filosofie básnické skladby*, naskýtá se otázka – není literární věda ve skutečnosti právě onou reálnou „filosofií básnické skladby", tedy speciální částí filozofe zabývající se skladbou a interpretací literárního díla? Už jen množství položených otázek ukazuje na četná propojení mezi jednotlivými diskursy.

Ukazuje se ovšem také, že literární dílo, resp. literatura jako *belles-lettres*, se jeví v jakési centrální pozici jak z hlediska filozofů odkazujících k literatuře (M. Heidegger), tak z hlediska těch, jejichž díla se literaturou stávají (J.-P. Sartre). A podobně i vůči literární vědě, jejíž protagonisté mnohdy sice zastávají pozici exaktních analytiků vytvářejících teorii nad dílem (strukturalisté nebo dekonstruktivista P. de Man), ale také pozici těch, kdo spíše touží vytvořit dílo nad dílem: G. H. Hartman v knize *O Wordsworthovi* (*The Unremarkable Wordsworth*, 1987), H. Bloom prakticky v celém svém díle, D. S. Merežkovskij v trilogii *Tolstoj a Dostojevskij* (1929; orig. 1897), kde je zároveň filozofem, literárním analytikem i básníkem. Tato centrální pozice spočívá zejména v tom, že ve všech diskursech se setkáváme s tím, co je dominantním nástrojem literatury, totiž s obrazností, metaforou a vůbec figurativní řečí.

Nicméně v euroamerické kultuře najdeme nejeden pokus o vymezení základních distinkcí mezi diskursy. Základní rozdíly mezi zacházením s dílem u filozofa a spisovatele vymezil například filozof Richard Rorty v eseji *Heidegger, Kundera and Dickens* (1991, 66–84). Podle něho hledá filozof v literatuře vždy určitý univerzální příběh, podporu pro svou generalizující teorii, sjednocující koncept: „My filozofové nechceme jen vidět dialektická schémata skrytá ordinérnímu, my chceme, aby byla tato schémata vodítkem k výsledku historických dramat světa" (74). Jako příklad používá Rorty právě Heideggera, kterého nazývá, s odvoláním na Nietzscheho, „asketickým knězem" (*ascetic priest*) (70), tedy myslitele, jehož strategie je založena na distanci od bahna skutečnosti, myslitele hledajícího absolutní čistotu. Proto se obrací k poezii, a to k poezii Hölderlinově, která (sama o sobě slovníkem i metaforikou) je příkladem separace a distance, nedostupné čistoty, což Heideggerovi umožňuje ony úvahy o „zjevujícím se bytí" (Heidegger 1927 [de Man 1983a, 246–266]). Heidegger prostřednictvím odkazů k poezii používá básnictví k uskutečňování vlastní strategické intence – sebeprojekce do role vědoucího proroka účtujícího s minulostí Západu a vyslovujícího nová proroctví.

Zcela záměrně se Heidegger nezaplétá s románem, který by kvůli svému mnohohlasí (Bachtin 1980), dialogičnosti či kontradikcím v názorech postav, nemohl vyhovět Heideggerově intenci představit Západ jako areál vyčerpaných možností, jako minulost, zatímco Kunderovo pojetí románu by spíše odkazovalo k Západu jako prostoru otevřenému dalším dobrodružstvím, pošetilostem a nekonečným paradoxům a kontradikcím. Rorty cituje Kunderovu pasáž z díla *Umění románu* (*L'art du roman*, 1986), v níž charakterizuje román, který není zrozen z ducha teorie, ale z ducha humoru (Kundera 1986 [Rorty 1991, 73]). Tato distinkce se zdá být velmi přesná, pokud jde o vztah filozofie a prózy. Filozof vytváří teorii a v literatuře hledá exempla stvrzující jeho teoretickou pozici, jeho strategii argumentace v řádu diskursivní tradice daného oboru.

Zůstává tu ovšem řada otázek. Za prvé, je tu poezie, která až na výjimky pracuje s jinými prostředky, než je humor či ironie a neméně často se stává prostředkem, s nímž filozofové zacházejí, a nemám na mysli pouze probíraného Heideggera, ale třeba některé antické filozofy vyjadřující se básní jako například Parmenides.

A pak je tu otázka samotné ironie a humoru jako distinktivních prvků prózy podle M. Kundery. Neexistují snad filozofická díla, která používají humor a ironii, přičemž tyto prvky se stávají dokonce jejich dominantou – například v díle L. Klímy *Velký román* (1996) nebo ve Voltairově *Candidovi* (1759)? Nečteme tyto knihy spíše pro pobavení a potěšení než jako vážné filozofické teorie? Bude tedy možná užitečné podívat se na způsoby užívání figurativní řeči v jednotlivých diskursech, protože právě ty představují nejtěsnější hranici doteku. Navíc není zcela jisté, zda lze jednoduše rozlišit například filozofickou metaforu od metafory umělecké.

Dekonstruktivista Joseph Hillis Miller se v knize *Řečové akty v literatuře* (*Speech Acts in Literature*, 2001) zabývá klasickým Austinovým filozofickým spisem *Jak udělat něco se slovy* (2000; *How to Do Things with Words*, 1962). Analyzuje Austinovu strategii, která je zjevně budována na potřebě uspořádaného filozofického systému s definovaným pojmoslovím a strukturovanou argumentací, tedy přesně tak, jak má filozof postupovat při budování a obhajobě své teorie. Na druhé straně si ale všímá i toho, že během výkladu Austin několikrát své pojmosloví promění a také, že jeho příklady, kterými své teoretizování dokládá, mají zjevný charakter ironie a humoru. Z Millerových pozorování lze vyvozovat, že Austinovu knihu lze číst jako vážný filozofický spis, ale také jako literaturu právě díky tomu, co autor sám „dělá se slovy".

Tento postřeh se jeví jako klíčový. Filozofický spis od literárního díla asi nemusí odlišovat tak tvrdé distinkce, jako je teoretizování a používání literatury pouze jako exempla pro teorii, nebo naopak pevně stanovené maximy smíchové kultury či pravidel lyriky, ale právě spíše to, co skutečně autor se slovy dělá. To se zdá být mnohem jemnějším nástrojem rozlišení a zároveň nástrojem, který neodděluje striktně jeden diskurs od druhého, ale spíše nás vede k tomu, abychom vnímali texty jako komplexní celky s mnoha vnitřními invarianty, mnoha fasetami, které nakonec rozhodují, zda bude text recipován jako filozofický, literární, anebo jako oplývající oběma kvalitami, přičemž možná až způsoby užití v historickém čase a v dané kulturní komunitě budou rozhodovat o tom, která z kvalit se stane pro čtenáře dominantní.

To znamená, že text nelze pojímat jako jednou provždy danou entitu, ale jako entitu, která se v procesu užívání stává tím nebo oním, jejíž „stávání se" je závislé na způsobech užití textu, nikoliv jen na autorské intenci, ale také čtenářských intencích, nikoliv jen na intenci individuální, ale také na intenci kolektivní (Searle 1995, 23–26). R. Rorty ve výše uvedené eseji uvažuje jako filozof a teoretik, jeho intence pochopit roli literárního textu je definována jeho rolí filozofa. Kundera, z jehož *Umění románu* cituje, ovšem také nevystupuje jako spisovatel, byť vystupuje na obranu románu, ale podobně jako Rorty, tedy jako teoretik a filozof zamýšlející se nad smyslem a charakterem „básnické skladby".

J. H. Miller dekonstruující Austinův text vystupuje v roli dobrého žáka J. Derridy a útočí na argumentační a teoretickou konzistenci Austinova díla tím, že kontradiktoricky ukazuje na přítomnost literárních prvků v textu, stejně jako na jistou libovol-

nost při zacházení s pojmoslovím, jako by se Austin trochu přestal zabývat vlastní teorií a více se bavil vytvářením vtipných vsuvek a příkladů.

Ve všech třech případech tedy sledujeme teoretiky uskutečňující své vlastní intence, ať už hledají rigidní designátory mezi literárním a filozofickým, nebo v případě Millera útočí pomocí literatury na konzistenci klasického filozofického diskursu.

Zatím se nám tedy povedlo ukázat, jak někteří myslitelé zacházejí s literaturou, ale nepodařilo se příliš pokročit v úvaze o fundamentálních rozdílech tří různých diskursů, snad s výjimkou závěru, že povaha textů literárních, filozofických, resp. literárněvědných, je záležitostí procesuální, a že v různých situacích dějinného užívání, dějinného čtení, mohou nabývat různých charakteristik a hodnot. Tohoto jevu si všímá ostatně už Hayden White ve své knize *Metahistorie* (2011; *Metahistory*, 1973), nebo v dalším spise *Tropika diskursu* (2010; *Tropics of Discourse*, 1978), kde například poukazuje na dějinnou transformaci Gibbonova historického spisu *Úpadek a pád římské říše* (1776–1788). Vážně míněné historické dílo je aktuálně cennější pro své kvality literární; svou hodnotu informační už víceméně ztratilo. To ostatně platí třeba také o pracích W. H. Prescotta *Dějiny dobytí Peru* (1847) nebo *Dějiny dobytí Mexika* (1843). Podle druhé z nich dokonce český spisovatel Ivan Olbracht napsal román *Dobyvatel* (1947).

Pokusíme se nyní zamyslet nad oběma výše naznačenými modely, tedy, co se děje v textech jednotlivých diskursů s metaforou a jakých proměn může nabývat, a za druhé, v jakém vztahu je rétorická strategie autora, jeho intence při tvorbě vlastní řeči k tomu, co společně s J. Searlem nazveme intencí kolektivní, tedy se soubory pravidel produkovaných jednotlivými diskursy.

METAFORY A FIGURATIVNÍ JAZYK

V Dostojevského románu *Běsi* (1871–1872) je scéna, v níž Stavrogin s Šatovem vzrušeně debatují o víře v boha, přičemž Šatov cituje jeden ze Stavroginových výroků: „‚Váš vlastní ničemný výrok', zasmál se Šatov zlostně, a zas se posadil, ‚znělo to takhle: Abychom si udělali zaječí omáčku, k tomu potřebujeme zajíce, abychom uvěřili v boha, musíme mít boha'" (Dostojevskij 2004, 242).

V diskuzi dominuje metafora o zajíci a zaječí omáčce odkazující k existenci boha a existenci víry v něj. Stejnou pasáž s touto metaforou odcituje ve své trilogii *Tolstoj a Dostojevskij* (1929, 166) spisovatel a filozof D. S. Merežkovskij. Merežkovskij byl právě jedním z těch ruských myslitelů, kteří chápali Dostojevského jako filozofa. I jeho interpretace metafory o zajíci a zaječí omáčce má charakter filozofického používání figurativní řeči, která tu obvykle je čímsi jako alegorií nějakého metafyzického problému. To znamená, že Merežkovského výklad jednoznačně směřuje k rozvíjení myšlenky o existenci boha a ruské pravoslavné víry. V zásadě je tu interpretace limitována vztahem dvou entit – boha a víry v něj, ačkoliv není viditelný, přičemž Merežkovskij onu nepřítomnost spojuje nikoliv s vírou přítomnou, ale s vírou budoucí.[1]

Je tomu ale tak i v Dostojevského románu? Domnívám se, že nikoliv. V textu nelze metaforu tak jednoznačně interpretovat, není pouze zmiňovanou alegorií metafyzických entit, ale také znakem a charakteristikou Stavrogina. Metafora neodkazuje jen vně, není jen výsledkem jistých řečových aktů jednajících postav, ale vnitřně

tato figura buduje postavu samotnou jako signum jejího hmotařství, cynismu a také nekonzistence a účelové libovůle myšlenek.

Figura značí ale i způsoby řeči v románu, zacházení se slovy a indikuje řadu dalších možností, například odkaz k lidovému „skazu" redukujícímu nevysvětlitelné a složité jevy na jednoduchá přirovnání typu bajky nebo přísloví. A konečně, může to být prostě jen prvek ozvláštňující a osvěžující vyprávění. Metafora může být zkrátka jen zábavná. Je zřejmé, že metafora v uměleckém díle funguje jinak, než pokud je použita k filozofické argumentaci, která jí dává relativně jednoznačný interpretační rámec. V literárním díle je ale metafora mnohem méně postižitelná v jakémkoliv kognitivním obsahu, mnohem méně „rámovatelná" (*frame*) (Black 1962, 28) a jaksi existující a trvající ve své otevřené hravé svobodě. Jestliže jí přisoudíme specifický obsah, pak je to operace, která přesahuje možnosti vlastního literárního diskursu a zjevně se tu indikuje zásah buď filozofa, nebo literárního vědce. Metafora v literárním díle je jazykovým prostředkem, skrze nějž dílo vyvstává jako dílo, prostředkem, který je v rámci dané řeči úspěšným či neúspěšným obrazem. Pomáhá, jestliže je úspěšný, a škodí, když nudí nebo vzbuzuje nezájem a lhostejnost.

Metaforou můžeme nazvat dokonce celé literární dílo, jak se to děje například s Kafkovými díly, zejména s *Procesem* (1925) či *Zámkem* (1922) nebo Camusovým *Morem*, resp. *Cizincem*. To je ale zacházení s literárním dílem za hranicí díla samotného.

R. Rorty v eseji *Nahodilost jazyka* (*Contingency of Language*, 1989) hovoří o tzv. filozofických metaforách, jimž přisuzuje schopnost v jistých případech radikálně proměnit slovník dějinné periody a s ním veškeré instituce a společenský život. Jako příklad uvádí metaforu vzešlou z Velké francouzské revoluce – volnost, rovnost, bratrství. Rorty má v daném příkladu nepochybně pravdu, ale upozaďuje jeden významný detail, totiž, aby mohla být metafora vybavena přívlastkem „filozofická", musí tu být nějaký filozof provádějící příslušné operace. Ačkoliv Rorty odkazuje k Davidsonovu pojetí metafory (Davidson 1978 [Rorty 1989, 262]) jako prvku jazyka, jako operantu řečové hry, svým argumentem se slovníky, které metafora produkuje, už jasně směřuje mimo toto pojetí a přisuzuje této specifické figuře opět schopnost zasahovat do skutečnosti a měnit ji, jinými slovy přisuzuje jí ony kognitivní obsahy, které Davidson popírá.

Domnívám se, že Davidsonovo pojetí více odpovídá tomu, jak funguje metafora v literárním díle, totiž jako entita řečové hry vypravěče nebo básníka, entita, která tu není pro to, aby vysvětlovala, dokazovala, argumentovala nebo něco radikálně měnila, ale aby budovala prostor dané hry, aby přispěla k ocenění hry jako takové. Fyzikální nebo filozofické metafory mohou být samozřejmě zpětně použity v literárním díle mnohem svobodněji, než je tomu v jejich původních diskursech. Například „černá díra" nebo „zakřivený prostor" či Heideggerovo „bytí k smrti" nebo „vrženost" mohou v literatuře získat svobodu, která je zcela vyvazuje z jejich původních argumentačních rámců. Proto je figurativní řeč v literárním díle mnohem svobodnější než v diskursu filozofickém, resp. literárněvědném. Jestliže E. A. Poe vysvětluje účelnost svých obrazů v *Havranovi* (1845), jim samým nijak nepomáhá, ani, jak o tom ostatně svědčí historická praxe spojená s touto básní, nijak neovlivní jakékoliv budoucí způsoby čtení. Když píše Poe báseň o hrobu bájné Ulalume (1847) nebo

Tamerlána (1827), kde se čtenář dychtivý dozvědět se cokoliv o Tamerlánovi nedozví vůbec nic, těžko si lze představit filozofa, který by nějakou zázračnou operací tyto metafory proměnil v kognitivně produktivní zdroje nových slovníků jinak, než nějakou mimořádně radikální transformací, jako to činí například Heidegger s Hölderlinem. To ale předpokládá operaci, která výrazně posune význam figurativní řeči tím směrem, který si přeje ten, kdo s tropikou zachází a sleduje své vlastní argumentační a interpretační cíle. Tuto možnost má filozof právě proto, že přesouvá literární dílo na zcela jiné herní pole. Literární vědec činí do jisté míry totéž, ale přece jen nemůže zcela opustit tradici toho, co nazýváme literaturou, protože musí minimálně předstírat, že toto pole nemění. Možná, že právě tady se rýsuje jistá hranice mezi literárními vědci samotnými. Ta je definována právě tím, do jaké míry jsou připraveni k radikální transformaci herního pole, tedy zda budou více autory uměleckého textu nad uměleckým dílem (Hartman), nebo se posunou dále a přiblíží se filozofii, jako to činí Merežkovskij. Tyto hranice ovšem nelze nijak exaktně stanovit a často se mohou měnit i v rámci tvorby jednoho myslitele.

J. Derrida jako filozof napadající tradiční filozofii nabídl v dekonstrukci literární vědě nástroj, jak se pohybovat v širokém rozpětí mezi diskursem filozofickým, literárním a literárněvědným, protože dekonstruktivisté dokáží zpochybnit jistoty filozofického diskursu – de Man dekonstruující Derridovo čtení Rousseaua v *Rétorice slepoty* (*The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau*, 1983), znovuobjevit zapomenutého básníka – Hartman v knize *O Wordsworthovi*, nebo ironizovat jazyk literárněvědných teorií i filozofie, jak to činí Miller v knize *Řečové akty v literatuře* a v dalších dílech.

Ale ani dekonstrukce nenabídla žádný univerzální nástroj, který by vztahy zmiňovaných diskursů nějak definitivně osvětlil, možná pro svůj dílo-centrismus a proto, že odpovědi byly hledány v diskursech samých, a nikoliv ve způsobech zacházení s nimi. Nicméně právě rozdílné pojímání figurativního jazyka, především pak metafory, se ukazuje jako plausibilní indikace diferencí mezi jednotlivými diskursy. Metaforu užívají filozofové, literární vědci i spisovatelé. A všichni se také setkávají při užívání metafor vyskytujících se v literárních dílech. Zatímco však v literatuře je figurativní jazyk otevřený a „nevinný" jiným způsobem existence, než kterou předpokládá báseň nebo román – tedy být součástí románu nebo básně a přispívat k jejich ocenění, v řeči filozofa nebo literárního vědce získává metafora zcela jiný charakter – je nucena k práci definované argumentační strategií promlouvajícího, stává se zdrojem alegorie, podobenství, reprezentuje nějaký univerzální klíč ke světu, schopný produkovat nové slovníky a nové instituce, jak o tom uvažuje Rorty (1989, 3), nebo modelována tak, aby stvořila novou teorii, jak o tom svědčí například gnostické metafory u Blooma – například obraz gnostického nebe o různých úrovních a kruhové struktuře, který se stane fundamentem pro autorův *Kánon západní literatury* (2000; *The Western Canon*, 1994). Nelze ovšem nikdy dopředu rozhodnout, zda se umělecká metafora nestane materiálem pro filozofování a zda se filozofická argumentace pomocí metafor nakonec nestane uměleckým textem.

Ve všech těchto případech je však zřejmé, že je podstatné, jaký způsob zacházení se svou řečí autor zvolí, tedy řečeno s Austinem – co udělá slovy. A ono „dělání

něčeho slovy“ je ve všech třech diskursech významně odlišné. Jsou tu tedy jistá slova a také jisté způsoby zacházení s nimi.

ŘEČOVÉ AKTY, KOLEKTIVNÍ A INDIVIDUÁLNÍ INTENCIONALITA V DĚJINÁCH

Co vlastně dělají filozof, literární vědec a spisovatel se slovy? Filozofové i literární vědci často simulují tendenci užívat deskriptivy, tedy svou řeč strategicky vedou tak, aby jejich projev vypadal v maximální možné míře jako sdělování zjevných skutečností, například tam, kde analyzují nějaký jev. Problém ovšem spočívá v tom, že sama strategie nevypovídá dost o samotných řečových aktech. Pokud by šlo skutečně o deskriptivy, pak by se dalo předpokládat, že všichni filozofové i literární vědci budou postupně dospívat k nějaké vzájemné shodě, která v nějakém čase ukončí jejich řeč v nějakém společném přitakání, v konstatování shody na daném poznání. K tomu ovšem zjevně nedochází. Příčinu lze najít v samotném „herním poli“ filozofie i literární vědy. Toto pole je ovšem budováno v diskuzi, polemice, kritice, a nikoliv konstatováním zjevných skutečností, které povedou k finální shodě. Každý, kdo vstupuje do tohoto diskursivního prostředí, očekává diskuzi, polemiku nebo při. Proto tedy, ať řečové akty promlouvajících v těchto oborech sebevíce předstírají svou povahu konstativu, ve skutečnosti jde vždy o performativy, o ilokuční akty typu: „tvrdím, že věci se mají tak a tak“, přičemž obvykle není možné rozhodnout o pravdivosti či nepravdivosti daného tvrzení, ale spíše o jeho úspěšnosti či neúspěšnosti v kontextu dané hry. Byť jsou oba diskursy budovány na potřebě vyslovit nějakou teorii o světě, pro literární vědu to platí minimálně v tom smyslu, že literární vědec má potřebu vyslovit nějakou teorii o díle, souboru děl nebo o světě literatury jako takové, schopnost verifikovat tyto teorie je poměrně malá. Spíše je možné je zmnožovat, resp. nechat vzájemně soutěžit, přičemž ty úspěšnější se mohou stát po určitý čas jistou dominantou pole. O jejich úspěšnosti ovšem nerozhoduje jejich vztah k pravdě, k realitě skutečnosti, ale třeba kvality estetické. A také dobové přesvědčení o užitečnosti a možnostech užívání daných entit.

Z tohoto důvodu mohou v obou diskursech fungovat exempla jako narativy nebo metafory, které přesahují rámec původního herního pole a namísto argumentační síly, která vede ke stvrzení nějakého faktu, jsou třeba prostě zábavné, vtipné, a posilují tak ambici dané teorie stát se úspěšnou v daném čase tím, že souhlasí s převažující aktuální vírou, nebo s ní naopak polemizují.

Básník nebo romanopisec jsou v poněkud jiné pozici, ale na druhé straně jsou tu zjevné prvky, které propojují tyto diferentní diskursy. To, co dělá spisovatel se slovy, je definováno jeho pokusem vytvořit úspěšné literární dílo, úspěšnou báseň nebo povídku, nebo román. Figurativní řeč, vynalézavost ve vyprávění a v obraznosti jsou akvizice, s nimiž spisovatel soutěží o úspěch na poli zvaném literatura. Nedělá teorii o díle ani o světě, ale tvoří specifické dílo a specifický svět (slovem svět nijak nechci odkazovat k problematickému termínu „fikční svět“; slovo svět si lze zaměnit slovem hra, prostor řeči), s nímž soutěží o úspěch na daném poli. Toto pole je méně svázáno systémy pravidel, která jsou platná pro filozofii a literární vědu, ale rovněž není bez

pravidel, není bez dobových přesvědčení o možnostech užití, není bez sdílené víry v takové či onaké hodnoty reprezentované konkrétním dílem.

Jestliže básník napíše báseň, musí věřit, že to, co napsal, je báseň a zároveň musí počítat s tím, že svůj text předkládá nějakému společenství, které bude jeho víru sdílet, rozpozná v jeho textu báseň a ocení ji. Dostáváme se tu ke vztahu individuální a kolektivní intence, termínům, které poprvé používá ve svém díle J. Searle (1995 a 2000) při rozvíjení teorie o struktuře sociální reality, která navazuje na jeho doplnění a rozvíjení Austinovy teorie řečových aktů, jak ji podal v knize *Řečové akty* (*Speech Acts*, 1969). Tyto termíny považuji za významné vzhledem k problematice vztahu tří rozdílných diskursů – filozofického, literárněvědného a literárního, které, jak předpokládáme, navzdory zjevným rozdílům vykazují i mnohé vzájemné přesahy.

Individuální intence je identifikovatelná v souboru řečových aktů tvořících text promlouvajícího filozofa, umělce nebo literárního vědce. Vzhledem k existenci pravidel určujících pole, na němž se promlouvá a v němž se nacházejí členové daného společenství sdílejícího víru, že filozofie, literární věda nebo literatura jsou určité entity, které je užitečné, potřebné nebo libé užívat, že představují jisté hodnoty, je zřejmé, že ona individuální intence bude, neodmyslitelně a neoddělitelně, ve vztahu k intenci kolektivní, kterou vytvářejí právě ti, kdo sdílejí s promlouvajícím příslušný prostor. Ti, kdo za sebe promlouvají, musí tak či onak předpokládat jejich přítomnost a obracet se k nim, resp. musí předpokládat přítomnost určitých pravidel, které z historické negociace sdílejících vyplývají. J. Searle ve svých úvahách používá i termín „institucionální fakt" (1995). Sdílená víra vytváří fakta vznikající nějakou společenskou domluvou, která jsou po svém vzniku pro individuum stejně danými realitami jako hory nebo řeky a individuum je samo o sobě nedokáže měnit. Takovými institucionálními fakty jsou peníze, školy, soudy, zákony, ústavy a další entity.

Literatura, filozofie i literární věda jsou rovněž svého druhu institucionálními fakty s různou mírou flexibility. Jistě není literatura tak svázána pravidly jako třeba trestní zákoník nebo daně. Filozofie a literární věda ale mají oproti literatuře těchto vnitřních pravidel možná více: například pravidla argumentace, logiky, principů vyvozování – modus ponens a modus tollens. Na druhé straně ani básník nemá absolutní svobodu při psaní básně nebo romanopisec při psaní románu. Jistě jsou v literatuře období striktnějších kanonických pravidel – například klasicismus a volnějších přístupů – například baroko, jak uvádí R. Jakobson (1995, 138–144). Na druhé straně zábavné pokusy s falšováním básně prováděné S. Fishem (1982) při vysokoškolských seminářích nevedly k tomu, že by náhle v básnictví, v lyrice bylo vše povoleno. Oceňována je stále objevná obraznost, rytmus a podobně, tedy kvality v zásadě tradiční. Ani při velmi volném přístupu k žánru románu nelze zrušit všechna pravidla tak, aby text nebyl identifikovatelný jako román.

Každý subjekt, ať už jde o filozofa, literáta nebo teoretika literatury, je konfrontován se soubory pravidel platných pro dané diskursivní pole, přičemž je přípustné pokusit se pravidla zmnožit inovací nebo kumulací, nikoliv je odstranit.

V souvislosti se vztahy individuální a kolektivní intence se nabízí ještě jeden plausibilní termín používaný T. S. Kuhnem v knize *Struktura vědeckých revolucí* (1997; *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962), termín paradigma. Řekněme, že každá indi-

viduální intence je konfrontována s paradigmatem daného pole, přičemž ve shodě s jednou z mnoha interpretací termínu užitým přímo Kuhnem, řekněme, že: „paradigma je to, co členové vědeckého společenství sdílejí, a naopak: vědecké společenství se skládá z lidí, kteří sdílejí nějaké paradigma" (1997, 175). Vzhledem k tomu, že uvažujeme i o literatuře, musíme vynechat slovo vědecké a mluvit jen o společenství.

Jinými slovy, paradigma je totožné se souborem pravidel a hodnot sdílených daným společenstvím uživatelů, kteří sdílejí víru v tato pravidla a hodnoty. Filozofie a literární věda jsou tak či onak vědecké obory, literatura nikoliv, ale to neznamená, že tu nelze předpokládat existenci paradigmat, která nakonec vytvářejí i to, co nazýváme institucionálním faktem – ve vztahu k literatuře jsou to nakladatelské domy, cenzurní úřady, univerzitní centra, což u filozofie a literární vědy není zas tak nepodobné, neboť jsou to ústavy, univerzitní centra a koneckonců nakladatelské domy i cenzurní úřady.

Zatímco v Kuhnově pojetí vědeckého paradigmatu jde vždy o jasně vymezenou strukturu problémů, pro něž se hledají vhodná řešení, v diskursech, o nichž hovoříme, tomu tak docela není, protože charakter jejich paradigmat je založen volněji, protože tu nejde o to, v rámci daného paradigmatu navrhnout všechna možná nejlepší řešení, ale spíše ona řešení extenzifikovat, rozvíjet a zmnožovat. A tak filozofie, literatura i literární věda – ať už jde o román, báseň nebo vytváření teorií, mají společné právě to, že spíše variují a vynalézají nové možnosti argumentace nebo obraznosti, neuzavírají se, ale permanentně otevírají. Při tom i zde je možná radikální proměna paradigmatu, jak o tom svědčí například v literatuře příchod volného verše nebo rozvoj moderního románu 20. století, v literární vědě pak střídající se školy formalistické, novokritické, strukturalistické či psychoanalytické až k postmodernismu a neopragmatismu. Filozofie pak má svou periodu karteziánského paradigmatu, fenomenologii, existencialismus či Derridovu postmoderní ironii reflektující tradiční filozofickou argumentaci.

Všechny tři diskursy pak v rámci svých intencionalit užívají entity jako je obraznost, narace, jednou pro argumentaci v rámci teorie, jindy pro krásu a objevnost metafory samé. Často se jistě také objevují termíny pravdivost či pravda, které jsou spíše expresivními performativy reprezentujícími autorovo přesvědčení a jeho naléhání na okolí, aby mu bylo uvěřeno.

Jak ukazují příklady ze všech třech diskursivních polí, není zcela možné vytvořit absolutní distinkce mezi nimi, dílo filozofa se může stát oceňovaným literárním dílem a literární dílo pak inspirací pro filozofa nebo může být zdrojem touhy literárního teoretika ocenit básníka teoretickým dílem, které se svou krásou vyrovná svému vzoru. Nikdy není dopředu zřejmé, co v proměnách času začne v tom kterém diskursu dominovat. Tak jako se historické dílo stane literaturou, tak se literaturou stávají díla filozofů a spisovatelé typu Dostojevského jsou vážně rozebíranými filozofy. Oproti přírodním vědám panuje v rétorice, strategiích i víře těchto tří disciplin značná flexibilita a variabilita. Nicméně proces „stávání se" literaturou, filozofií či literární vědou je zcela závislý na dějinné negociaci těch, kdo sdílejí víru v tyto tři diskursy.

POZNÁMKY

[1] U Merežkovského je Bůh uváděn vždy s velkým písmenem, včetně zmiňovaného citátu z Dostojevského, čeští překladatelé T. Hašková a J. Hulák používají v dané pasáži u slova „bůh" písmeno malé.

LITERATURA

Austin, John Langshaw. 2000. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofia.

Bachtin, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon.

Black, Max. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca: New York.

Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. Martin Pokorný a Ladislav Nagy. Praha: Prostor.

de Man, Paul. 1983a. Heidegger's Exegeses of Hölderlin. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Paul de Man, 246–266. Minneapolis: University of Minnesota Press.

de Man, Paul. 1983b. The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Paul de Man, 102–141. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dostojevskij, Fjodor Michajlovič. 2004. *Běsi*. Přel. Taťjana Hašková a Jaroslav Hulák. Praha: Academia.

Fish, Stanley. 1982. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.

Hartman, Geoffrey H. 1987. *The Unremarkable Wordsworth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jakobson, Roman. 1995. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbcová a Terezie Pokorná. Jinočany: H & H.

Kuhn, Thomas Samuel. 1997. *Struktura vědeckých revolucí*. Přel. Tomáš Jeníček. Praha: Oikoymenh.

Kundera, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard.

Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič. 1929. *Tolstoj a Dostojevskij*. Přel. Josef Bečka. Praha: Kvasnička a Hampl.

Miller, Joseph Hillis. 2001. *Speech Acts in Literature*. Stanford, California: Stanford Unversity Press.

Poe, Edgar Allan. 1932. *Filosofie básnické skladby*. Přel. Aloys Skoumal. Olomouc: Stanislav Vrbík.

Rorty, Richard. 1989. Contingency of Language. In *Contingency, Irony and Solidarity*, Richard Rorty, 3–22. Cambridge: Cambridge University Press.

Rorty, Richard. 1991. Heidegger, Kundera and Dickens. In *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers II*, Richard Rorty, 66–84. Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, John. 1969. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, John. 1995. *Construction of Social Reality*. New York: Free Press.

Searle, John. 2000. *Making the Social World*. Oxford: Oxford University Press.

White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University.

White, Hayden. 2010. *Tropika diskursu: kulturně kritické eseje*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum.

Three types of rhetorical strategy and three types of belief: Philosophy, literature and literary criticism

Speech acts. Metaphors. Rhetoric strategies. Philosophy. Criticism. Intentionality.

The present study examines the relation between philosophy, literature and criticism/theory from the viewpoint of a text's intention and function, its institutional character (the way it is framed) and paradigms as a set of constitutional rules and values. Rather than trying to find stable criteria, the author focuses his attention on the act of "becoming", i. e. the way in which a text becomes a text of literature or philosophy, and, consequently, the way in which these texts are historically negotiated by communities of recipients, creators and users of specific discourses. In his conclusion, the author emphasises that it is not possible to define an absolute distinction between various discourses and that the inclusion of a particular work within a certain discourse is the result of historical negotiation.

Prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.
Ústav bohemistiky
Filozofická fakulta
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Branišovská 31a
370 05 České Budějovice
Česká republika
papousek@ff.jcu.cz

Lomený pohled: povaha a úloha fikce ve francouzské osvícenské filozofii *

JOSEF FULKA

Jisté fikční elementy se v západním filozofickém myšlení vyskytovaly odjakživa. Málokdy však najdeme období, kdy se filozofie v živlu fikce cítí tak doma jako ve francouzském myšlení 18. století. Hovoříme-li v souvislosti s tímto stoletím o střetu filozofie a živlu fikce, máme tím na mysli dvojí. Zaprvé celé toto období je, jak známo, charakterizováno symbiotickým soužitím literatury a filozofie. Voltaire, Denis Diderot či Jean-Jacques Rousseau (abychom jmenovali jen tři nejznámější) se jak v oblasti literatury, tak v oblasti filozofie pohybují se stejnou lehkostí a u celé řady – nejen jejich – děl je žánrové zařazení věcí dosti ošemetnou: jsou *Rameauův synovec* (1761–1762), *D'Alembertův sen* (1769) či *Emil aneb O výchově* (1762) filozofická, nebo literární díla? A do jaké míry lze v jejich rámci odlišit literární a filozofické prvky? A je vůbec záhodno se o něco takového pokoušet vzhledem k tomu, že tato snaha je nutně založena na předpokladu, že mezi literaturou a filozofií je nějaká jasně stanovitelná hranice, že literatura *končí* tam, kde *začíná* filozofie a naopak? A zadruhé i díla, která si zcela očividně činí nárok na to, že se zabývají striktně filozofickými tématy, často nepopiratelně implikují prvky, u nichž lze snadno prokázat, že náležejí do sféry fikce: to je případ *Pojednání o počitcích* (1754) či *Eseje o původu lidského poznání* (1746) Étienna Bonnot de Condillaca, Diderotova *Dopisu o slepcích* (1749), Rousseauovy *Rozpravy o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi* (1755) a mnoha dalších.

Francouzská filozofie 18. století je zabydlena rozličnými „postavami", nezřídka zasazenými do velice nezvyklých fikčních světů. Protože se však přeci jen jedná o myšlení filozofické, vyhýbejme se výrazu „literární postava": zvolíme pro jejich pojmenování výraz, který razili Gilles Deleuze a Félix Guattari (2001, 56–75), a označíme je jako postavy „konceptuální". Těchto postav je tolik, že by se mohlo zdát velice obtížné hledat pro ně nějakého společného jmenovatele. Přesto se však domníváme, že jedna vlastnost jim společná je, a právě to se pro nás v tomto textu stane výchozím bodem: všechny reprezentují bytosti (většinou, ale ne vždy nutně bytosti lidské), jejichž pohled na náš svět, na naše společenství či na naši kulturu je pohledem takříkajíc nestandardním. Všechny tyto bytosti reprezentují tím, nebo oním způsobem figury jinakosti, třebaže podoby distance vůči tomuto světu mohou nabývat

* Tento text vznikl v rámci grantového projektu *Život a prostředí. Fenomenologické vztahy mezi subjektivitou a přirozeným světem* GAP 15-10832S.

velice různorodých podob. Přesvědčí nás o tom jejich prostý výčet. Dítě (například v Rousseauově *Emilovi*) ztělesňuje odstup, který lze označit jako věkový (a zvláštním a extrémním případem je potom dítě izolované, zbavené styku s lidským společenstvím: tzv. vlčí děti zmiňuje ve svých textech Julien Offray de La Mettrie, Condillac, Rousseau i mnozí další). Cizinec ze vzdálené země, který se dostane do našeho světa (*Perské listy* Charlese Louise de Montesquieu, 1721), a nebo naopak svět a lidé, k nimž dorazí naši cestovatelé (divoši v Diderotově *Dodatku k Bougainvillovu cestopisu*, 1772) reprezentují jinakost v podobě geografické vzdálenosti a často slouží jako exemplifikace kulturní relativity a podmíněnosti některých představ a pojmů, které my sami považujeme za samozřejmé (vzpomeňme rovněž na četné „etnologické" exkurzy v románech markýze de Sade, jež mají vesměs dokázat nesmyslnost a absurditu naší morálky). Osoby s nestandardním smyslovým vnímáním: slepec (v Diderotově *Dopisu o slepcích*) nebo hluchoněmý (v Diderotově *Dopisu o hluchoněmých*, 1751, nebo v Condillacově *Eseji o původu lidského poznání*) umožňují zodpovídat otázky související s problematikou vrozených idejí či s tehdy hojně diskutovaným problémem nahrazování smyslů (*suppléance des sens*). K těmto postavám – z nichž některé se zdají být inspirovány určitým druhem empirické evidence – se potom připojují výtvory čistě fiktivní: například slavná socha u Condillaca nebo hypotéza „prvního člověka" u Leclerc de Buffona.

V podobě těchto postav, často spojených s dosti bizarními fiktivními scénáři, je naše myšlení, naše kultura a naše společenství konfrontováno s určitým vnějškem. Vzhledem k tomu, že se jedná o období, jež je v našem povědomí spojeno s představou racionality a pokroku, se tato inklinace k fascinaci jinakostí může zdát zvláštní. Nejedná se však o žádnou lacinou zálibu v exotice. Nevyhnutelným korelátem myšlenky pokroku je v 18. století představa odstraňování předsudků: aby bylo možno nastolit vládu rozumu, je nutné zbavit se předpojatosti, odstranit nánosy zavedených – a často mylných – představ a myšlenek, které nám naše kultura vnucuje a které se často týkají záležitostí tak elementárních, jako je používání jazyka nebo dokonce smyslové vnímání. A právě proto se v myšlenkovém univerzu osvícenských filozofů tak často objevují ony fiktivní či polo-fiktivní postavy, vystupující často v neméně fiktivních a zdánlivě bizarních situacích. Jsou výrazem bezpředsudečnosti a z tohoto titulu se často stávají nástrojem jakéhosi negativního přístupu, pokud jde o vysvětlení některých fenoménů či lidských schopností. Diderot to ve zkratce vyjádřil v *Dopise o hluchoněmých*:

> Bude vám připadat bezpochyby divné, že vás někdo odkazuje na toho, jejž příroda zbavila schopnosti slyšet a mluvit, abyste od něho získal skutečné znalosti o vytváření jazyka. Vezměte však prosím v úvahu, že nevědomost je méně daleko od pravdy než předsudek a že takový hluchoněmý od narození je prost předsudků o způsobu sdělování myšlenek (1983, 227).

J.-J. Rousseau ve slavné větě z druhé *Rozpravy* něco podobného vysloví v souvislosti se svou hypotézou přirozeného stavu. Tato hypotéza neprezentuje někdejší reálný stav věcí, nýbrž kritický rozlišovací nástroj, jehož funkčnost se vztahuje na stav současný: „Není totiž snadné rozlišit, co je v současné lidské přirozenosti původní a co umělé, a dobře poznat stav, který již neexistuje, který snad ani nebyl, který prav-

děpodobně již nikdy nenastane, o němž však musíme mít nezbytně správný pojem, abychom správně posoudili svůj nynější stav" (1989, 78).

Ocitáme se zde v na první pohled nezvyklé epistemologické konfiguraci. Jestliže v našich spontánních představách fikce evokuje – a ve filozofickém kontextu zvláště – ne-li přímo nepravdu, tedy přinejmenším artificialitu a jistou nedostatečnost (je to „jen" fikce), ve filozofii 18. století se naopak fikčnost dostává do těsného sepětí s pravdou. Fikce umožňuje dostat se k pravdě blíže než empirické zkoumání toho, co je „reálné": není nositelkou předsudků a přejatých myšlenek, nýbrž naopak tím, co umožňuje se jich zbavit. Hluchoněmý, slepec, dítě nebo divoch jsou nositeli pohledu, jehož základní vlastností je nevinnost a nepředpojatost.

V souvislosti s údajnou „nevinností" tohoto pohledu je ovšem nutno učinit jednu důležitou poznámku. Byla-li řeč o fikci, dá se stejně tak dobře říct, že francouzští osvícenští filozofové chovají nepotlačitelnou zálibu v inscenaci: ony výše zmíněné konceptuální postavy jsou předmětem inscenačních postupů (vystupují v jistých situacích, promlouvají určitým způsobem), které z dobového myšlení činí skutečné filozofické divadlo; není jistě náhoda, že jednou z oblíbených forem je v dotyčném období dialog (*D'Alembertův sen, Rameauův synovec*, řada pasáží z *Emila*). Zmínka o nevinném pohledu samozřejmě evokuje nejen bezpředsudečnost, ale také bezprostřednost a přímočarost. Protože těmi, kdo onen nevinný pohled inscenují, však nejsou ony konceptuální postavy samy, nýbrž právě příslušníci té kultury a toho společenství, vůči nimž je třeba zaujmout kritický odstup, je zapotřebí říci, že pohled, který z těchto inscenací povstává, je pohled nikoli přímý, nýbrž *bytostně lomený*, přičemž fikce je místem, kde k tomuto lomu dochází: filozof, jenž je součástí určité kultury, si vymýšlí bytost, která se na tutéž kulturu dovede dívat nezaujatě – stále však platí, že tato bytost je *jeho* výmyslem, jakkoli ten může být založen i na jistém druhu přímé zkušenosti či empirického pozorování. Za zdánlivou přímočarostí se tedy ve skutečnosti skrývá oklika, procházející právě konceptuálními postavami: filozof se snaží dívat na svět očima dítěte, cestovatele či divocha,[1] ale zároveň je zřejmé, že se do nich se vším všudy vžít nemůže, že se nemůže v plném slova smyslu *postavit na jejich místo*, ba co víc, tyto postavy samy se mohou stát – a jak záhy ukážeme, někdy také skutečně stávají – nositeli právě těch předsudků, proti nimž se původně mělo bojovat, ale také nositeli nejrůznějších ambivalencí a fantazijních představ.

Naším cílem zde samozřejmě není a ani nemůže být sestavení úplného – nebo třeba jen reprezentativního – inventáře těchto filozofických fiktivních postav a scénářů. Omezíme se na dvě sondy, které snad výše uvedené obecné poznámky osvětlí na konkrétnější úrovni. První z nich se bude týkat otázky samotného smyslového poznání a druhá tématu, který s ní velmi úzce souvisí, totiž problematiky výchovy. Tato druhá uvedená problematika dá zároveň vyvstat jisté ambivalenci, která na osvícenský lomený pohled v některých případech doléhá. Upozorníme na ni v závěru.

VNÍMÁNÍ ČILI METAFYZICKÁ ANATOMIE

To, že by se předmětem filozofických fikcí a s nimi spojených pochybností mohlo stát samo vnímání, může na první pohled vypadat nezvykle. Neboť co je „přirozenější" než samo vnímání a náš smyslový přístup k realitě? Filozofové 18. století se

však na celou věc dívají s daleko větší podezíravostí. Proč tomu tak je, si vyžaduje drobné objasnění.

Co se týče vnímání a smyslového poznávání, celé francouzské 18. století – až na výjimky – o těchto záležitostech uvažuje v senzualistickém duchu. Spis, který zde působil nesmírně silným vlivem a bez něhož by dobové uvažování o dotyčných otázkách bylo velkou měrou nesrozumitelné, je *Esej o lidském chápání* Johna Locka (2012; *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690). Lockovo odmítnutí vrozených idejí představuje pro francouzské osvícenské myšlení jedno ze základních východisek. To by ovšem nemělo znamenat, že toto myšlení představovalo pouhé epigonské navazování na Locka. Rozpracování a rozvedení, jemuž francouzští filozofové Lockovo myšlení podrobili, nás už dovádí k našemu tématu. Jednak nebylo výjimkou, že lockovský empirismus byl promítán do historického rámce. Vznikají tak právě fiktivní scénáře, jejichž cílem je podat historický a diachronický popis vzniku a geneze některých lidských schopností. Nejedná se jen o smyslové vnímání samo, ale například také o schopnost jazykového vyjadřování, o genezi morálních pojmů atd. A zadruhé se zde objevují experimentální spekulace týkající se smyslového poznání samého: Jaký druh informací nám poskytují jednotlivé smysly? Jak se smysly mezi sebou koordinují? Když některý ze smyslů chybí, jsou ostatní smysly schopny eventuálně suplovat tuto chybějící informaci a pokud ano, do jaké míry se tak děje a jak přesně tento proces probíhá? Pokud jde o tuto posledně zmiňovanou otázku, právě ona vysvětluje, s jakou frekventovaností se v textech těchto filozofů objevují polo-fiktivní figury slepců a hluchoněmých. Velké pozornosti se dostalo tzv. Molyneuxově otázce: bude slepec od narození, který náhle nabyl zrak, schopen *pouze zrakem* rozlišit mezi koulí a krychlí? (Morgan 1977) K tomuto problému se vyjadřoval (kromě samotného J. Locka) D. Diderot, E. B. de Condillac, G. Berkeley, J. O. de La Mettrie a mnozí další. Condillac (1974, 105–109) bude zase jako paradigmatický příklad toho, jak důležitou úlohu hraje při rozvíjení kognitivních schopností styk s ostatními lidmi a lidská řeč, zmiňovat případ tzv. hluchoněmého ze Chartres, tedy neslyšícího mladíka, který náhle nabyl řeči.

Pokud jde o otázku nahrazování smyslů, dostává se jí nejen velmi zajímavých spekulativních řešení, ale představuje zároveň příležitost pro dosti nezvyklou interakci filozofie s jinými disciplínami: tak například tehdy praktikovaná orální výchova neslyšících byla založena právě na domněnce, že hmat může za jistých okolností suplovat sluch – žák se učil mluvit a artikulovat tím, že hmatem vnímal vibrace pedagogových hlasivek a zároveň se přitom snažil dávat jazyk na správné místo (podrobněji viz Lane 1984). Tato představa si potom zpětně našla svou cestu do filozofických spisů. Rousseau v *Emilovi* píše:

> Stejně jako vycvičený hmat nahrazuje zrak, proč by nemohl do jisté míry nahrazovat sluch, neboť zvuky vyvolávají v ozvučených tělesech chvění, které lze hmatově vnímat? […] nepochybuji, že časem se může člověk stát citlivým do té míry, že bude vnímat celou melodii svými prsty. Za tohoto předpokladu je zřejmé, že by bylo snadné promlouvat k hluchým prostřednictvím hudby (2009, 196).

Jednoduše řečeno, filozofie se takto jeví jako experimentální laboratoř, ve které filozof s pomocí určitých fiktivních scénářů zkoumá strukturu smyslového vnímání

(přechod do roviny fikce ve druhé části právě uvedeného citátu je zřejmý). Za těmito scénáři stojí předpoklad – proti němuž se později ostře vymezoval Maurice Merleau-Ponty –, že smysly představují jakési oddělené „tunely" umožňující přístup ke světu, přičemž se mohou částečně překrývat a suplovat, je-li některý z nich uzavřen. Za tohoto předpokladu lze charakterizovat některé dobové texty věnované smyslovému vnímání jako „metafyzickou anatomii". Tento výraz pochází od Denise Diderota: „Napadlo mě tedy rozložit, aby se tak řeklo, člověka a pozorovat, co si podržuje z každého svého smyslu. Vzpomínám si, že jsem se kolikrát zabýval takovouto metafyzickou anatomií" (1983, 226). Tomu, co Diderot zmiňuje jen hypoteticky a letmo, se dostane mnohem rozpracovanějšího vyjádření v jedné z nejpozoruhodnějších tehdejších filozofických fikcí, známé jako Condillacova socha. V *Pojednání o počitcích* (1984; *Traité des sensations*, 1754) Condillac podnikne následující spekulativní experiment: představí si fiktivní individuum (bylo by neopatrné označovat jej slovem „člověk"), jež se bude nacházet ve stavu jakési „fyziologické prázdnoty" (Douthwaite 2002, 78), tj. nebude disponovat žádným smyslovým přístupem ke světu. Condillac bude této „soše" postupně připisovat jednotlivé smysly a spekulativně zkoumat, jakým způsobem budou – jak jednotlivě, tak v kombinacích – napomáhat získání smyslového přístupu k vnější realitě. Prvním z těchto smyslů je čich: Condillac má totiž za to, že je nejjednodušší a nejméně přispívá k poznávání světa – „Naše socha, omezená na čich […] nemůže mít žádnou představu o rozlehlosti, tvaru, ani o ničem, co by bylo mimo ni […] Předložíme-li jí růži, ve vztahu k nám bude sochou, která cítí růži; ve vztahu k sobě samé však bude pouze samotnou vůní této růže" (1984, 15). Nebudeme zde shrnovat Condillacovu spekulaci krok za krokem. Poznamenáme jen, že jej dovede k řadě mimořádně zajímavých postřehů, kromě jiného k tomu, že informaci o prostoru nám kupodivu neposkytuje zrak, nýbrž hmat a od něho neoddělitelná aktivita, totiž *pohyb*. Pouze díky pohybu nabývá socha jakéhosi povědomí o vlastní identitě: když se dotkne sebe sama, je schopna říci „to jsem já", a nesměšuje se již se svými smyslovými vjemy (105). Condillac je takto autorem, který – dávno předtím, než tak učiní moderní autoři – zdůrazňuje bytostně aktivní povahu vnímání (Morgan 1977, 70).

Tato condillacovská fikce se už ve své době stala předmětem řady ironických kritik. Ty se zaměřují – do značné míry ovšem neprávem, jak se domníváme – na její údajně statickou a spekulativní povahu. Smysly, které jsou Condillacově soše „přidělovány", se samy nikterak nevyvíjejí, nezjemňují a nediferencují: socha není lidský jedinec, který by vyrůstal a postupně se učil své smysly používat, nýbrž jen jakýsi „manekýn", jehož smyslové vnímání není než výsledkem abstraktní kombinatoriky jednotlivých smyslů.[2] Jednoduše řečeno, kritikové Condillacovi vytýkají právě to, že jde o *fikci*. Transponujeme-li tuto fikci na skutečného lidského jedince, tedy jedince plně vyvinutého a doposud nevnímajícího, který nepochopitelným způsobem *náhle* nabude svých smyslů, dostaneme obraz spíše komický. Takový člověk bude podle Rousseauových slov „naprostý imbecil, automat", který by „nevnímal žádný předmět mimo sebe" (2009, 82). Diderot půjde ve svém ironickém odsudku ještě dál v pasáži z *Rameauův synovce*, která později udělá radost Sigmundu Freudovi: „Kdyby byl malý divoch ponechán sobě samému, uchoval si všechnu slaboduchost a připojil

k rozoumku dítěte násilnické vášně člověka třicetiletého, zakroutil by otci krk a spal by s vlastní matkou" (Diderot 1977, 234).

Právě uvedené kritiky nás tak či onak přivádějí k dalšímu tématu, které bylo pro 18. století zcela klíčové: k otázce výchovy. V následující části se podíváme na některé fikční motivy, jak se objevují v dobových pedagogických teoriích.

IZOLACE A EXPERIMENT: PEDAGOGICKÉ FIKCE V 18. STOLETÍ

Michel Foucault v souvislosti s úlohou dítěte v myšlení 18. století napsal: „Dítě se stává bezprostředním učitelem dospělého do té míry, nakolik se pravé vzdělání ztotožňuje se samotným zrodem pravdy" (2010, 85). Tato epistemologická konstelace je opět neoddělitelná od jisté fikční inscenace, jejíž hlavní rysy se pokusíme naznačit.

V osvícenském myšlení se soustavně objevuje ještě jedno téma (měli bychom tendenci použít zde psychoanalytického výrazu „fantasma"), úzce související s jeho senzualistickým laděním: téma izolovaného lidského jedince, zbaveného možnosti udržovat styky s jinými příslušníky lidského rodu nebo přinejmenším s nějakou širší lidskou komunitou. Motiv izolace najdeme všude: samotná Condillacova socha se nachází víceméně mimo jakýkoli styk s jinými živými bytostmi, hluchoněmý ze Chartres je kvůli své hluchotě alespoň částečně zbaven možnosti komunikovat s ostatními. Všeobecně oblíbenou konceptuální postavou je vlčí dítě, tedy jedinec vyrůstající mimo sociální vztahy a mezilidskou interakci. A není divu, že nesmírné čtenářské obliby v té době dojde *Robinson Crusoe* (1719) Daniela Defoea.

Opět se zdá být nezvyklé, že motiv izolace proniká i do výchovy. Co se týče osvícenských výchovných teorií, ať už nabývají podoby literární či filozofické, povšimněme si především toho, jak zanedbatelnou funkci v nich hraje jednak styk dětí s jejich vrstevníky, a jednak – což je ještě zvláštnější – vztahy v rámci *rodinné jednotky*. Bylo zkrátka třeba počkat na Freuda, aby na teoretické rovině ukázal, jak důležitou úlohu hraje ve vývoji jednotlivce rodina. Výchova má více nebo méně explicitně experimentální povahu a zdálo by se, že jakýkoli typ afektivity (ať už pozitivní nebo negativní) spojený s rodinnými vztahy by výchovný proces docela prostě narušoval. Podíváme se zběžně na dvě pedagogické fikce, které tento rys dobové pedagogiky dobře ilustrují: na Rousseauova *Emila* a na výchovný román *Adéla a Teodor* (2006; *Adèle et Théodore*, 1782) z pera paní de Genlis.

Emil je ideální výchovný materiál; je ideální zejména proto, že je abstraktní a že je ztělesněním průměrnosti. Je to, podle Rousseauových lakonických slov, dítě „s dobrou konstitucí, silné a zdravé" (2009, 70). Kromě toho je to sirotek – je tedy vyňat z rodinných vztahů a ponechán zcela napospas Jean-Jacquesově výchovné snaze. Tato výchova, jak to výstižně charakterizovala Béatrice Durand, probíhá v uzavřeném prostoru obývaném pouze Emilem a Jeanem-Jacquesem, přičemž v této fikci „nikdy není inscenován sebemenší Emilův odpor či protest" (1999, 37). Tato skutečnost zarazí snad každého čtenáře *Emila*: výchova je docela prostě záležitostí mocenských vztahů (a často i očividné krutosti), a to i tehdy, když pedagog – a to se v *Emilovi* i v jiných pedagogických spisech stává často – ustupuje do pozadí, vzdává se své osobní autority ve prospěch autority „věcí samých", jinak řečeno, když volí v té době velice oblíbenou metodu „názorného vyučování" (*leçon des choses*). Tato zdánlivě ne-autoritativní

metoda však na povaze výchovného procesu nic nemění, ba naopak. Pedagogova rádoby neutralita a rezervovanost se stávají „svrchovanou léčkou", v níž se „kumulují výhody autority i jejího odmítnutí" (30).

Takto si Emil pod všudypřítomným dohledem svého vychovatele osvojuje základní představy o spravedlnosti, morálce i ctnosti. Děje se tak údajně na základě zkušenosti samé, ovšem tato zkušenost i její podmínky jsou velmi pečlivě inscenovány. Když se má Emil naučit, co je soukromé vlastnictví, osvojí si tento poznatek prostřednictvím velice krutého experimentu: Jean-Jacques ho nechá zasázet fazole do záhonku na zahradě; Emil jednoho dne najde záhonek zničený a sazenice vytrhané; zjistí, že záhon zničil zahradník Robert, jemuž zahrada patřila a který předtím na témž místě vysázel jakési vzácné melouny; posléze se dohodne, že Robert přenechá Emilovi kus pozemku, pokud mu ovšem Emil bude dávat polovinu toho, co na něm vypěstuje (Rousseau 2009, 135–139). Kromě toho, že nás zarazí Jean-Jacquesovo očividné pokrytectví, si také uvědomíme, že Emil se kvůli této „názorné lekci" nenaučí ani tak to, co znamená soukromé vlastnictví, jako spíše to, že svět je velmi krutý a nespravedlivý a „nikterak nás nevybízí ke ctnosti" (Durand 1999, 90). Za pomoci těchto a podobných experimentů dovádí Jean-Jacques v Rousseauově rozměrném díle svého svěřence na práh odpovědné společenské a občanské existence: Emil se zamiluje a ožení (pochopitelně za přísných regulačních opatření ze strany pedagoga) a vychovatelův úkol zde končí.

Jen mimochodem řečeno, očividně fikční charakter tohoto výchovného procesu nebránil četným snahám uvést Rousseauův systém do praxe. I v české literatuře najdeme pozoruhodnou stopu popularity rousseauovské pedagogiky. *F. L. Věk* Aloise Jiráska se pokouší svého prvorozeného synka vychovávat právě podle rousseauovských předpisů, ale narazí na nečekaný odpor:

> Prabába však i bába nechtěly nikterak uznat autority Rousseuovy. Hlavně a rozhodně se jí opřely, když jim František dle jeho Emila vykládal, že není zdrávo dítě tak do peřinky zabalovat, je stahovat a šněrovat, že má míti volno, aby mohlo oudečky hýbat a krev aby mohla volně proudit. Prabába i bába tím se jednosvorně hájily, že by křivě rostlo, a když se ohnal Rousseauovým důvodem, že štěňátek a koťat také nikdo nezavíjí a nešněruje a jak že zdravě rostou, pohněval si je obě, že co si myslí, aby nehřešil proti pánubohu a nepřirovnával člověka k němé tváři (1976, 81).

Od paní de Genlis, Rousseauovy odpůrkyně a na rozdíl od něho úspěšné vychovatelky, bychom očekávali empatičtější přístup. Opak je však pravdou. I v jejím epistolárním výchovném románu *Adéla a Teodor* se opakuje motiv izolace: paní d'Almane odváží své děti na venkov, aby je zde – za nepřítomnosti jakýchkoli vnějších vlivů – mohla úspěšně vychovat. Jistě, iniciátorkou i hlavní aktérkou tohoto výchovného procesu je v tomto případě matka, avšak tato matka se ponejvíce chová jako zcela nezaujatá experimentátorka; nějaká její afektivní náklonnost vůči vlastním dětem je v románu něčím ne-li zcela nepřítomným, tedy alespoň veskrze druhotným. I její výchova je sérií názorných lekcí, které mají povahu jakýchsi behavioristických experimentů. Omezíme se zde na jeden – ovšem typický – příklad, týkající se běžné nectnosti, tehdy připisované dětem, totiž mlsnost. Když se malá Adéla dostane na svůj první ples, nedokáže se ovládnout a přecpe se sladkostmi. Její matka nijak neza-

sahuje, ale tato její pasivita je ve skutečnosti výchovnou strategií: Adéle se udělá špatně, znechutí všechny kolem sebe a toto ponížení ji napříště naučí mírnit se v jídle:

> Když Adéla dorazila do svého pokoje, bylo jí zle, silně zvracela a nedostalo se jí dokonce ani té útěchy, že by vnukla soucit těm, kdo ji obklopovali; právě naopak, každý se podivoval, že se dovede tak málo ovládat, a každý byl její nevolností, která ji tak trápila, mimořádně znechucen (Genlis 2006, 106).

V tomto výchovném systému není nic ponecháno náhodě. Matčin dohled je všudypřítomný a neomezuje se jen na viditelné vnější chování, ale doslova a do písmene proniká i dovnitř lidské mysli: „Když děti známe, je velmi snadné vyčíst z jejich tváří, co si myslí" (Genlis 2006 [Masseau 2008, 31]). Jak píše Didier Masseau s narážkou na slavnou Foucaultovu analýzu Benthamova panoptikonu, u těchto výchovných experimentů se „literární inscenace propojuje s výchovnou fantasmatikou […] a ilustruje tak panoptický sen bezbřehé moci" (2008, 31).[3]

Bylo-li možno v souvislosti s tímto výchovným románem hovořit o „jakémsi sadismu *avant la lettre*" (Brouard-Arends 2006, 16), nemůžeme než krátce připomenout, že těmto osvícenským pedagogickým fikcím se dostane geniální (a velmi mrazivé) parodie právě z pera markýze de Sade. Dá se snadno ukázat, že Sadova *Filosofie v budoáru* (2007; *La philosophie dans le boudoir*, 1795) je pedagogickým pojednáním obráceným naruby: žákyně jménem Evženie se zde *explicitně* učí právě to, co v uvedených – a mnoha dalších – dobových výchovných spisech občas probleskne textem jako nechtěný, ale logický důsledek výchovného postupu: v životě nevítězí ctnost, nýbrž egoismus a krutost.

ZÁVĚR: AMBIVALENCE LOMENÉHO POHLEDU

Výše uvedené příklady jsou samozřejmě jen zlomkem z onoho bohatého materiálu, které nám francouzské 18. století, pokud jde o filozofické fikce, poskytuje. A ani těch několik málo, které jsme zde zmínili, nebylo možno rozebrat podrobněji. Úvodem bylo řečeno, že cílem – možná ne jediným, ale rozhodně jedním z hlavních – této zvláštní strategie lomeného pohledu bylo zaujmout odstup: odstup od své kultury, od své morálky, od způsobu, jakým se lidský jedinec „standardně" vyvíjí, osvojuje si jazyk a rozvíjí své perceptivní schopnosti. Byl-li tento pohled nazván pohledem lomeným, důvod byl ten, že oko, ze kterého tento pohled vychází, se nemůže zcela zříci přináležitosti k prostředí, do kterého je zasazeno. Odtud základní ambivalence, která na tento pohled doléhá: ona cizota a nevinnost, které se snaží dosáhnout, jsou ve skutečnosti velice nejednoznačné pojmy. Zejména v oddíle věnovaném výchově jsme viděli, jak snadno se takový pohled zvrátí ve svůj opak. Jistě, dítě nás má poučit o dospělém lidském jedinci a výchovné teorie vždy berou tento filozofický předpoklad jako východisko, ale vzhledem ke své epistemologické „nezajištěnosti" se tento pohled – například všudypřítomný pohled pedagoga, „skrývajícího se ve stínu, aby sledoval sebemenší gesta dítěte" (Masseau 2008, 29) – stává nástrojem dohledu a moci; tam, kde měla být zvědavost, nastupuje autorita a nezřídka i vyložená krutost. Pedagogika potom často nevědomky a proti své vůli vstupuje do služeb starého mýtu, v jehož rámci je „dítě pouze obdařeno jistou funkcí ve světě dospělých" (Mannoni 1969, 200).

Avšak tato ambivalence odpovídá té, kterou jsme zmiňovali na začátku v souvislosti s myšlením 18. století jako takovým: racionalita a světlo rozumu se zde slučují s figurami jinakosti, náš důvěrně známý svět je neustále konfrontován se svými hranicemi v podobě toho, čemu Freud říkal „znepokojivá cizota" (2003, 171–204).[4] Na tom, že záměr podívat se na skutečnost cizíma očima musí být z definice nejednoznačný a narážet na jisté meze (protože v oněch fikcích tyto cizí oči zároveň *jsou i nejsou* očima našima), nakonec není nic překvapivého ani nepochopitelného. A neplatí to, jak dobře víme, jen pro 18. století.

POZNÁMKY

[1] Tato „odcizovací práce" se někdy týká i samotného jazyka. Jean Starobinski připomíná, že například Montesquieu v *Perských listech* se občas uchyluje k podivuhodnému stylistickému triku, aby dodal věrohodnosti oné iluzi, kterou se zde snaží vytvořit, totiž že Francie, její politické zřízení i její mravy jsou pozorovány očima cizinců, Peršanů. Tato stylistická devíza je následující: „Montesquieuův trik spočívá v tom, že předstírá mezery ve slovníku Peršanů, jakmile se ocitnou tváří v tvář něčemu, co neznají. Je to záměrná afázie, která je nutí vyjadřovat se oklikou, a to buď prostřednictvím materiálních rysů popisovaného předmětu, anebo cizích ekvivalentů francouzských slov: z *kněze* se stává *derviš*, z *kostela* se stává *mešita*. Účinek je dvojí: na jedné straně bylo možné označit to, co by bývalo bylo nebezpečné přímo pojmenovat, na straně druhé desakralizovat do té doby posvátné předměty a bytosti tím, že byly pojmenovány v profánním jazyce nebo v jazyce konkurenčního náboženství" (1989, 99–100).

[2] Což není tak docela pravda, protože Condillac dětské chování a dětské vnímání v *Pojednání* mnohokrát zmiňuje (viz 1984, 98, 109).

[3] Renée Balibar připomíná, že přelomovou úlohu, pokud jde o vztah matky a dětí v rámci pedagogiky, sehrála kniha *Lessons for Children* (1778), jejíž autorkou je Anna Aikin-Barbauld. Zde se poprvé počítá s mateřskou láskou a afektivním vztahem mezi matkou a dítětem coby výchovným nástrojem (Balibar 1985, 169).

[4] Jedná se o známý Freudův esej *Das Unheimliche*, do češtiny překládaný jako *Něco tísnivého*. Výraz znepokojivá cizota se inspiruje již běžně zavedeným francouzským překladem tohoto eseje.

LITERATURA

Balibar, Renée. 1985. *L'institution du français*. Paris: Presses universitaires de France.

Brouard-Arends, Isabelle. 2006. Préface. In *Adèle et Théodore*, Mme de Genlis, 7–39. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Condillac, Étienne Bonnot de. 1974. *Esej o původu lidského poznání.* Překladatel neuveden. Praha: Academia.

Condillac, Étienne Bonnot de. (1754) 1984. *Traité des sensations*. Paris: Fayard.

Deleuze, Gilles – Félix Guattari. 2001. *Co je filosofie?* Přel. Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh.

Diderot, Denis. 1983. List o hluchoněmých. In *O umění*, Denis Diderot, přel. Jan Binder, 224–266. Praha: Odeon.

Diderot, Denis. 1977. Rameauův synovec. In *Jeptiška, Rameauův synovec, Jakub fatalista a jeho pán*, Denis Diderot, přel. Otakar Novák, 167–244. Praha: Odeon.

Douthwaite, Julia. 2002. *The Wild Girl, Natural Man and the Monster. Dangerous Experiments in the Age of Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press.

Durand, Béatrice. 1999. *Le paradoxe du bon maître*. Paris: L'Harmattan.

Foucault, Michel. 2010. *Zrození kliniky*. Přel. Jan Havlíček a Čestmír Pelikán. Praha: Mervart.

Freud, Sigmund. 2003. Něco tísnivého. In *Sebrané spisy XII*. Přel. Miloš Kopal a Ota Friedman. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
Genlis, Mme de. (1782) 2006. *Adèle et Théodore*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
Jirásek, Alois. (1897) 1976. *F. L. Věk III*. Praha: Československý spisovatel.
Lane, Harlan. 1984. *When the Mind Hears*. New York: Random House.
Locke, John. 2012. *Esej o lidském chápání*. Přel. Miloš Dokulil. Praha: Oikoymenh.
Mannoni, Octave. 1969. Itard et son sauvage. In *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Octave Mannoni, 184–201. Paris: Seuil.
Masseau, Didier. 2008. Pouvoir éducatif et vertige de la programmation dans *Adèle et Théodore* et quelques autres ouvrages. In *Mme de Genlis, litérature et éducation*, 27–40. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
Morgan, Michael J. 1977. *Molyneux's Question*. Cambridge: Cambridge University Press.
Rousseau, Jean-Jacques. (1762) 2009. *Émile ou de l'éducation*. Paris: Flammarion.
Rousseau, Jean-Jacques. 1989. Rozprava o původu a příčinách nerovnosti mezi lidmi. In *Rozpravy*, Jean-Jacques Rousseau, přel. Eva Blažková, 75–168. Praha: Svoboda.
Sade, Donatien Alphonse François. (1795) 2007. *La philosophie dans le boudoir*. Paris: Flammarion.
Starobinski, Jean. 1989. *Le remède dans le mal*. Paris: Gallimard.

Gaze refracted: The nature and function of fiction in French Enlightenment philosophy

Enlightenment. Education. Perception. French philosophy.

The aim of the present text is to analyse the function of philosophical fictions in French 18th-century philosophy. These fictions are based on the idea of an innocent gaze, cast on our own culture and perception; such a gaze is often connected with a figure of alterity: a child, a stranger, a blind or deaf person etc. The author argues that this gaze, in fact, is most often refracted, that is to say, it is a gaze of the philosopher himself who only imagines the alterity in question. This principal thesis is illustrated by examples taken from two realms: the theory of perception (Condillac's statue) and the theory of education (Rousseau and Mme de Genlis).

Doc. Josef Fulka, PhD.
Filosofický ústav
Akademie věd ČR
Jilská 1
110 00 Praha 1
Česká republika
josef.fulka@gmail.com

Interakcia poetologických a axiologických komponentov v literárnom komunikáte: „Hmla" Miguela de Unamuna *

MILAN KENDRA

K SÚVZŤAŽNOSTIAM VÝRAZU A VÝZNAMU V LITERÁRNOM KOMUNIKÁTE

Štúdia vychádza z literárnovednej reflexie rečovo-komunikačného základu literárnej tvorby. O paradoxnej románovej štylistike Unamunovej prózy *Hmla* (*Niebla*, 1914; čes. 1971) sa v nej uvažuje v perspektíve štrukturálnej a komunikačnej estetiky nielen s ohľadom na rôznorodosť jazykových funkcií signalizujúcich prítomnosť a súbežné pôsobenie viacerých kódov či podkódov v rámci jazykovej skutočnosti, ale aj so zameraním na problematiku významu a zmyslu umeleckého komunikátu. Využitie jazykového znakového systému v dvoch rozličných procedúrach, v diskurzívnom mode vedy a prezentačnom mode (slovesného) umenia (Langer [1942] 1954, 79 – 80), predpokladá rozvinutie štylistickej problematiky textu a sústredenie pozornosti na otázky funkčnej diferenciácie textu v komunikačnom procese. Zakladajúce aktivity reči, vypovedanie a vyjadrenie (Miko 1989, 38), sú totiž premenlivo a proporcionálne zastúpené vo výrazových aspektoch jazykových funkcií. Výskum ich parciálnych konfigurácií má preto potenciál explikovať diskurzívne diferencie medzi textami v situácii, keď autorský subjekt (M. de Unamuno) programovo napĺňa zámer „být nezařaditelný a (zejména) nepodřaditelný: species unica" (Bělič 1968, 292) a usiluje sa o nedefinovateľnosť, mnohotvárnosť, rozpornosť a dynamickú premenlivosť mysliteľskej a umeleckej osobnosti (292). Tento proces diferenciácie autorského videnia, myslenia, cítenia, hodnotenia a projektovania možno na semiotickej úrovni koncepčne uchopiť v systéme textu a v systéme štýlu. Jednotlivé rečové komunikáty sa tak odlišujú algoritmom tvarovania a rozvíjania témy (tematická štrukturácia v systéme textu), s ktorou je funkčne spätá rovina vyjadrenia, a teda sémanticko-výrazovej segmentácie a realizácie tematických faktov (v systéme štýlu). Do týchto vzťahov sa proporčne zapisuje komunikačná situácia s faktormi sprievodných úmyslov a cieľa, ako aj proces poznávania a hodnotenia témy, kompozičných postupov a výrazových prostriedkov.

Snaha identifikovať *differentia specifica* slovesného umeleckého diela, jeho literárny charakter či literárnosť doteraz viedla k formulácii rôznorodých kritérií – tie sa týkajú napríklad osobitého spôsobu použitia jazyka (na rozdiel od umeleckého

* Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh VEGA (1/0523/18) *Lexikón slovenskej literatúry a kultúry 1989 – 2015 (autori, diela, procesy a intermediálne presahy)*.

je jazyk vedy arbitrárny a transparentný), pozornosti upriamenej na poetickú funkciu (ktorá z pozície dominanty integruje a reglementuje platnosť ostatných funkcií rečovej komunikácie), kvality a intenzity pragmatického účinku komunikátu (umelecké výpovede sú vyčleňované z reálneho sveta, zatiaľ čo ostatné plnia mimoestetické účely) alebo rozdielov v podmienkach pravdivosti – Lubomír Doležel odlišuje zobrazujúce Z-texty, ktoré podliehajú pravdivostnému hodnoteniu, od konštruujúcich K-textov, pričom fikčné texty ako ich zvláštna kategória sú mimo takéhoto hodnotenia (2003, 37 – 38). Aspekty (ne)literárnosti tak spočívajú v rozdieloch, na ktorých participujú „organizace, osobní výraz, uvědomění si a využití média, neexistence praktického účelu a samozřejmě fikčnost" (Wellek – Warren 1996, 36). Ak sa má moderná analýza literárneho diela zaoberať predovšetkým „způsobem jeho existence a systémem jeho vrstvení" (37), štúdia sa zameriava na korelácie významu a výrazu v procese tvarovania, na ich komplementárnosť v algoritme rozvíjania témy a jej vyjadrenia, keďže tento algoritmus rozhoduje o komunikačnom, recepčnom bytí a fungovaní diela. Týmto postupom nechceme komplexne rozvrstvenú organizáciu literárneho diela zredukovať na jednoduchú dichotomizáciu (obsah – forma). Naopak, v interakcii tematického plánu textu s lexikálno-sémantickou a syntaktickou rovinou sledujeme nielen špecifický systém jeho vrstvenia, ale aj samotný spôsob jeho existencie. Koncipovanie témy a jej výrazová realizácia určujú nielen logiku a smer vnímania diela, ale rozhodujúcim spôsobom podmieňujú výsledný efekt estetickej komunikácie, predovšetkým zážitkovosť postoja k fikčnému textu a svetu na strane čitateľského subjektu a jeho hodnotovú, axiologickú aktivizáciu vyplývajúcu zo znakovej povahy diela.

Signálom odlišného štruktúrovania pojmového a zážitkového komunikátu je téza o asymetrickom dualizme znaku (týka sa vzťahu homonymity a synonymity medzi „formou" a „obsahom" znaku), ktorá platí pre kompozíciu a štylizáciu kognitívne zameraných rečových prejavov. V prípade umeleckého tvarovania táto téza stráca účinnosť. Prejavmi osobitej existencie a vrstvenia umeleckého diela sú princípy korešpondencie[1] a komutácie (spoluzmeny), ktoré pôsobia v prospech jedinečnej systémovej súvzťažnosti výrazového a významového plánu umeleckého textu: „Horizontálne tu platí vzťah korešpondencie, vertikálne vzťah komutácie, ‚spoluzmeny'. Príčinu toho treba hľadať v tom, že forma je vnútorne viazaná obsahom a funguje ako jeho špecifikujúca konkretizácia" (Miko 1978, 43). Koncepčné zjednotenie tematizácie, procesu obsahovej výstavby, so štýlotvorným postupom (prepojenie obsahu a štýlu so simultánnym rozlišovaním týchto úrovní) umožňuje chápať textotvorné dianie ako komplexný „program", ktorým sa kryštalizuje sieť výrazových kategórií vo viacerých fázach[2] – rámcujúcej, delimitačnej, gnozeologickej, komunikačnej a finálnej (Miko 1980, 124). Je možné, že koncepčný umelecký postoj sa dá „formulovat filozoficky, ba dokonce systémově" (Wellek – Warren 1996, 49) a existuje istá korelácia medzi umeleckou koherenciou (umeleckou logikou) a koherenciou filozofickou (49), avšak v umeleckom komunikáte je komplexné videnie sveta úzko späté s nemenej komplexným procesom jeho tematizácie a štylizácie.

Celý priebeh systémového vrstvenia literárneho diela potom upozorňuje na interakciu funkcií textu a štýlu, ktorá určuje povahu komunikačného aktu a je rozho-

dujúca vzhľadom na evidovanie a organizovanie entropie a redundancie, heterogénnosti a homogénnosti javov textu a štýlu na úrovni čitateľského vedomia vo fáze recepcie. Už v začiatkoch recepcie literárneho diela sa totiž vynára perspektíva aktuálneho vyjadrenia, kryštalizuje sa systém štruktúrovania textu, vzťahový algoritmus, v ktorom jednotlivé tematické a jazykovo-štylistické fakty môžu nadobudnúť zmysel. Umelecko-zážitkové koncipovanie sa prejavuje v komplexnom systéme vzťahov – vo vymedzení témy, v jej „videní", poznávaní a hodnotení, v štýlovej manifestácii, výrazovej realizácii a komunikačnom pôsobení. Štúdia preto pracuje s predstavou textu v jeho komunikačnom poslaní v pohybe čítania, ide o text, ktorý je dielom, a teda „nese na sobě stopy své specifické vytvořenosti a je predisponován k osobitému, sobě vlastnímu způsobu vnímání" (Kubínová 2009, 12). Literárny komunikát si vyžaduje „signifikačn[í] akt[y], […] neboť teprve v nich se jakožto jednota označujících a označovaných (znaků a významů, plánu výrazu a plánu obsahu atd.) vlastně teprve ustavuje, vždy znovu se zde aktuálně (re)konstituuje" (16).

Prístup, ktorý rešpektuje interakciu poetologických a axiologických komponentov konkrétneho komunikátu, umožňuje vyhnúť sa zjednodušujúcim tvrdeniam frekventovaným pri pokusoch o žánrové vymedzenie Unamunovej prózy *Hmla*. Novotvar „nivola" je v kontexte tohto románu predovšetkým prejavom Unamunovho špecifického komického postoja v humoristickej modalite (prevažne strohého, drsného, neprívetivého, ale zároveň štylisticky rafinovaného) voči dobovým, provinciálnym (kultúrne hlboko zakoreneným) recepčným stereotypom a čitateľským očakávaniam, ktorých rozmarné glosovanie vypĺňa prevažnú časť prológu. Víctor Goti (ide o románovú postavu, ktorej autor umožnil prekročiť fikčný svet tým, že ju poveril pripraviť prológ k románu, ktorý túto postavu v románovej skutočnosti vlastne semioticky vytvoril) v ňom cituje vyjadrenie dona Miguela (je to prvý zo spôsobov štylizácie zásahu autora z aktuálneho sveta do fikčného textu), podľa ktorého „tím, že věci opatříme nějakou nálepkou, ještě nic nevyřešíme" (Unamuno 1971a, 34), a to platí aj pre nové žánrové pomenovanie. Označenie „nivola" sa totiž netýka len žánrovej formy, nejde len o rozvinutie štruktúry genologického systému o novovzniknutý prvok na tejto úrovni. Nivola má signalizovať zásadný obrat v chápaní literárnej komunikácie a v organizácii naratívneho kódu – nivola predkladá komunikačnú alternatívu, ktorou sa oslabuje pozícia (nadvláda) autor(stv)a v narácii a zdôrazňuje sa funkcia čitateľa a jeho stratégie, ktorými bude narácia v priebehu recepcie organizovaná. Nivola ako žáner má byť písaním, ktorým/v ktorom sa preruší vnútorná súvislosť medzi pôvodcom diela a jazykom. Otvorenie písania v nivole je ohrozením dominancie autor(stv)a, a preto v následnom postprológu sa značka M. de U. (opäť priezračný signál pôvodcu rozprávania, ktorý chce vstupom z aktuálneho sveta do fikčného textu demonštrovať svoju kompetenciu) spätne vyhráža vynálezcovi nivoly (v prológu sa k nej prihlásil práve Víctor Goti) smrťou. Robí to z pozície, ktorá je zasvätená do tajomstva existencie literárnych postáv (alebo to aspoň predstiera). Značke M. de U. sa totiž zdá neprípustné to, na čo otvorene poukazuje štrukturálna analýza – že autor(ita) prestáva vládnuť znaku z pozície uzatvoreného subjektu, že vykazuje závislosť od performatívneho aktu, ktorým je ustanovovaný, a napokon, že by sa mal vyskytovať rovnako ako postava len v priestore reči, ktorá pozíciu autora

označuje. Značka M. de U. má strach (a preto to vyhrážanie sa) z dvoch dôvodov – aby spôsob jej existencie nebol podmienený výtvorom fikcie a aby postava nepotvrdila odpútanie sa od autor(itár)skej pozície rozprávaného príbehu viditeľne a radikálne – napríklad aktom samovraždy. Samotné koncipovanie postprológu však v konečnom dôsledku nadobudne ambivalentný charakter – autor(ita) v ňom pretrváva už len ako značka (M. de U.) za textom (Unamuno 1971b, 42). Ak teda aj samotná románová postava dona Miguela v XXXI. kapitole trestá postavu Augusta Péreza vopred ohlásenou smrťou za „troufalost a všechny ty podvratné, výstřední, anarchistické doktríny, s kterými jsi přišel" (Unamuno 1971d, 254), čím zdanlivo potvrdzuje konštatívny, zaznamenávajúci režim písania, zároveň tým otvára (uvádza do hry práve tým, že sa jej obáva) performatívnu organizáciu ako odlišnú možnosť usporiadania naratívu. Nivola, ktorá chce byť výpoveďou deštruktívne zameranou voči konštatívnemu spôsobu narácie uzatvorenej pozíciou autora, predstavuje v žánrovej schéme „diabolský výmysel" (Unamuno 1971c, 46). Ako sprievodný efekt tejto destabilizácie sa však v konečnom dôsledku zviditeľňuje funkčná zviazanosť nivoly so žánrovou schémou, ktorú chce popierať:

> I novela, jako epopeja nebo drama, mívá plán. Ale jakmile je začne jejich domnělý autor psát, vnutí mu novela, epopeja nebo drama vlastní podobu. […] A vznikne pak nivola, opopeja nebo trigédie. […] Jde o román, román stejně románový jako kterýkoli druhý. Má se mu tedy tak říkat, neboť v tomto případě být znamená nazývat se. […] Dokud žijí romány minulosti, bude žít a znovu ožívat i román. Historie znamená znovu snít, co bylo (45 – 46).

Nivola ako žáner, rečový komunikát, a teda ako sociálny fakt, inštitucionalizovaný diskurz, je spätá s jeho históriou a zároveň zviditeľňuje, resp. poukazuje na systém, kód, na pozadí ktorého ju možno evidovať a ktorý/ktorým sa rozohráva, pretože „skutečnosti vždy poznáváme tak, že jsme vpleteni do jistého rastru, který vede náš pohled; předchůdná artikulace světa je pro vědění […] nutná" (Petříček 1993, 12). Koncepcia Unamunovho románu *Hmla*, jeho kompozícia i rámcovanie (prológ, postprológ, exkurz do histórie písania románu pridaný k ďalšiemu vydaniu) signalizuje, že ide o text, ktorý si priebežne rozvíja jemu zodpovedajúci metalóg. Frekventovaný obraz „zrážajúcej sa hmly" okolo autora i textu zviditeľňuje skúsenosť jazyka (jeho cítenia a vnímania) – priehľadný horizont zmyslu (aký ponúka jazyk v inštrumentálnom chápaní) sa v tomto prostredí „zakaluje či ‚zhutňuje' […] a právě tím na sebe upozorňuje. Zdá se, jako by se jazyk sám zhmotňoval před našima očima, což dovoluje tematizovat jej třeba i jako cosi ‚materiálního'" (14). Nivolou, opopejou či trigédiou teda v akte písania (*écriture*) performuje reč, avšak (ako to neskôr sformuloval v odlišnom kontexte Jacques Derrida) spolu s dianím tejto diferänce (hry diferenciácie) sa uvažuje o podmienkach fungovania znaku vôbec (Derrida 1993, 148). Podľa neho totiž „nemáme k dispozici žádnou řeč – žádnou syntaxi a žádný slovník – jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat" (180). Nemôžeme zabúdať, že nivola vznikla vo fikčnom svete ako nápad jednej z románových (či presnejšie nivoleských) postáv (Víctor Goti) práve v konfrontácii s vymedzenými žánrami a kompozično-štylistickými postupmi:

„Stejně tak má novela nebude novela, ale… jak jsem to říkal? […] Správně, nivola! Nikdo pak nebude mít právo vytýkat mi, že se prohřešuji proti zákonům žánru... Objevil jsem žánr a vymyslit žánr znamená jen přijít s novým jménem. A ukládám mu zákony, jež mi vyhovují. Do vínku dostal hodně dialogu" (Unamuno 1971d, 161).

Anthony Kerrigan sa pri charakterizovaní nivoly ako písania ne-románu (*non-novel*) orientuje na argument o esejizovaní fikcie ako na hlavný dôkaz o smerovaní k „vlastnému žánru", avšak pri komplexnejšom chápaní písania a textu tento argument neobstojí a nemožno ho stotožňovať s prejavmi radikálneho odmietnutia žánrovosti (klasifikácie či kategorizácie) zo strany autorského subjektu ([1976] 2017, vii).

K zjednodušujúcej dichotomizácii Unamunovho diela vedie aj predstava o Unamunovi-monotematikovi, pričom premenlivá by mala byť len žánrová procedúra – rôznorodé výrazové prostriedky sú tak voči tematickému zadaniu vždy rovnocenné a rovnomocné (Černý [1971] 1993, 507)[3]. Václav Černý v románovom priestore *Hmly* identifikoval esejizmus a štylizácie rozličných foriem literárnej, pololiterárnej či mimoumeleckej reči a vyjadril pritom podozrenie, že Unamunov štýl ignoruje hranice medzi vedou, teológiou, filozofiou a beletriou, a preto sa „pateticky […] vzněcuje jako báseň, krmí tě náboženskými reminiscencemi a chvílemi nudí jako předem narafičený sylogismus" (11). Nazdávame sa, že uvedené výrazové formy však v konečnom dôsledku vyhovujú rôznorodosti kompozično-štylistických jednôt románu, ktorého jazyk by mal byť systémom jazykov (Bachtin 1973, 10). Filozofické, náboženské a etické postuláty sú v Unamunovej umeleckej próze aktualizované a kontextualizované, pretože sú konfrontované s umeleckým jazykom ako špecifickým semiologickým systémom – jazyk tu už nefunguje ako transparentný prostriedok komunikovania zmyslu, ale umelecká próza je predovšetkým priestorom nadobúdania skúseností s jazykom, a to zviditeľnením samotného procesu signifikácie. Keďže denotát umeleckého diela má podľa štrukturálnej estetiky stupňovitý a rozptýlený charakter, je nepriamy, sprostredkovaný a mnohoznačný (Chvatík [1994] 2001, 127), referencialita uvedených postulátov sa v umeleckých komunikátoch nestráca, len oslabuje, resp. redukuje sa samozrejmosť ich označovaného. Tieto tvrdenia (vrátane ich pôvodných označovaných) sa stávajú predmetom a zložkou umeleckého tvarovania, významom umeleckého tvaru, novým semiotickým (estetickým) významom-pôsobením (Kubínová 2009, 61 – 62) a ako súčasť umeleckého tvaru prispievajú k funkčnej diferenciácii estetických komunikátov (estetická funkcia integruje ich sprievodné, napr. kognitívne, epistemologicko-edukačné a kontaktové funkcie). V tematickom bloku umeleckého textu sa tak môžu ikonizovať aj výrazové charakteristiky iných štýlov.

V týchto súvislostiach je reflektovaná aj komplementarita výrazových kategórií monologickosť – dialogickosť v románe *Hmla*. Ak skutočný problém života, ktorý sa nás podľa Unamuna najhlbšie dotýka, je problém „nášho individuálneho a osobného osudu" (1992, 7 – 8), túžba chcieť byť sebou samým, čo znamená (v nadväznosti na Spinozu) byť v sebe, sám seba chápať a pretrvať vo svojom bytí v nekonečnom čase (9 – 10), jediným spôsobom skutočného sebavýrazu by mal byť trvalý, nekonečný monológ. Riešením, ako sa odpútať od protirečenia románovosť – monologické vedomie, je pre Unamunov autorský subjekt tvorba personae – literárnych postáv (Casou

([1976] 2017, xix). Protagonista Augusto Pérez kryštalizuje vo fantázii, obrazotvornosti, otvorene sa proklamuje jeho imaginárna povaha, v románovom časopriestore sa však Augusto Pérez môže stať skutočnou (!) literárnou postavou až vtedy, keď si začne uvedomovať hodnotu vlastnej existencie, trvá na jej jednote v priestore a kontinuite v čase, pokúša sa žiť, uskutočňovať sa a túži tvoriť vlastný osud – a preto protirečí autor(ite). Unamuno konštatuje a rozlišuje poznanie primitívne (nevedomé) a poznanie reflexívne, „poznanie z poznaného" (Unamuno 1992, 22), ktorého predpokladom je práve úsilie pretrvať vo svojom nekonečnom bytí, a preto vedie literárne postavy k precitnutiu, k bytostne ľudskému povedomiu o tragickom pocite života. Záujmom o postavu sa Unamuno orientuje na dialogickú formu, replikami v dialógu dosahuje každá zo zúčastnených strán „zenit individuálneho sebapotvrdenia" (Casou [1976] 2017, xxv). A ak don Miguel (autor-postava) kladie Augusta Péreza do existenciálnej situácie: „Když mě teď chcete zabít, chce se mi žít, žít, žít… […] Chci být sebou, chci být sebou! Chci žít!" (Unamuno 1971d, 255), ktorou precitne k tragickému pocitu života, ale zároveň mu v tej istej situácii z pozície despotickej, suverénnej autor(ity) románopisca zvestuje smrť (254), dochádza k protirečeniu – o jeho zámernosti v Unamunovej paradoxnej estetike svedčí tragikomický, groteskný register románu *Hmla*. V. Černý ([1971]1993, 513) hovorí o monodialógoch ako o distribúcii monológu medzi antagonistov – touto procedúrou sa podľa neho potvrdzuje pretrvávajúce monologické vedomie. Monodialóg u Unamuna má podľa nás odlišnú funkciu – ide o koncepčnú stratégiu, ktorá v Unamunovom románe vyjadruje jeden z najdôležitejších aspektov dialogického významotvorného pohybu, a teda možnosť znakového sebautvárania a sebapotvrdzovania (postavy) odznovu. Monodialogické tvarovanie témy (a problému) sa prejavuje v kompozícii a rovnaká možnosť presahu platí aj pre štylizáciu, ktorej postupy svojimi výrazovými hodnotami umocňujú komunikačno-estetické vyznenie témy. Vladimír Papoušek a Petr A. Bílek upozorňujú na

> smysluplnost pohledu na literární text z hlediska toho, jak reprezentuje jistou řeč (strategie řeči) a zároveň i re-prezentuje v této řeči nějaké stavy jevů a věcí (objekty, těla, události a jejich hodnotové či jiné uspořádání), přičemž ale toto „znovuvyvolání" není nějakým zopakováním nyní už nepřítomné, ale kdysi existující skutečnosti; je naopak vždy novým znakovým ztvárněním (2011, 25 – 26).

OD ROMÁNU K ESEJI, OD LITERATÚRY K FILOZOFII (A SPÄŤ) V PRÁCACH M. DE UNAMUNA

Pomerne frekventované sú štúdie, ktoré sa pokúšajú vysvetliť korelácie medzi Unamunovou filozofickou koherenciou (ako neortodoxného mysliteľa) a umeleckou koherenciou (ako nekonformného autora) v prvých desaťročiach 20. storočia v chronologicky určenej línii, a to od eseje *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch* (1992, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*, 1912) k románu *Hmla*. Julia Biggane zastáva názor, že v sledovanom období usmerňuje Unamunovu naratívnu fikciu filozofia a bez poznania, objasnenia a porozumenia tohto myslenia sa môže jeho umelecká tvorba javiť zvláštna, niekedy schematická a len veľmi ťažko ju bude možné zapojiť do kontextu (2016, 30). Naratívne formy a techniky takto vstu-

pujú do literárnovednej reflexie len ako spredmetnenie, výraz či príklad Unamunových centrálnych myšlienkových okruhov, sú od nich v plnej miere závislé.

Koncipovaním eseje však Unamuno opakovane upozorňuje, že z istej perspektívy nepredkladá filozofiu, ale rétoriku, uvažovanie o nesmrteľnosti duše totiž predpokladá mýtické písanie (1992, 35). Samotná téma tak otvára horizont protirečení, rozporov, pochybností a produktívnej neistoty, keďže túžba po nesmrteľnosti duše, ktorá je pre Unamuna termínom na „pomenovanie individuálneho vedomia v jeho integrite a trvalosti" (71), nikdy nebola filozofickým princípom, je protirozumová a nedá sa jednoducho zracionalizovať (racionálne je podložená skôr jej smrteľnosť). Proti rozumu, pre ktorý je absolútne nestále a individuálne v pozícii nepochopiteľného (79), proti logike kategorizácie a systematizácie na princípe totožnosti kladie Unamuno postup, ktorým zviditeľňuje medze intelektuálneho prístupu, poznania a rozumovosti. Ak racionálno pracuje na princípe súvzťažnosti (a smeruje k absolútnemu relativizmu), Unamuno zastáva názor, že „nejestvuje nič, čo by v dvoch po sebe nasledujúcich okamihoch svojho bytia bolo to isté" (79). Ak sú veda a poznanie funkčné (účelové) vo vzťahu k uspokojovaniu logických a myšlienkových potrieb (91), Unamuno sa s nimi konfrontuje argumentom ad hominem – voči definíciám zdôrazňuje hodnotu cítenia a prežívania, a tak predstavu skutočnosti rozširuje o iracionálno, absurdnosť a absolútnu neistotu. Substrátom jeho eseje teda nie je systematický vedecký alebo filozofický výklad iracionálnej sústavy, ktorého vonkajším výrazom by mala byť osobitná umelecká štylizácia. Naopak, Unamunova esej má ambíciu stať sa výkladom mytologických snov (216), sen a mýtus považuje za „zjavenia nevysloviteľnej pravdy, pravdy iracionálnej, pravdy nedokázateľnej" (216), a teda vzniká problém, ako komunikovať iracionálnu životnú túžbu, alogické pocity, ktoré sotva možno usúvzťažniť s rozumovo pochopiteľnými výrazmi, priradiť im logické stanovisko a formy. Ideálny myšlienkový svet (zóna výpovede) v Unamunovom komunikáte koreluje s princípom metafory (v zóne vyjadrenia), a preto sa v eseji primárne orientuje na jazykové prostriedky, ktoré si podržali metaforickú platnosť, pôvodný mýtický a antropomorfický podklad zakódovaný v jazyku. Tézou, že človek myslí, aby žil (disponoval pocitom života), a nie preto, aby poznával, Unamuno do značnej miery rozochvel, resp. rozkmital štýlovú, výrazovú konfiguráciu eseje. Hoci esej možno považovať za prechodný žánrový, resp. štýlový typ, v jej vnútornej forme sa obvykle očakáva „skĺbenie spôsobu vedeckého a umeleckého poznania" (Slančová 1982, 204). Unamunovo riešenie však predznamenáva a problematizuje „věcnost řeči", ktorú Miroslav Petříček rozpoznal v diskurze humanitných vied:

> Interpretuje a současně si klade otázku po mezích interpretace; užívá slovo „metoda", ale metoda tu není postup, jímž se rozprava přibližuje k věcem, nýbrž cesta, která věcem umožňuje do rozpravy vstoupit. Tato cesta se nazývá esej: nikoli kvůli takzvané literární formě podání, nýbrž kvůli tomu, že se při ní reprodukuje myšlenka ve svém vznikání a formování a ve své věcné oprávněnosti (2011, 41).

Podložie Unamunovej mysliteľskej a umeleckej koherencie predstavuje metóda, ktorou do jeho tvorivého diskurzu vstupuje potreba pociťovať vlastnú osobnosť, konkrétne individuálne vedomie ako ľudské vedomie, ktoré je rozrušované problé-

mom osobnej nesmrteľnosti, trvania duše. Úsilie zo strany života pretrvať vo svojom bytí, túžba po nesmrteľnosti vyplývajúca z reflexie smrti však nie je evidovaná ako problém zo strany racionálneho poznania, a tento rozpor je základom Unamunom identifikovaného tragického pocitu života. Výrazovým diferenciálom medzi románom a esejou, literatúrou a filozofujúcou štúdiou sa tak stáva spôsob vyjadrenia stavu hlbokého zúfalstva nad nezmieriteľným rozporom medzi vitalitou a racionalizmom, medzi vôľou a rozumom. Vedomie ako *conscientia*, teda „vyjavené poznanie, spolucítenie, súcítenie" (Unamuno 1992, 121), je „tým jediným, čo v sebe cítime, a v ktorom cítiť sa značí to isté ako byť" (123). Podľa Unamuna predtým, „než vedomie poznalo seba ako rozum, cíti sa, vníma sa, je skôr vôľou, a to vôľou nezomrieť" (125). Preto sú jeho textové polia zaplnené fantáziami, chimérami a snami – fantázia a obrazotvornosť antropomorfizuje, humanizuje, poľudšťuje, ale zároveň ide aj o proces zosobňovania a subjektivizácie. Z hľadiska štýlovej diferenciácie textov potom Unamunovi ako autorskému subjektu viac konvenuje ikonicko-zážitkové, komunikačno-estetické vyjadrenie než pojmové a abstraktné koncipovanie textu. Filozofiu, logiku, etiku a nábožnosť Unamuno rozvíja obrazotvorne, nie rozumovo, vedeckou logikou, pretože „rozum ničí a každá obrazotvornosť spája, alebo totalizuje; rozum sám osebe zabíja a obrazotvornosť oživuje. […] obrazotvornosť sama osebe nám dáva život bez hraníc a umožňuje nám splynúť so všetkým" (153). Inšpirácia, obrazný svet a fantázia (na rozdiel od definícií a pojmov) optimálne zodpovedajú túžbam po nesmrteľnosti duše, pocitu vlastného aktívneho vedomia a konkrétnej osobnej identity. Oproti vedeckým komunikátom, ktoré v poznaní zovšeobecňujú (tému spracúvajú pojmovo, posilňujú homogenizáciu, kategorizáciu a systematizáciu), sa v estetickom komunikáte, konkrétne v románovej kompozícii, viac uplatňuje heterogenizácia, determinácia a štrukturácia (rozvetvovanie) výrazu. Proti filozofickým systémom stavia Unamuno konkrétnosť, tvrdí, že „španielska filozofia je roztrúsená a obsiahnutá v našej literatúre, v našom živote, v našich činoch, najmä v našej mystike […], tieto diela zahrnujú v sebe svetový názor a chápanie života" (259). Ak platí, že cítiť sa človekom je bezprostrednejšie než myslieť (261), mohlo by sa zdať, že medzi cítením, vnímaním, touto skutočnosťou vedomia a rozumom vznikne hiát. Unamuno však upozorňuje, že „spoločenský zmysel, výplod lásky, otec reči, rozumu, i onen myšlienkový svet, čo z neho vyplýva, nie je v podstate nič iné ako to, čo nazývame fantáziou alebo obrazotvornosťou. Rozum sa rodí z fantázie" (27).

Vzhľadom na uvedené skutočnosti je potrebné umiestniť jednorozmernú, temporálnu linearitu vzťahu (od filozofie k fikcii) zaužívanú v literárnovednej reflexii Unamunových diel do komplexnej, inverznej zrkadlovej štruktúry – chiazmu (**_BC_** : D**CB**A), v ktorej sa uplatní primát vôle, cítenia a vnímania pred rozumovým poznaním. Estetický účinok, čiže požiadavky kladené na zážitkový, gnozeologický a hodnotový typ komunikácie v literárnom diele (D**CB**A) robia tvar (súvzťažnosť významu a výrazu) literárneho diela „rádovo zložitejší a diferencovanejší, ako je ich obraz v bežnom, pragmatickom i teoretickom vedomí" (Miko 1989, 8), a teda aj v pojmovo koncipovanom komunikáte (**_BC_**). Uvedený chiazmus vyplýva z reorganizácie príčiny a dôsledku a významové dianie v ňom prebieha od literárneho koncipovania k filozofii (D**CB**A → **_BC_**):

> Filozofia vyhovuje našej potrebe jednotného a celistvého poňatia sveta a života, a ako dôsledok tejto koncepcie – potrebe citu, ktorý utvára náš vnútorný postoj, ba aj naše skutky. Tento cit však nie je dôsledkom onej koncepcie, ale jej príčinou. Naša filozofia, čiže náš spôsob, ako chápeme či nechápeme svet a život, vyplýva z nášho pocitu samotného života. A tento – ako všetko, čo súvisí s citom – má podvedomé a možno aj nevedomé korene (Unamuno 1992, 6).

Jednotlivé prvky sú síce v chiazme Unamunovej filozofie a literatúry usporiadané inverzne, stále sú však vzájomne usúvzťažnené v rámci tejto figúry. Unamuno trvá na približovaní sa filozofie poézii, a to predovšetkým v perspektíve, v ktorej je filozofia považovaná za kritickú vedu všeobecne platných hodnôt, obzvlášť ak im dominuje „hodnota ľudskej vôle, ktorá chce predovšetkým a nadovšetko osobnú, individuálnu a konkrétnu nesmrteľnosť duše […] a […] hodnota ľudského rozumu, ktorý popiera racionalitu" (265). Román a dráma majú v Unamunovej koncepcii vytvárať „konkrétnych ľudí z mäsa a kostí" a filozofuje tiež celý človek – nielen rozumom, ale aj „vôľou, citom, mäsom a kosťami, celou dušou a celým telom" (28). Skutočná filozofia i poézia sú situované v horizonte integrácie a súhrnu, a to s komplementárnou distribúciou ich funkcií, pretože „filozof je najprv človek a až potom filozof, musí žiť, aby mohol filozofovať, a v skutočnosti filozofuje, aby žil" (28). Ak východiskový tragický pocit života je v literatúre, resp. literatúrou zážitkovo skonkrétnený a zvnútornený, následne sa z tohto pocitu „nielenže rodia myšlienky, ale sú ním aj determinované, i keď neskôr, prirodzene, tieto myšlienky spätne naň pôsobia a posilňujú ho" (19).

Identifikované poetologické a axiologické súvzťažnosti a chiazmus ako perspektíva vyjadrenia, ktorú v tematickej a kompozičnej štruktúre Unamunových románov dôkladne rozpracoval Paul R. Olson (2003), sa koncepčne zviditeľňujú aj v románe *Hmla*. Vývinová trajektória protagonistu (je ním Augusto Pérez) sa v románovej skutočnosti odráža od situácie *cogito, ergo sum* a realizuje sa ako sujetové overovanie (z hľadiska životného pocitu postavy) v prospech inverzne prekódovaného *sum, ergo cogito*. Implicitné *ego* z úvodnej sentencie (*ego*) *cogito, ergo* (*ego*) *sum* je podľa Unamuna ideové, jeho existencia je neskutočná, ide o bytie (*sum*), ktoré je odvodené od myslím (*cogito*), toto bytie „nie je nič iné ako poznanie; toto bytie je poznanie, ale nie život […], taký život nie je ozajstným životom" (1992, 33). Na tento problém neskôr upozornil Maurice Merleau-Ponty, keď poukázal na skúsenosť vnímania a perceptívny charakter vedomia (vrátane vedomia nás samých): „Ideální jistota myšlenky není základem pro jistotu vnímání, nýbrž na ní spočívá" (2011, 36), resp. platí, že „veškeré vnímání se odehrává uvnitř určitého horizontu a nakonec uvnitř ‚světa', že vnímání a jeho horizont zakoušíme prakticky, spíše než že bychom je explicitně poznávali a kladli" (35). Východiskovým argumentom je teda vnímanie ako pôvodná modalita vedomia: „Vnímaný svět se tak ukazuje jako základ, který vždy předpokládá každá racionalita, každá hodnota a každá existence. Koncepce tohoto druhu nemá za následek destrukci racionality ani absolutna. Snaží se pouze, aby sestoupily na zem" (36).

Pre život protagonistu v románovej zápletke je produktívnejšie práve *sum, ergo cogito*, pretože táto sentencia podľa Unamuna poukazuje na vedomie o myslení, ktoré je v prvom rade vlastne vedomím o bytí, a práve to sa týmto spôsobom prob-

lematizuje. Unamunova esej aj román sú (štýlovo diferencovaným) rozpracovaním rôznych aspektov témy (a z nej vyplývajúcich problémov), ktorá sa týka vnímania, rozvoja vedomia a reprezentácie. V stati *Perceptivní život* Renaud Barbaras identifikoval okolnosti, v ktorých je vnímanie opomínané a redukované, a s odkazom na Heideggera uvádza, že „dokud jsme neurčili bytí onoho *sum* v sousloví *cogito, ergo sum*, to znamená dokud jsme neupřesnili, v jakém smyslu ten, kdo myslí či vnímá, jest, nepostoupili jsme ani o krok v určování cogitatio (myšlení descartovského ‚já', onoho ‚já', které myslí), to jest, v naší perspektivě, vnímání" (2002, 43). Podľa neho je preto najprv potrebné položiť „otázku: *kdo* vnímá? Odpověď je nasnadě: ten, kdo vnímá, je *živá bytost*." […] a ďalej pokračovať pod podmienkou, že „subjekt vnímání budeme myslet jako *živou bytost*, vnímání jako cosi, co v důsledku toho implikuje určitý *pohyb*, a vnímané jako *svět*" (43). Tieto východiská výrazne zasahujú do oblasti uvažovania o pojmoch reprezentácia či referencialita a podieľajú sa na vymedzení samotného konceptu skutočnosti. V diskusii na tému realizmus, reprezentácia, referencialita Peter Zajac uvažoval o možnosti chápať skutočnosť ako skutočnosť vedomia, čo pojem skutočnosti podstatne rozširuje, pretože skutočnosť v našom vedomí

> reprezentuje vnímanie, pociťovanie, reflektovanie, štruktúrované stavy našej mysle, jej uvedomené figuratívne a geometrické obrazy, bdelé stavy, sny, vidiny, halucinácie, naše nevedomie, anticipáciu budúcnosti a utváranie pamäti, predstavy možných, fiktívnych svetov. Reprezentácia sa v tomto zmysle prestáva viazať na mimézis, napodobňovanie, a stáva sa reprezentáciou vedomia v celej jeho rozľahlosti a štruktúrovanosti, pričom je znovuvyvolávaním (2016, 20).

Z našej súčasnej perspektívy vzniká v sústave diela M. de Unamuna medzi esejou *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch* (ktorú označuje aj ako pseudofilozofickú štúdiu, fantáziu, mytológiu či sústavu alogických pocitov) a jeho románovou kompozíciou *Hmla* špecifický indexálny spôsob vzťahu, v ktorom sa jednotlivé zložky vzájomne modifikujú v časových a kauzálnych väzbách. Esej (z roku 1912) možno považovať za signál paradoxnej anachrónie, pretože ako dôsledok tragického pocitu (životného postoja) predchádza (!) literárnu udalosť, ktorá toto východisko ešte len bude konkretizovať ikonicko-zážitkovým (románovým) stvárnením. Román *Hmla* (z roku 1914) je zasa komunikačno-estetickým prezentovaním vzniku tragického pocitu života (v pláne literárnej postavy), pričom filozofická esej ako dôsledok tejto koncepcie vlastne už bola formulovaná. Ide teda o metalepsu, figúru, ktorá je tradične definovaná ako „druh metonymie, keď vyjadrenie toho, čo nasleduje, slúži na pochopenie toho, čo bolo predtým, alebo opačne" (Genette 2005, 6).

OD METALEPSY K AKTU VEDOMIA

Unamunovo dialogické koncipovanie personae – literárnych postáv ako živých bytostí implikuje, ako bolo uvedené, jednak určitú dynamiku, keďže podľa M. Merleau-Pontyho o prechode „od jedné chvíle k druhé nás totiž poučuje zkušenost vnímání a právě tato zkušenost zajišťuje jednotu času" (2011, 36), a jednak svet ako skutočnosť vedomia vo svojej hĺbke a nepodmienenosti. Tematická skutočnosť Unamunových diel je zviazaná s protagonistami – agonistami, v klasickom zmysle slova ľuďmi činu (Oleríny 1969, 182), pre ktorých byť značí konať, resp. v personálnej téme sú tvaro-

vaní ako „určité formy vášnivé životní vůle“ (Černý [1971]1993, 514). V Unamunových textoch disponujú výraznou komunikačnou intencionalitou. Pre autora poetickej fantastickej eseje je svet stvorený pre vedomie, pre každé jednotlivé vedomie (Unamuno 1992, 14), a to isté možno tvrdiť o postavách zaľudňujúcich fikčné svety jeho umeleckej prózy, v ktorých predvádzajú tragické zápasy o uchovanie, trvanie a obohatenie vedomia, o pretrvávanie v bytí, túžba po živote ich vedie k činom skutočne ľudským – „posilniť a upevniť tú istú a možnože už ochabujúcu túžbu v inom človeku“ (113) a odovzdať takto život iným.

Augusto Pérez v *Hmle* je ako literárna postava uzatvorený vo svete odvodenej obrazotvornosti, ktorému dominuje dimenzia myslenia, čomu kompozične zodpovedá hypertrofovaný plán vnútornej reči – myslenie je predvádzané v artikulovanej (ale nevyslovenej) modalite, postava hovorí sama so sebou. Ide o prípravu situácie, z ktorej sa neskôr pred protagonistom rozvinie vedomie tragického pocitu života, a to prostredníctvom vzájomne sa vymedzujúcich sujetov lásky k Eugenii a Rosario. Tragikomické polohy lásky privádzajú protagonistu k možnosti uchopiť myslenie (osud) ako zdanie, klam, prebúdzajú v ňom zúfalstvo (túžbu, cit) a to, že Augusto Pérez smeruje k samovražde, možno považovať len za prirodzený dôsledok racionalizmu tejto postavy, pretože jeho vôľa nie je v tejto fáze ešte dostatočne vykryštalizovaná, neprieči sa rozumu, ktorý podvádza život a núti protagonistu podriadiť sa nevyhnutnosti – smrti. Postava sa chce vymedziť prostredníctvom princípu identity ako konkrétne a presne určené ja, ktoré uchopuje svoj obsah a disponuje plným vedomím seba samého. Začína ho znepokojovať spôsob myslenia a problém trvania vedomia, pretože Unamunov človek chce „žiť stále […], žiť chce toto moje úbohé ‚ja‘, ktorým som a cítim sa ním byť teraz a tu“ (Unamuno 1992, 41). Ide tu o projekt vlastného ja, ktorý sa orientuje na výlučnú prítomnosť a o ktorom Jiří Pechar (1999, 307) píše, že je výsledkom objektivizácie, ide o túžbu „uchopit sebe sama jako něco objektivního, […] dosáhnout nedosažitelného, […] jednoty, v níž by lidské bytí nebylo jen prázdnotou, distancí, […] nýbrž plností, jež zůstane vědomá a jež je takto příčinou sebe sama“ (308). V Unamunovej eseji o tragickom pocite života možno lokalizovať viaceré pasáže, v ktorých sa táto predstava o vlastnom ja na princípe identity objavuje ako refrén: „Byť! byť navždy, byť bez časového obmedzenia! Smäd po bytí! Smäd byť ďalej! Hlad po Bohu! […] Byť stále! Byť Bohom!“ (Unamuno 1992, 36) Horizont tejto túžby a márne úsilie o jej dosiahnutie potom rezonuje v racionalisticky založenej postave ako rozumový skepticizmus a citové zúfalstvo a vedie ju k samovražde.

Z hľadiska koncepcie Unamunovho románu *Hmla* je v tejto fáze rozhodujúce funkčné zapojenie metalepsy, textovej figúry signalizujúcej transgresiu medzi fikčným svetom a ontologickou úrovňou obsadenou autorom, do tkaniva textu (McHale 1987, 213). Podľa Gérarda Genetta ([1972] 1980, 236) spočíva mimoriadne znepokojujúca vlastnosť metalepsy v neakceptovateľnom a neodbytnom predpoklade, že extradiegetické je možno vždy diegetické a že rozprávač, jeho adresát a recipient možno patria k rovnakému naratívu. Dodajme, že vo svete Unamunových personae – literárnych postáv ide potom nielen o vnútrotextového adresáta-postavu, ale v zmysle ich dialogickej orientácie na druhého (recipienta) aj o adresáta či recipienta mimotextového, ktorému je paradoxne pripisovaná diegetická povaha. Metalepsa sa pre

Unamuna stáva stratégiou zosobňovania, subjektivizácie, sebauvedomenia postavy (s presahom k vedomiu čitateľa), resp. „premietnutím človeka živého, skutočného človeka z mäsa a kostí do nekonečnosti vnútra" (1992, 7). Podnecuje reflexívne zameranie postavy (adresáta, recipienta) tým, že pred ňu kladie predstavu absolútneho nevedomia, čím v nej vyvoláva úzkostný závrat. Metalepsa je protiracionálno, ktoré v Unamunových esejach i románe našlo svoj výraz a môže byť pochopené prostredníctvom tematickej opozície spánku a sna. Podľa Unamuna myslieť, a nevedieť, že myslíme, značí necítiť sa, nebyť sám sebou, a tak aj ten, čo spí, žije, ale nemá o sebe vedomie (196). Spánok konfrontuje so snom ako prejavom aktívneho, obrazotvorného vedomia. V románe *Hmla* ide o sekvencie, v ktorých sa najprv problematizuje spôsob existencie postavy: „Když člověk usne a bezvládně leží na posteli a něco se mu zdá, co existuje víc: on jakožto snící vědomí, nebo jeho sen? […] jak existuje? Jako snící spáč, nebo jako kdosi sám sebou vysněný?" (Unamuno 1971d, 250) Metalepsa do značnej miery posúva a prekresľuje hranice performatívneho modu rozprávania, a tak postava dokáže reflektovať a verifikovať autentickosť vlastného snívajúceho vedomia: „Ale ještě mnohem smutnější, ještě bolestnější bylo pro něho pomyšlení, že všechno to byl jen sen, a ke všemu ani ne jeho, ale můj. Nicota mu připadala děsivější než bolest. Snít, že člověk žije… prosím; ale že se zdá někomu jinému…! ‚Proč bych neměl existovat?' říkal si. Proč?" (257) Tematický okruh sna poukazuje na metaleptickú povahu vedomia, čo umožňuje autorskému subjektu otvoriť vertikálnu dimenziu nielen literárneho priestoru, ale aj umeleckého vyjadrenia a jeho komunikačného dosahu. Unamuno pomocou metalepsy inscenuje v protagonistovi prechod od reflexívneho (vlastné ja objektivizované v procese reflexie) k predreflexívnemu vedomiu seba samého. Predreflexívne vedomie je „distance, která může rozlišit ‚toto' od ‚onoho', a přetvořit bytí o sobě, jež je vždy jen čirou přítomností, v ‚svět', který má rovněž svoji minulost a budoucnost" (Pechar 1999, 307), odkrýva netotožnosť, bezdôvodnosť a neuchopiteľnosť vlastnej existencie (308).

Zo záujmu o bytie, ktoré protagonista Augusto Pérez vďaka metaleptickej operácii odkrýva ako netotožné, z pretrvávajúceho konfliktu medzi racionalizmom a vitalitou, rozumom a vôľou, sa v postave rodí vnútorný mravný cit. Ide o zúfalstvo ako najľudskejší stav vedomia, v ktorom postava prijíma nezmieriteľný rozpor medzi rozumom a životným citom, v neistote kladie proti životnej negácii (samovražde) túžbu po iracionálne (nesmrteľnosti vedomia), ale vo svetle tejto nádeje nestráca zmysel pre komickosť vlastného obrazu. Stelesnením viery spočívajúcej na uvedenej zakladajúcej neistote sa pre Unamuna stáva donkichotská postava, ktorá ako „hrdinský zúfalec, hrdina vnútorného a rezignovaného zúfalstva, ostáva večným príkladom pre každého človeka, ktorého duša je bojiskom" (1992, 105). Tieto aspekty personálnej témy v románe *Hmla* korelujú s figúrou metalepsy, pretože každý zásah extradiegetického rozprávača alebo adresáta či prijímateľa do diegetického univerza (alebo diegetickej postavy do metadiegetického univerza) vytvára efekt odcudzenia, ktorý je buď komický, alebo fantastický (Genette [1972] 1980, 234 – 235). Z komunikačno-estetického hľadiska je metalepsa plnohodnotnou fikciou, jej účinok na čitateľa spočíva aj v tom, že „do nej nemôže vložiť svoju dôveru: Je fikciou, no fikciou fantastického či zázračného typu, ktorá môže sotva dosiahnuť úplné zrieknutie sa nedôverčivosti,

môže dosiahnuť iba hravé predstieranie dôvery" (Genette 2005, 22). V prológu k románu Víctor Goti upozorňuje na boj dona Miguela (ide o štylizáciu autora do fikčného textu) s prostoduchosťou čitateľskej verejnosti: „Komu z nás nevadí, není-li mu zcela jasné, zda něco může, nebo nemůže brát vážně? A ještě mnohem těžší je přimět průměrného nedůvěřivého Španěla, aby pochopil, že věc může být řečena vážně i žertem současně, doopravdy i jako legrace, s ohledem na to i ono" (Unamuno 1971a, 34). Unamunova tragigroteskná klauniáda je tak veľmi blízka tragickej irónii, ktorej archetypom je *pharmakos*, postava, v ktorej sa rozporuplnosť a nevyhnutnosť tragického vyhrotia do protikladu (Frye 2003, 59). Augusto Pérez vo vrcholnom dialógu XXXI. kapitoly žiada akýkoľvek život, a predsa mu autor(ita) osudu pripravila neodvolateľnú smrť: „Není to možné. Už jsem to napsal, je to neodvolatelné. Už nemůžeš žít. Nevím, co bych s tebou dál dělal. Když Bůh neví, co si s námi počít, zabije nás" (Unamuno 1971d, 255). Augusto sa bráni umieraniu, a hoci zo svojho sveta nedokáže uniknúť, túži po živote a nevzdáva sa ho – nič na tom nemení ani situácia, že mu je v závere groteskne odňatý. V kontexte tejto nevyhnutnosti je pre figúru tragickej irónie (*pharmakos*) príznačná rozporuplnosť – tým, že sa autor(ita) pokúša preniesť vinu na obeť, dáva obeti „důstojnost nevinnosti" (Frye 2003, 60).

Metalepsa, kľúčová textová figúra Unamunovho románu *Hmla*, je ukotvená v samotnom princípe semiózy a jej efekt spočíva v tom, že tematická skutočnosť a horizont referenčnej skutočnosti mimo textu čitateľovi iluzívne splývajú. Konštatovaná nedôverčivosť či hravé predstieranie dôvery v zóne recipienta však upozorňujú na dôležitosť hranice oddeľujúcej fikčný a aktuálny svet, medzi ktorými sémantická výmena prebieha. Grotesknou smrťou prichádza Augusto Pérez o ľudské telo z mäsa a kostí, jeho telom sa však stáva materialita umelecko-štylistického znaku, tvarový a hodnotový aspekt znaku v spoločnom, spoločenskom vedomí, v kolektívnom vedomí ľudského rodu. V eseji *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch* pracuje Unamuno s predstavou reči, ktorá nie je len prostým nástrojom reprodukcie skutočnosti, „ale jej skutočným telom" (1992, 260), a prekonáva hranicu on – ja, veď „živé ‚ja' je ‚ja', ktoré v skutočnosti značí ‚my'; moje živé, osobné ‚ja' žije len v druhých, z druhých a pre druhé ‚ja'" (149). Ak je ľudská spoločnosť „matka premýšľajúceho vedomia túžby po nesmrteľnosti" (202), individuálne vedomie sa tu „spája, no nie splýva, s ostatnými vedomiami" (217), kryštalizuje sa ako konkrétny rečový akt v semiotickom univerze reči:

> Ale nežiju už v obraznosti jiných, v obraznosti těch, kdo čtou vylíčení mého života? A žiju-li tak ve fantazii více lidí, není snad skutečné, co si myslí oni, a ne jediný? A proč bych nemohl existovat jako věčná, věčně bolavá duše, vystupovat ze stránek knihy, v níž je uložena zpráva o mém fiktivním životě, či spíš, rodit se z myslí těch, kdo o něm čtou – vás, kteří je právě čtete? (Unamuno 1971d, 258)

Protagonista románu *Hmla* existuje vo výrazovej zložke textu a zároveň ako imagen – imaginatívny ekvivalent textu vo vedomí (Miko 1989, 138), ako komunikačno-recepčné bytie je aktom vedomia, a preto jeho vysnívaná (a nesmrteľná) identita je identitou v pohybe, je neustálym znovuvyvolávaním, novým znakovým stvárnením[4]. Unamuno pripomína Slovo ako eucharistický symbol – na vzkriesenie Slova[5] je potrebné úsilie o jeho uvedomenie a zovšeobecnenie, „aby sa všetko jestvu-

júce stalo vedomým", resp. vnímaným (1992, 182). Slovo ako symbol je východiskom ikonizačno-zážitkového rozvinutia tematického názvu románu:

> Musí zůstat Slovo, jež bylo počátkem a bude slovem posledním […]. Augusto Pérez pohrozil nám všem, všem, kdo jsme byli a jsme já […], že nám nezbývá než zemřít. Umírají mi v tělesné podobě prostoru, ale ne v dužině snu, v dužině vědomí. Říkám vám proto, čtenáři mé *Mlhy*, vám, komu se zdál můj Augusto Pérez a jeho svět, že toto je mlha, nivola, legenda, historie a život věčný (1971c, 52).

ZÁVER

Agonistická postava v Unamunovom románe *Hmla*, ktorý je potenciálnou nivolou, keďže koncipovanie textu a sprievodný metalóg atakuje konštatívne, zaznamenávajúce písanie, sa dostáva do bodu, v ktorom si začne uvedomovať netotožnosť reflexívne stanoveného a objektivizovaného vlastného ja: „Mohu ti z vlastní zkušenosti potvrdit, že je málo věcí, jež by mi naháněly větší hrůzu než pohled na sebe do zrcadla, když jsem sám a nikdo mě nevidí. Nakonec obvykle začnu pochybovat o vlastní existenci a imaginaci, vidím se, jako bych byl někdo druhý, sen, výtvor fikce" (1971d, 194). Táto postava sa stáva nivolesknou, nedôveruje vlastnej očividnej skutočnosti, veď nivola (umenie) „člověka přivádí k pochybnostem o vlastní existenci" (245). Práve metalepsa ako textová figúra je založená na transgresii ontologickej hranice medzi aktuálnym a fikčným svetom a je zdrojom zneistenia (nielen) v pláne literárnej postavy. Rozvíja sa v nej predreflexívne vedomie – vedomie seba samej je pre ňu pohyblivé, prijíma nezmieriteľný rozpor medzi rozumom a životným citom. Jej vedomie je nepokojné a trpí, čím preniká do vedomia (ducha) ostatných aj ako personálna téma estetického komunikátu. V komunikačnom-recepčnom bytí, ako imagen, nachádza svoje zvečnenie v znakovom stvárnení a znovuvyvolávaní. V boji proti osudu a túžbou po iracionálne je postavou donkichotskou – zážitkové spracovanie tohto vznešeného bláznovstva, tragickej komickosti umožňuje formuláciu donkichotskej logiky, estetiky, etiky i náboženstva, ako to dokladá Unamunova esej. Sentenciu „musím žiť, aby som mohol čítať" by v kontexte románu *Hmla* bolo potrebné prevrátiť na „musím čítať, aby som mohol žiť". Zúfalstvo aj nádej, sprievodný pátos a následné zosmiešnenie tohto postoja však súvisia s tragickou ironiou, ktorá vyplýva z reflexie blížiaceho sa konca textu.

POZNÁMKY

[1] Princíp korešpondencie sa týka nielen konkrétnej komunikačnej (spoločenskej a literárnej) situácie, ale zároveň je aj záležitosťou konkrétneho autorského rozvrhu, koncepcie, štýlu či idiolektu – v týchto kontextoch prináleží určitému obsahu celkom určitá forma a naopak. Podľa princípu komutácie sa pri zmene „obsahu" premieňa aj „forma" a zmena formy znamená vždy aj zmenu obsahu. Bližšie pozri Miko 1978, 43.

[2] V rámcujúcej fáze sa rozhoduje o zameraní komunikačného účelu a povahe tematického univerza, o orientácii referenčného odkazovania na aktuálny alebo fikčný svet. Delimitačná fáza rozvíja vertikálnu diferenciáciu obsahu buď smerom k pojmovosti, alebo k zážitkovosti, ktoré sa nachádzajú vo vzájomnom vylučovacom vzťahu. Náplňou gnozeologickej fázy je usúvzťažnenie tematických javov

a štylistických prvkov v pôsobení funkčných protikladov determinácia – kategorizácia a v rovine textu v konkurenčných princípoch štrukturácie a systematizácie. Komunikačná fáza sa zaoberá problémom variability a segmentácie informácie. Terminálna fáza organizuje štruktúrnu determináciu a operácie z predchádzajúcich úrovní v zmysle koherencie a sukcesívnosti výrazu.

[3] Štúdia uverejnená pod názvom *Unamuno, portrétová zkratka* je pôvodným textom Václava Černého, hoci v českom preklade románu *Hmla* (*Mlha*, 1971), ktorý vydal Odeon v Prahe ako 422 zväzok v rámci edície Světová četba, je podpísaná prekladateľkou Alenou Ondruškovou. Autorstvo tejto štúdie potvrdzuje poznámka v bibliografii pôvodných prác Václava Černého. Bližšie pozri Salajková 1993, 649. Dovoľujem si vysloviť poďakovanie PhDr. Zore Pruškovej, CSc., ktorá ma na uvedenú skutočnosť láskavo upozornila.

[4] Bližšie pozri citát v závere prvej podkapitoly štúdie a príslušný bibliografický odkaz Papoušek – Bílek 2011, 25 – 26.

[5] Nie je bez zaujímavosti, že stať *Vzkriesenie slova* publikoval Viktor Šklovskij v Petrohrade v roku 1914 a známy článok *Umenie ako postup* v roku 1917. Práve v ňom upozorňuje na riziko algebraizácie a automatizácie vecí, na ich redukciu, ktorá spôsobuje, že sa nakoniec vo vedomí ani neobjavujú: „Tak sa stráca život a mení sa na ničotu. Automatizácia požiera veci, šaty, nábytok, manželku a strach z vojny" (1971, 16). Umenie umožňuje vnímať veci tak, aby sa navrátil pocit života. Ak sú veci vnímané ako niečo, čo vidíme, a nie ako niečo, čo poznávame, ide o postup „ozvláštňovania" vecí a postup sťaženej formy, ktorá sťažuje a predlžuje vnímanie, pretože proces vnímania v umení je samoúčelný a treba ho predlžovať.

LITERATÚRA

Bachtin, Michail Michajlovič. 1973. *Problémy poetiky románu*. Prel. Marta Baránková. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Barbaras, Renaud. 2002. *Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném*. Prel. Josef Fulka. Praha: Filosofický ústav AV ČR.

Bělič, Oldřich. 1968. *Španělská literatura*. Praha: Orbis.

Biggane, Julia. 2016. Writing Vital Struggle: Unamuno's Narrative Fiction 1902 – 1923. In *A Companion to Miguel de Unamuno*, eds. Julia Biggane – John Macklin, 29 – 51. Woodbridge: Tamesis.

Casou, Jean. (1976) 2017. Foreword. In *Selected Works of Miguel de Unamuno. Novela/Nivola. Volume 6*, eds. Martin Nozick – Anthony Kerrigan, xix – xxxiv. Princeton: Princeton University Press.

Černý, Václav. (1971) 1993. Unamuno, portrétová zkratka. In *Václav Černý. Tvorba a osobnost II,* ed. Jan Šulc, 505 – 516. Praha: Odeon.

Derrida, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci*. Prel. Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa.

Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum.

Frye, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Prel. Sylva Ficová. Brno: Host.

Genette, Gérard. (1972) 1980. *Narrative Discourse: An Essay In Method.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

Genette, Gérard. 2005. *Metalepsa. Od figúry k fikcii*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.

Chvatík, Květoslav. (1994) 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host.

Kerrigan, Anthony. (1976) 2017. Miguel de Unamuno' s Non-Novels. In *Selected Works of Miguel de Unamuno. Novela/Nivola. Volume 6*, eds. Martin Nozick – Anthony Kerrigan, vii – xviii. Princeton: Princeton University Press.

Kubínová, Marie. 2009. *Text v pohybu četby. Úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla*. Praha: Nakladatelství Academia.

Langer, K. Susanne. (1942) 1954. *Philosophy in a New Key*. New York: The New American Library.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.

Merleau-Ponty, Maurice. 2011. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky.* Prel. Jan Halák. Praha: TOGGA – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

Miko, František. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran.
Miko, František. 1980. The programme of the text. In *Language, Literature & Meaning. Volume II: Current Trends in Literary Research*, ed. John Odmark, 109 – 140. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
Miko, František. 1989. *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Dekanát Pedagogickej fakulty v Nitre.
Oleríny, Vladimír. 1969. Existenciálna a agonistická próza Miguela de Unamuno. In *V zrkadle života a smrti*, Miguel de Unamuno, 173 – 192. Bratislava: Tatran.
Olson, Paul R. 2003. *The Great Chiasmus. Word and Flesh in the Novels of Unamuno*. West Lafayettte, Indiana: Purdue University Press.
Papoušek, Vladimír – Petr. A. Bílek. 2011. *Cosmogonia: alegorické reprezentace „všeho"*. Praha: Akropolis.
Pechar, Jiří. 1999. Absurdita a revolta. In *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Jiří Pechar, 303 – 335. Praha: Filosofia.
Petříček, Miroslav. 2011. Esej jako metoda. In *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*, ed. Miroslav Petříček, 41 – 58. Praha: Herrmann & synové.
Petříček, Miroslav jr. 1993. Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In *Texty k dekonstrukci*, Jacques Derrida, ed. M. Petříček jr., 7 – 30. Bratislava: Archa.
Salajková, Hana. 1993. Soupis díla Václava Černého. In *Václav Černý. Tvorba a osobnost II*, ed. Jan Šulc, 615 – 684. Praha: Odeon.
Slančová, Daniela. 1982. Osobitosti eseje ako žánru. In *Kultúra slova* 16, 6: 204 – 207.
Šklovskij, Viktor. 1971. Umenie ako postup. In *Teória prózy*, Viktor Šklovskij, prel. Nadežda Čepanová, 11 – 26. Bratislava: Tatran.
Unamuno, Miguel de. 1971a. Prolog. In *Mlha*, Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 30 – 40. Praha: Odeon.
Unamuno, Miguel de. 1971b. Postprolog. In *Mlha*, Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 41 – 42. Praha: Odeon.
Unamuno, Miguel de. 1971c. Historie mlhy. In *Mlha*. Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 43 – 52. Praha: Odeon.
Unamuno, Miguel de. 1971d. Mlha. In *Mlha*. Miguel de Unamuno, ed. Josef Forbelský, prel. Alena Ondrušková, 55 – 275. Praha: Odeon.
Unamuno, Miguel de. 1992. *Tragický pocit života v ľuďoch a národoch.* Prel. Vladimír Oleríny. Bratislava: Ars Stigmy.
Wellek, René – Austin Warren. 1996. *Teorie literatury*. Prel. Miloš Calda a Miroslav Procházka. Olomouc: Votobia.
Zajac, Peter. 2016. Realizmus – reprezentácia – referencialita. In *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*, eds. Marcela Mikulová – Ivana Taranenková, 17 – 26. Brno: Host.

The interaction of poetic and axiological components in literary communication: Miguel de Unamuno's "Mist"

Miguel de Unamuno. Literature. Philosophy. Semiotics. Style. Metalepsis.

The study is aimed at the analysis of the particular expressive qualities (semiotically linked with linguistic and thematic elements) of Miguel de Unamuno's *Mist* and their function and validity in literary communication. The style-oriented research enables the identification of differences as well as cooperation between discursive and presentational modes in Unamuno's essays and fiction. Several aspects of genre were considered and Unamuno's method of creating personae was taken into account in order to explicate the indexical, metonymical relationship between *Tragic Sense of Life in Men* and *in Peoples* and *Mist*. It is not only Unamuno's

thought that guides his fiction but also his narrative production and aesthetics of paradoxes and contradictions that contextualizes his philosophy. The works of Miguel de Unamuno show that the area between philosophy and literature can be characterized by increased semiotic activity. In the circumstances, the function of metalepsis as a means of open extradiegetic communication between the author, literary characters and the reader and as a representation of the agonistic principle of perception of the world and reality is highlighted.

PhDr. Milan Kendra, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
milan.kendra@unipo.sk

Filozofická próza Leva Šestova: poetologické komponenty „Apoteózy bezzásadovosti" v kontexte filozofie subjektivizmu

IRINA DULEBOVÁ – MAXIM DULEBA

MEDZI FILOZOFIOU A LITERATÚROU

Ako poznamenal ruský filozof Nikolaj Berďajev, zatiaľ čo negatívna filozofia Leva Šestova je mimoriadne rozsiahla, na zhrnutie jeho pozitívnej filozofie by nám stačila polovica jednej strany ([1938] 2016b, 428). Jeho myslenie sa vinie okolo jednej centrálnej idey; Šestov sa opakovane púšťa do „boja", do ktorého pre jeho komplexnosť musí vstupovať z rôznych pozícií. Ide o boj s „univerzálnymi pravdami", so systematizmom a s dôverou v logiku, ktorá klamlivo presviedča o všeplatnosti racionálne vykonštruovaných záverov. Viedol boj so sekulárnou a racionalistickou filozofiou, ktorá prezentuje absolútnu vieru v ľudský rozum, v schopnosť ľudskej logiky poznať veci v ich pravej podstate; s filozofiou, ktorá nezahŕňa existenciu boha alebo ju dokonca vylučuje (Zenkovskij [1950] 2004, 791). Viedol boj s Nevyhnutnosťou a spochybňoval presvedčenie, že fungovanie vecí nutne plynie z procesov prístupných racionálnej reflexii a dostupných sfére logického myslenia. Nevyhnutnosť, vnímateľnú ľudským rozumom, interpretuje ako výtvor boha, ktorý je však logike nedostupný. Filozof, ktorý verí logike, ohraničuje svoje vnímanie Nevyhnutnosťou, ale nepriznáva, že tá je vytvorená bohom a že „pre boha je všetko možné". Nevyhnutnosti, ktorá je postulovaná logikou, nemôže byť pridelený status „univerzálnej pravdy", lebo sa tým skutočnosť redukuje na sféru poznateľného. Viedol boj s akýmkoľvek filozofickým systémom ako so zavádzajúcou konštrukciou, ktorá odďaľuje človeka od nepochopiteľného boha a existenciálneho precítenia Absurdna – precítenia, že existencia a svet nie sú racionálne a vysvetliteľné javy naplnené objektívnym významom (Camus 2015, 63).

Lev Šestov, ktorý bol výrazne ovplyvnený myslením Friedricha Nietzscheho, svojím filozofickým manifestom *Apoteóza bezzásadovosti* (*Apofeoz bespočvennosti*, 1905) prináša do ruskej literatúry žáner filozofickej aforistickej prózy (Poľakov 1997, 185). V situácii, keď sa stráca dôvera v zmysel filozofického systému a racionálnej konštruujúcej argumentácie a keď zlyháva pozitivistické presvedčenie o možnosti Jednoty, ku ktorej sa smeruje prostredníctvom syntézy myšlienok, prichádza apel na kultivovanie subjektivity čitateľov. Len prostredníctvom orientácie na subjektivitu, ktorá predstavuje protipól zavádzajúcej objektivity, možno totiž „uchopiť" existenciálne Absurdno a v ňom zakotvený iracionálny charakter nevysvetliteľného bytia (Shein 1967, 281).

Šestov bol presvedčený, že filozofiu nabádajúcu k subjektivizmu treba tvoriť na platforme umeleckého výrazu. Odmietol populárny názor, ktorý hlásal, že lyrizmus k filozofovaniu nepatrí a je výhradne len záležitosťou poézie. Takéto uvažovanie by z jeho pohľadu bolo oprávnené, ak by filozofia pozostávala výlučne z „čistých ideí", a nie „z nervov a svalov", a teda nemala vzťah k prežívanej skutočnosti ([1905] 2004, 12). Uvedomoval si, nakoľko je literárna skúsenosť dôležitá pre filozofovanie. Argumentoval, že ruská filozofia nadobudla svoj výraz práve v literárnej látke: „Veď ruské filozofické myslenie, také hlboké a svojrázne, sa najviac prejavilo práve v umeleckej literatúre. Nikto v Rusku nerozmýšľal tak slobodne a pôsobivo ako Puškin, Lermontov, Gogoľ, Dostojevskij, Tolstoj" ([1927] 2012, 28). Práve slobodu myslenia, ktorú Šestov nachádza u veľkých literátov, dôveru v subjektívnu, individuálnu, jedinečnú skúsenosť, považuje za kľúčové východisko pre slobodné, nespútané a zmysluplné filozofovanie. Oslavuje odvahu Goetheho, Byrona a Molièra, ktorí ospevujú nebezpečných ľudí, a vzpierajú sa tak konvenčnej morálke. Vyjadruje znepokojenie nad zdravým rozumom, čo si viac než múdrosť odvážnych literátov cení učenie konformistických „privatim docens" ([1905] 2004, 73). Literatúru asociuje so slobodou myslenia a s odvahou. Práve hľadanie odvahy je pre Šestova kľúčové, jeho myslenie je v súlade s Kierkegaardovou definíciou filozofie ako hľadania odvahy na smerovanie k absurdite a paradoxu (Shein 1967, 284). Pre boj s dogmatizmom, systematizmom a logikou potreboval odvahu k slobode myslenia, ktorú našiel v literárnom výraze a ktorú prenáša do filozofie stieraním hranice medzi filozofickým a literárnym textom.

Dostojevskij alebo Shakespeare, o ktorých písal literárnokritické, filozofické knihy, sú pre Šestova hodnotnejším zdrojom múdrosti než systematickí filozofi, ktorým oponuje: „Je možné, že sa to iným bude zdať zvláštne, ale mojím prvým učiteľom filozofie bol Shakespeare. Od neho som sa dozvedel toľko záhadného a nepostihnuteľného a zároveň toľko hrozného a znepokojujúceho: čas sa vykoľajil" ([1938]1939, 7). Umelecká skúsenosť je preňho cestou k záhadnému a nepostihnuteľnému, k naozaj podstatnému, nachádzajúcemu sa za hranicou racionálneho. Deklaruje, že proti systematizmu treba bojovať hoci aj zaklínaním, teda umeleckým výrazom, ako to robili Dostojevskij a Nietzsche ([1905] 2004, 14). Stotožňuje sa s Nietzscheho bojom s racionálnym myslením, s bojom odohrávajúcim sa na platforme poetických a prozaických textov.

Umelecká výpoveď mu umožňuje vyjadriť prítomnosť nepoznateľného, ktoré nemá byť za žiadnu cenu násilne a zavádzajúco vtlačené do sféry poznateľného. Potrebuje Shakespeara – jeho meno v texte figuruje ako literárny tróp, ako antonomázia literárneho tvorcu a umeleckej literatúry: „Odhaľuje vám, že existuje neznáme, ktoré nijako nemôže a nemá byť zredukované na známe" (15).

Šestovovým cieľom je dosiahnuť slobodu, ktorú nachádza aj v umeleckej skúsenosti, preto boj proti Nevyhnutnosti a racionalizmu neprebieha iba v kategórii obsahu, teda ako stanovená téma a problém, ale taktiež v kategórii formy textu a v nej obsiahnutých formálnych prostriedkoch fungujúcich v súlade s autorskou intenciou.

Šestovov ideový nepriateľ Hegel pri rozlišovaní medzi vedeckým a umeleckým textom zdôrazňoval, že vo vedeckofilozofickom texte vyjadrujúcom univerzálnu myš-

lienku dominuje forma nedeterminovaná myšlienkou a obsah sa nemení pri zmene formy. Myšlienku možno vyjadriť viacerými formuláciami a spôsob jej vyjadrenia nevplýva na jej obsah. Naopak, umelecká idea je v maximálnom vzťahu s formou, ktorej prostredníctvom je vyjadrená: „Umelecká idea, ktorá je vždy konkrétna, má sama v sebe princíp a spôsob svojho prejavovania a slobodne vytvára svoju vlastnú formu" (Hegel 1973, 80). Umelecký text je zdrojom jedinečného a neopakovateľne individuálneho. Šestov v súlade so subjektivizmom a adogmatizmom popiera možnosť univerzálnej myšlienky nezávislej od formy prostredníctvom vytvárania neopakovateľne individuálneho textom, kde forma a obsah sú jedno a sprevádzajú čitateľa odvážnou skúsenosťou zachádzania za hranice logiky a precítenia prítomnosti nepoznateľného.

Čitateľ prežíva skúsenosť textu a zároveň akceptuje formu ako akt vnútornej výpovede, prijíma formu ako jedinečne individuálnu skúsenosť. Pre Šestova môže byť pravda v súlade s Nietzscheho alebo Kierkegaardovým subjektivizmom iba jedinečne individuálna, preto pohyb vo forme, ktorý smeruje k jedinečne individuálnemu, vytvára impulz pre kultivovanie odvahy na subjektívne myslenie, odmietajúce dogmatizmus a objektivizmus.

Parafrázujúc Michaila Bachtina, pri kontakte s poetickým textom nevnímame text ako výpoveď niekoho iného, ale naopak, robíme text našou vlastnou výpoveďou o inom, privlastňujeme si jeho rytmus, intonáciu, artikuláciu, vnútornú gestikuláciu. Pri prijímaní sa neorientujeme na fonémy, na slová, na rytmus, ale spoločne s fonémami, so slovami a s rytmom aktívne formujeme a dotvárame text (2003, 311). Forma textu tak figuruje ako prežívaný obsah v jeho bezprostrednom bytí, jej prežívanie je individuálne prežívanie obsahu. N. Berďajev výstižne poznamenal, že „Šestov predovšetkým a najviac zo všetkého nenávidí každý systém, každý monizmus, každé násilie zo strany rozumu nad živou, konkrétnou a individuálnou skutočnosťou" ([1905] 2016a, 86). Nielen obsahom, témou, ale práve apelom na individuálne prežívanie oslobodzuje Šestov čitateľa od násilia voči individuálnej skutočnosti, od dogiem. Prežívanie formy ako aktu vlastnej výpovede vedie k živej, konkrétnej a individuálnej skutočnosti.

Boj s logikou, dogmatizmom a Nevyhnutnosťou figuruje ako ideovo-tematický základ *Apoteózy bezzásadovosti*, ústredný prvok v hierarchii štruktúry textu (Hrabák 1973, 78), ktorému sa podrobujú nielen mimetické a psychologické zložky, ale aj formálne komponenty textu. Existujúce výskumy Šestovovej tvorby vnímajú toto dielo prevažne ako ilustráciu filozofických názorov a ako text, ktorý je dominantne zdrojom kognitívno-referenčných informácií a axiologických úvah. Len okrajovo a sporadicky sa Šestovov text vníma ako estetický objekt, ako významová a hodnotová štruktúra, ktorá vzniká vo vedomí recipienta pri estetickom vnímaní, ako objekt, ktorého forma a kompozícia tesne súvisia s autorovým svetonázorom a persuazívnym úmyslom (vedením k subjektivizmu).

RÉTORICKÁ OTÁZKA AKO PREŽÍVANIE SPOCHYBNENIA LOGIKY

Nadmerný výskyt rétorických otázok umožňuje čitateľovi spoločne s formou textu ako aktom vnútornej výpovede, s otáznikom ako intonačno-zvukovou zložkou

opakovane prežívať spochybňovanie logiky a schopnosti ľudského rozumu. Rétorická otázka tak v texte figuruje ako dominujúca štylistická figúra, ktorej prijatie ako „vypovedanie o inom" umožňuje naplnenie ideovo-tematického základu. Zatiaľ čo v obsahovej rovine Šestov spochybňuje hodnovernosť charakterov slepo veriacich v „pravdu" a systém, tak v syntaktickej rovine sa tento akt spochybnenia završuje rétorickou otázkou. Samotný akt opakovaného spochybnenia sugestívne vplýva na prijatie formy textu ako vnútornej výpovede; rétorická otázka sa stáva zosobnením obsahu, skúsenosti subjektivizmu, v jej bezprostrednom bytí.

Odpoveď na rétorickú otázku je vopred daná kontextom, otázka by preto mohla byť položená aj afirmatívnou formou (Hrabák 1973, 188). Ak by ale spochybnenie logiky bolo vyjadrené afirmatívne, nebolo by vyjadrené ako akt a impulz s vysokou intenzitou významového napätia. Absenciou afektívneho vypovedania, teda nahradením rétorickej otázky afirmatívnou výpoveďou, by sa „zmenšilo významové napätie" (188) a znížila by sa sugestívnosť pôsobenia.

Keď recipient akceptuje formu textu ako vlastnú výpoveď o inom, spoločne so štylistickou figúrou prežíva skúsenosť subjektívneho myslenia, neustáleho spochybňovania na vysokej úrovni významového napätia, ako realizované gesto, ktoré naň sugestívne vplýva a ktorého osvojovaním v sebe kultivuje schopnosť spochybňovať. Rétorické otázky sa tak v *Apoteóze bezzásadovosti* stávajú textuálnou podobou filozofie subjektivizmu. Sören Kierkegaard o sebe ako subjektívnom mysliteľovi píše: „Verím, že mám odvahu všetko spochybňovať; verím, že mám odvahu bojovať proti všetkému; nemám ale odvahu hocičo priznať, odvahu hocičo vlastniť" (1987, 512). Práve nadobúdanie odvahy na neustále spochybňovanie je pre Šestova ako radikálneho subjektivistu typom odvahy, ktorý nachádza v umeleckej skúsenosti, zaklínaním, pozitívnym prejavom jedinečne individuálneho.

Subjektívny mysliteľ neustále spochybňuje abstraktné pravdy, nespoznáva myšlienky vnútri seba, ale mimo svojho vnútra. Ak je prostredníctvom textu spoznávané niečo vnútri seba, je to spoznanie nepoznateľnosti docielené osvojovaním aktu spochybňovania, opakovaným naberaním odvahy spochybňovať prostredníctvom formy textu, precítením vysokého významového napätia s rétorickou otázkou.

Frekventovaným poetologickým komponentom v texte, ktorý spoločne s rétorickou otázkou vedie k sugestívnemu pôsobeniu na čitateľa, je aj alegória. Napríklad v jednej z nich sú limity poznateľnosti vyjadrené symbolikou tmy ako sféry nepoznateľného a symbolikou svetla ako sféry poznateľného. Jedinec, ktorý dôveruje svojmu poznaniu, figuruje ako „obyvateľ mestského centra", kde je všetko „osvetlené". „Dlhé ulice života", teda nedostupná sféra prekračujúca limity poznania, je zahalená „tmou" (Šestov [1905] 2004, 16). Prostredníctvom symboliky svetla, tmy a striktného ohraničenia kategórie priestoru, kde osvetlené a neosvetlené priestory nesú zaužívaný a protikladný význam, je ilustrovaná komplexnosť sveta. „Dlhé ulice života" nie sú osvetlené, pretože k nim nepreniká poznanie. V „dlhých uliciach života" je svetlo (poznanie) iba občasne navodené búrkou alebo iskrou z kresadla. Ten, kto sa rozhodne putovať po „dlhých uliciach života", kto naberie odvahu na opustenie hraníc poznaného, sa musí zmieriť s tým, že poznanie je útržkovité, neúplné a nepostačuje na vysvetlenie pravdy, pretože v „dlhých uliciach života", vo sfére nepoznateľného, sa

objavujú iba „záblesky“ svetla. Prenesenie významu ilustruje limity ľudského poznania. Za alegóriou nasledujú až tri rétorické otázky, ich navrstvenie vyvoláva vysoké významové napätie a vedie k stupňovaniu sugestívneho pôsobenia na recipienta: „Čo možno pri takomto svetle uvidieť? A ako sa dá požadovať zreteľný a jasný úsudok od ľudí, ktorých vedychtivosť odsúdila na putovanie po periférii života? A ako je možné ich situáciu prirovnávať k situácii obyvateľov centier?“ (16) Namiesto ilustrovania limitov logiky a poznania afirmatívnym spôsobom dochádza prostredníctvom štylistickej figúry k jedinečne individuálnej skúsenosti vo vnútornom svete čitateľa, vzniká impulz pre vlastné dotvorenie textu – v súlade s autorskou intenciou – potenciálne smerujúce k adogmatickému mysleniu.

Tento kompozičný postup sa opakuje v mnohých fragmentoch. Spochybnenie hodnovernosti univerzálnych právd završujú rétorické otázky, ktoré v intonačnej rovine vedú k prežívaniu spochybnenia. Spoločne s formou ako vlastnou výpoveďou, s precítením vysokého významového napätia a vysokej intenzity významu, čitateľ prežíva skúsenosť filozofie subjektivizmu a skepticizmu, naberá odvahu na realizáciu aktu spochybnenia ako odvážneho skoku k akceptácii nepoznateľného, k osvojovaniu si skúsenosti subjektívneho mysliteľa, a teda typu myslenia, v ktorého závere zakaždým figuruje spochybnenie ako definitívny úkon. Rétorická otázka je účelne postavená v závere fragmentu. Ak dôjde k prežitiu spochybnenia, k prežitiu skúsenosti skepticizmu, nemá zmysel pokračovať v argumentácii, pretože niet ani pravdy, ku ktorej by bolo možné dospieť.

Keď Šestov obraňuje skepticizmus, reaguje na argument, že odmietaním dogiem sa stáva rovnako dogmatickým ako dogmy, ktoré zavrhuje, pretože na rozdiel od glorifikovania „právd“ glorifikuje spochybnenie ako jedinú možnú pravdu. Šestov však píše: „Ale, po prvé, skepticizmus nemusí byť dôsledný, pretože nechce vychádzať v ústrety dogmatizmu, ktorý povýšil dôslednosť na zákon“ (54). Následne obranu skepticizmu završuje rétorickými otázkami: „Po druhé, kde je tá filozofická teória, ktorá by neničila samu seba, ak by sme ju doviedli do krajnosti? A prečo od skepticizmu vyžadujú viac než od iných teórií, od skepticizmu, ktorý čestne vyhlasuje, že nemôže ponúknuť ani to, na čo si nárokujú iné teórie?“ (54)

Intonačný prostriedok (ako poetologický komponent) a ideologická pozícia splývajú do syntézy, forma a obsah sa tu zlučuje v maximálnu jednotu. Ak sa v kategórii obsahu (témy, problému) obraňuje pozícia skepticizmu, tak v kategórii formy, pomocou intonačnej zložky, dochádza k naplneniu jeho podstaty. V rétorickej otázke je obsiahnutá skúsenosť myslenia, ktorú skepticizmus ponúka, a to, čím sa zároveň môže brániť, skúsenosť uzatvárajúceho a totálneho spochybnenia.

FRAGMENTÁRNOSŤ AKO SPOZNÁVANIE SKUTOČNOSTI BEZ JEDNOTY

> U nás sa predpokladá, že kniha má predstavovať logicky rozvinutý systém myšlienok, zjednotených spoločnou ideou, lebo inak nesplní svoj účel. Ale nemalo by to byť azda tak, že úmerne tomu, ako vzrastá nedôvera k logickosti a pochybovanie o vhodnosti spoločných ideí akéhokoľvek druhu, by človek mal nadobudnúť odpor k takej forme výkladu, ktorá je najviac prispôsobená existujúcim predsudkom? (12)

Touto formuláciou v predslove Šestov odôvodňuje využitie fragmentárnej formy. Odmietnutie metanaratívov, univerzálnych právd alebo spoločných ideí je v priamej korelácii s rozdrobením textu na fragmenty, nakoľko forma textu je obsahom v jeho bezprostrednom bytí. Fragmentárna forma vedie k dynamizmu, je zosobnením Šestovovho vnímania skutočnosti ako dynamickej a neuchopiteľnej, forma ponúka neustály pohyb medzi jednotlivými do seba uzavretými celkami spojenými tematicko-ideovým základom. Text samotnou formou, svojou nejednotnosťou a dynamizmom, vyjadruje, že nemá zmysel upriamovať sa na spoločnú ideu a na prehlbovanie konštrukcie iba pre efekt samotnej konštrukcie. Strategický antisystematizmus je podložený úvodným citátom z diela H. Heineho: „Príliš fragmentárny je svet a život" ([1827] 2006, 267). Šestovova filozofia je vyjadrením nedôvery voči logike a systematizmu, a toto vyjadrenie je pretavené aj do roviny vonkajšej formy, ktorá je aktom antisystematizmu, aktom uvažovania, ktoré sa neupriamuje na zjednocujúcu pravdu, spoločnú ideu a na konštrukcie.

Pokiaľ ide o využívanie fragmentárnej reči ako východiska pre popieranie univerzálnej pravdy a prostriedku pre kritiku ideológie, Šestov sa zaraďuje do existenciálnej tradície spoločne s Nietzschem, ktorého vplyv na Šestova bol kľúčový, a s Kierkegaardom, ktorého objaví až v neskoršej etape života, ale o to viac sa s ním stotožní. Nietzschem sa zaoberal už v roku 1896. Z religiózne motivovaných pohnútok ho (dez)interpretuje ako trpiaceho proroka, ktorý sa neúspešne usiluje nájsť boha. Imponoval mu jeho antisystematizmus a kritika ideológie. V súlade s rešpektovaním individuálnej reality a individuálnej skúsenosti vyzdvihoval jeho očarujúcu psychologickú úplnosť, ktorú staval do protikladu voči zbytočnej a kontraproduktívnej celosti systému (Boneckaja 2008, 113 – 118).

Nietzscheho *Radostná veda* (2001; orig. 1882) je prejavom fragmentárnej potreby, odmietnutím ucelenej filozofickej rozpravy, ktorá je zväčša založená na logickej a celistvej argumentácii. Nietzsche vo fragmente správne anticipoval budúce myšlienkové prúdy: aj vďaka fragmentárnemu spôsobu písania, ktorý úzko súvisí s kritikou ideológie, ho Merold Westphal spoločne so Sörenom Kierkegaardom označil za „otca postmodernizmu" (2013, 310). V existenciálnej filozofii Nietzscheho a Šestova je fragmentárna reč kompozičným postupom, realizáciou formy rozbíjajúcej jednotu a metanaratív, vyjadrením „nedôvery k logike" a „vhodnosti spoločných ideí akéhokoľvek druhu" (Šestov [1905] 2004, 12).

Fragmentárna forma textu je prejavom tematicko-ideového základu, je prežívaním a anticipovaním kritiky ideológie. Francúzsky filozof a spisovateľ Maurice Blanchot v úvahe o fragmentárnom štýle definoval Nietzscheho fragment ako do seba uzavretý, nespojený celok, zároveň však poznamenal, že ho nemožno považovať za imanentný vo vzťahu k predchádzajúcemu a nasledujúcemu fragmentu. Ak si jednotlivé segmenty uchovajú samostatnosť, oddelenosť, fragmentárnu reč nemožno odmietať na základe nevyhovenia potrebám Jednoty, pretože sa ňou dosahuje „mnohosť reči" ([1966] 2003, 173). Ak neexistuje nejaké „Jedno" ako entita, na ktorú sa viaže výpoveď, môže fragmentárna reč vypovedať o „mnohom" bez pripútania sa k akejkoľvek Jednote. So stroskotaním pozitivizmu, ktorý predstavuje extenziu osvietenského racionalizmu, došlo k evidovaniu Absurdna, k uvedomeniu si faktu, že existencia nie

je racionálna a Jednota nie je dosiahnuteľná. Blanchot charakterizuje toto precitnutie ako „absenciu bytia“ a „mnohosť reči“ (174) ako komunikačný prostriedok potrebný v stave neexistujúcej Jednoty. Mnohosť vypovedaného preto nemá byť zjednocovaná „jedným“ a fragmentárna reč umožňuje komunikáciu bez Jednoty: „Keď sa mnohosť vyslovuje a nesúvisí s Jedným? Vtedy, možno práve vtedy, a nebude to predstavovať paradox, ale riešenie, pocítime, že potrebujeme fragmentárnu reč, takú reč, čo ani zďaleka nie je zjednotená, o jednom sa v nej ani nevypovedá a nevypovedá jedno vo svojej mnohosti“ (174).

Fragmentárna reč nesmeruje k jednote, pretože vychádza z jej absencie; je preto výrazom absencie metanaratívu a sveta, ktorý sa zjavuje v „nebytí“, v existenciálnom precítení iluzórneho charakteru ľudskej existencie. Je spoznávaním skutočnosti nepoddajnej monizmu, teda skutočnosti dynamickej a neuchopiteľnej, takej, ako ju vidí Šestov. Zatiaľ čo reč smerujúcu k Jednote označuje ako snahu o pochopenie, prijatie faktu, že k Jednote nie je možné dospieť, akceptovanie mnohosti vedie k realizovaniu „fragmentárnej reči“. Mnohosť reči slúži na produktívne „spoznávanie“ sveta v jeho iracionalizme a absurdite, je pozitívnym protipólom kontraproduktívnej snahy o pochopenie reči smerujúcej k systému a Jednote: „Vari neukončené, neusporiadané, chaotické myšlienky, také, ktoré nesmerujú k cieľu vopred vytýčenému rozumom, protirečivé ako samotný život – vari nie sú bližšie našej duši, než systémy, hoci aj veľkolepé systémy, ktorých tvorcovia sa ani tak neusilovali o to, aby spoznali skutočnosť, ale skôr o to, aby ju ‚pochopili‘?“ (Šestov [1905] 2004, 14)

Vonkajšia forma textu akcentuje neustálu mnohosť vypovedaného, dynamického prechodu z myšlienky na myšlienku, z obrazu na obraz, je zosobnením bytia bez Jednoty. Prežívanie fragmentárnej formy a mnohosti reči ako aktu vnútornej výpovede je spoznaním absencie jednoty a skutočnosti, ktorá sa nepodrobuje zjednoteniu a pochopeniu. Forma umožňuje Šestovom glorifikovanú slobodu myslenia nespútanú pravidlami systému: dynamizmom a nejednotnosťou aktívne popiera monizmus i zmysel cesty k univerzálnej pravde a vysvetľujúcemu systému je cestou k spoznaniu nepoznateľného a protirečivosti života.

SUJETOVOSŤ

Fragmentárnu formu (fakt vonkajšej kompozície) a rétorické otázky (fakt vnútornej kompozície) možno považovať za zosobnenie ideovo-tematického základu, výskyt sujetu je výstavbový komponent umožňujúci filozofickému textu súčasne fungovať aj ako text umelecký. Sujet vedie k umeleckému osvojovaniu skutočnosti prostredníctvom vytvárania unikátnej koncepcie reality (Michajličenko 2009, 129). Sujetové elementy však v konečnom dôsledku v Šestovovom texte ustupujú do úzadia. Do popredia sa dostávajú mimosujetové elementy a dejová výstavba textu zakaždým podporuje filozofické úvahy.

U Šestova vystupujú osobnosti, spisovatelia a filozofi, ktorých na základe vlastného ideologického stanoviska k ich dielam delí na kladných a záporných hrdinov. Konanie týchto postáv úzko súvisí s mimotextovou realitou, ich správanie je však fiktívne a patrí len do reality textu. Šestov sa opakovane odvoláva na svojho veľkého učiteľa Dostojevského: „Ak by za Dostojevským niekto prišiel a povedal mu o sebe, že

je beznádejne nešťastný, veľký umelec ľudského žiaľu by sa pravdepodobne v duchu smial na ňom a jeho naivite" ([1905] 2004, 52). Dostojevskij ako literárny hrdina je plne prispôsobený ideovo-tematickému základu textu, Šestov ho využíva pre potreby reality textu a potvrdenie svojej pozície. Ideologizuje ho v súlade so svojou filozofiou: „Ak by sme dali do úvodzoviek slová ako dobro, pokrok, sebaobetovanie, idea a podobne, tak ako to robil Dostojevskij, už len tým by sme dosiahli viac než celým radom skvelých a vedeckých dôkazov" (52). Dostojevskij je v jeho textoch viackrát prítomný ako pozitívna postava. Samozrejme, nie je to už Dostojevskij, ale Šestovov Dostojevskij. Naopak, Aristoteles vystupuje ako záporná figúra, asociuje sa s logikou a systematizmom, preto rozprávač deklaruje, že sa s ním „treba biť" (103). Pretváranie historických skutočností a predobrazov do vlastnej unikátnej koncepcie reality je výrazným prvkom sujetovosti Šestovovho textu.

V texte možno nájsť príbehy, ktoré sú komponované podľa tradičnej sujetovej štruktúry, t. j. vyvíjajú sa v súlade so schémou zápletka – rozvoj deja – kulminácia – rozuzlenie (Nikolajev 2011, 182). V rámci expozície je napríklad uvedená postava s charakteristikou „múdry a rozvážny chlapec dôverujúci zdravému rozumu" (Šestov [1905] 2004, 150). Zápletka sa začína rozvíjať, keď chlapec číta knihu, v ktorej je konfrontovaný so situáciou: začína sa potápať loď. Nasleduje rozvinutie deja: chlapec je prekvapený, pretože deti a ženy, ktoré vedia, že nemajú možnosť prispieť k záchrane lode, zahadzujú jedlo a začínajú v panike behať po palube, aj keď si uvedomujú, že záchrana lode závisí iba od námorníkov a že svojím správaním nemôžu ovplyvniť priebeh situácie. Kulminácia – chlapec nadobúda presvedčenie, že on by v tejto situácii uprednostnil racionálny prístup a namiesto paniky by pokračoval v jedení. Rozuzlenie – do popredia sa dostáva rozprávač, ktorý argumentuje, že nie je možné preukázať, že by sa chlapec dôverujúci zdravému rozumu v opísanej situácii zachoval rovnako, ako si to v danej chvíli jeho „racionálny prístup" zdôvodňuje. Fragment uzatvára filozofická mimosujetová úvaha, pre ktorú sujet vlastne slúžil iba ako ilustrácia. Ak sa náš rozum v krízovej situácii nespráva tak, ako by sme od neho očakávali, aký zmysel má dôverovať mu? Literárna fikcia, koncepčná úvaha chlapca čítajúceho knihu je sujetom, ktorý vyústil do popretia kompetencie rozumu, ktorý je vykreslený ako produktívny iba pri teoretizovaní, pretože v extrémnej situácii sa do popredia dostávajú iracionálne ľudské inštinkty.

Šestovov boj proti objektivite si pre svoj účel vyžaduje jedinečne individuálnu, estetickú skúsenosť popierajúcu systematickú argumentáciu. Nato, aby bol Šestovov adogmatizmus spoznaný, musí byť najprv akceptovaný ako vlastná výpoveď prostredníctvom formy textu, vo vzťahu ku ktorému je nevyhnutný sujet ako fakt vnútornej kompozície. Šestov bol presvedčený, že na svete existuje toľko právd, koľko existuje ľudí ([1905] 2004, 155). Pravda je zakaždým zakorenená iba v jedinečnej individuálnej skúsenosti, a nakoľko je to práve estetická skúsenosť, ktorá k takej skúsenosti vedie (na rozdiel od skúsenosti s vedeckofilozofickým a racionálne argumentujúcim textom), každý recipient na ňu aplikuje vlastný individuálny skúsenostný komplex a dotvára ju na základe vlastných presvedčení a potrieb, teda na základe vlastnej individuálnej pravdy. Šestov len usmerňuje jedinečnú individuálnu skúsenosť smerom ku skepse a neustálemu spochybňovaniu, aby v čitateľovi kultivoval schopnosti sub-

jektívneho mysliteľa. Je pre neho nemožné priblížiť sa k zmysluplnému pochopeniu bez umeleckého obrazu, bez estetického prežívania, ktoré sa otvára subjektívnemu prijatiu nielen vo sfére myslenia, ale aj vo sfére cítenia; pretože čo nemôže byť pochopené rozumom, musí byť spoznané esteticky.

ZÁVER

Apoteóza bezzásadovosti je nielen filozofickým, ale zároveň aj plnohodnotným umeleckým textom, v ktorom formálne komponenty neslúžia len ako prostriedky na približovanie Šestovovej filozofie, ale zároveň sú stelesnením Šestovovej filozofie na tejto úrovni, sú Šestovovou filozofiou v jej bezprostrednom bytí. Tak ako využívanie rétorickej otázky korešponduje v texte s pozíciou skepticizmu, fragmentárna forma reči je popretím smerovania k Jednote a systematickosti a dosahuje sa ňou mnohosť reči v situácii, keď Jednota nie je možná. Stáva sa tak spoznávaním skutočnosti, ktorú nemožno pochopiť. Sujety vytvárajú unikátny model reality plne prispôsobený potrebám Šestovovej filozofie a zároveň vedú k jedinečne individuálnej skúsenosti vo vnútornom svete recipienta, ktorej dosiahnutie je cieľom Šestovovej filozofie subjektivizmu, tak ako subjektívne prijatie reality je v nej jediné hodnotné prijatie reality. V súlade s Kierkegaardovou (existenciálnou) definíciou úlohy filozofie ako oslobodzovania sa od totality racionálneho myslenia a hľadania odvahy na smerovanie k absurdite a paradoxu Šestov motivuje čitateľa k samostatnému uvažovaniu, odolnému voči dogmatizmu aj prostredníctvom prvkov špecifickej estetickej výstavby svojho textu.

Aj napriek tomu, že vo vedeckej reflexii sa k Šestovovej tvorbe najčastejšie pristupuje ako k filozofickej spisbe, predloženou štúdiou sme sa snažili poskytnúť impulz pre komplexnejšie vnímanie jeho diela. Nemalo by sa zabúdať na fakt, že jeho filozofické texty majú aj parametre estetického fenoménu, že sú im vlastné elementy literárnej štruktúry, na ktorých platforme sa Šestovova filozofia realizuje a bez ktorých by jej realizácia nebola možná.

LITERATÚRA

Bachtin, Michail. 2003. K voprosam metodologii estetiky slovesnogo tvorčestva. In *M. M. Bachtin. Filosofskaja estetika 1920-ch godov. Sobranije sočinenij v semi tomach*, zv. 1, vybral a usporiadal S. Bočarov, 265 – 325. Moskva: Russkije slovari.

Berďajev, Nikolaj. (1905) 2016a. Tragedija i obydennost. In *L. I. Šestov: Pro et contra*, ed. T. Ščedrin, 80 – 104. Sankt Peterburg: RChGA.

Berďajev, Nikolaj. (1938) 2016b. Osnovnaja ideja Ľva Šestova. In *L. I. Šestov: Pro et contra*, ed. T. Ščedrin, 427 – 430. Sankt Peterburg: RChGA.

Blanchot, Maurice. (1966) 2003. Nietzsche i fragmentarnoje pismo. In *Novoje literaturnoje obozrenije* 61, 3: 166 – 187.

Boneckaja, Natália. 2008. L. Šestov i F. Nietzsche. *Voprosy filosofii,* 8: 113 – 133.

Camus, Albert. 2015. *Mýtus o Sisyfovi*. Prel. Dagmar Steinová. Praha: Garamond.

Heine, Heinrich. (1827) 2006. *Buch der Lieder.* Neu-Isenburg: Melzer Verlag.

Hegel, Friedrich. 1973. *Estetika.* Prel. Boris Stolpner. Moskva: Iskusstvo.

Hrabák, Jozef. 1973. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.

Kierkegaard, Søren. 1987. *Either/Or.* Prel. David F. Swenson a Lillian M. Swenson. New Jersey: Princeton University Press.
Michajličenko, Boris. 2009. *Problemy literaturovedenija: teorija literatury*. Samarkand: Samarkand SamGU.
Nietzsche, Friedrich. 2001. *Radostná věda*. Prel. Věra Koubová. Praha: Aurora.
Nikolajev, Alexej. 2011. *Osnovy literaturovedenija*. Ivanovo: LISTOS.
Poľakov, Sergej. 1997. Obraz filosofii v existencializme L. Šestova. In *Čelovek – Filosofija – Gumanizm: tezisy dokladov pervogo Rossijskogo filosofskogo kongressa*, zv. 2, eds. Aleksandr Zamalejev – Alexandr Koroľkov, 183 – 196. Sankt-Peterburg: Izdateľstvo SPGU.
Shein, Louis J. 1967. Lev Shestov: A Russian Existentialist. *The Russian Review* 26, 3: 278 – 285.
Šestov, Lev. (1905) 2004. *Apofeoz bespočvennosti*. Moskva: AST.
Šestov, Lev. (1927) 2012. *Umozrenije i apokalipsis*. Moskva: Direct Media.
Šestov, Lev. (1938) 1939. Pamiati velikogo filosofa Edmunda Husserla. *Russkye Zapisky* 13, 1: 5 – 32.
Zenkovskij, Vasilij. (1950) 2004. *Istorija russkoj filosofii*. Tom 2. Rostov na Donu: Fenix.
Westphal, Merold. 2013. Society, Politics and Modernity. In *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, eds. John Lippit – George Pattison, 309 – 328. Oxford: Oxford University Press.

Lev Shestov's philosophical prose: Poetological components of "Apotheosis of Groundlessness" in relation to the philosophy of subjectivism

Lev Shestov. "Apotheosis of Groundlessness." Formal analysis. Subjectivism. Scepticism. Poetological components.

The study analyses poetological components and their function in relation to the thematically ideological basis of the *Apotheosis of Groundlessness* (1905) by Russian existentialist philosopher Lev Shestov. Firstly, the link between the importance of literary tradition, literary experience and Shestov's philosophy is explained. Secondly, the usage of rhetorical questions is analysed in relation to the philosophy of scepticism. Thirdly, the fragmentary form of the text is studied in relation to the absence of unity. Then, the role of plots is analysed as a final component which gives the text its artistic nature.

Doc. Irina Dulebová, PhD.
Katedra rusistiky a východoeurópskych štúdií
Filozofická fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovenská republika
irina.dulebova@uniba.sk

Bc. Maxim Duleba
Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovenská republika
duleba2@uniba.sk

Textotvorné stratégie Blanchotovho récitu „Temný Tomáš“ *

MARCEL FORGÁČ

V príspevku sa sústredíme na récit Mauricea Blanchota *Temný Tomáš* (2014; *Thomas l'Obscur*, 1950), ktorý vychádza z rovnomenného románu publikovaného v roku 1941.[1] Vo vzťahu k tomuto dielu sa budeme primárne zaoberať analýzou Blanchotových textotvorných stratégií.

AUTORITA ESEJÍ, ODPOR RÉCITU (K PROBLEMATIKE INTERPRETAČNÝCH PRÍSTUPOV)

Neboli to len Cezary Rowiński a Paul de Man, ktorí vo svojom priblížení charakteru Blanchotových umeleckých diel konštatovali ich enigmatickú povahu. Tieto osobnosti však pripomíname aj preto, že ich spája ešte jedna výrazná črta, a to explicitne formulovaný metodologický návrh interpretačného postupu, ktorý by mal zabezpečiť prekonanie enigmatickosti smerom k porozumeniu Blanchotovho diela. Daný návrh spočíva v odporúčaní čítať Blanchotove prozaické texty *skrz* jeho filozoficko-esejistické práce. De Man a Rowiński teda píšu:

> Jeho romány a „récits“ doposud zůstávají ve své spletité nejasnosti takřka nepřístupné. V článku, jenž se vyrovnává s jeho kritickými texty, o nich stačí říci, že je naštěstí daleko snazší zjednat si přístup k Blanchotovým literárním pracím skrze jeho práce kritické než naopak. Jádro interpretace díla tohoto spisovatele […] tkví nepochybně v osvětlení vztahu mezi jeho kritickou a narativní složkou. Předběžný popis pohybu jeho kritického myšlení představuje pro takové zkoumání hodnotný krok (de Man 2003, 29).

> Ťažkosti s porozumením Blanchotových románových útvarov nevyplývajú len z formálneho novátorstva; pokiaľ neprenikneme spisovateľovou filozofiou a zvlášť jeho filozofiou literatúry, jazyka a umeleckej tvorby, môžu sa stať tieto ťažkosti neprekonateľnými. Z tohto dôvodu sa začína úvod do románovej, ako aj do literárnokritickej tvorby od – akokoľvek všeobecného a schematického – náčrtu Blanchotovej koncepcie literatúry a jazyka (Rowiński 1996, 110 – 111).

Postup, ktorý C. Rowiński a P. de Man navrhli a vo svojich interpretačných prácach uplatnili, nie je výnimočný. Vo vzťahu k literárnym dielam, ktorých autori sú zároveň aj filozofi, sa v početných literárnovedných analýzach okrem iného uplat-

* Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh VEGA (1/0523/18) *Lexikón slovenskej literatúry a kultúry 1989 – 2015 (autori, diela, procesy a intermediálne presahy).*

ňujú aj také metodologické stratégie, ktoré umožňujú analyzovať umelecký komunikát v priamej súvislosti s obsahmi autorových filozofických prác alebo na ich pozadí. Filozofický systém, ako to uvádza Jan Mukařovský v úvahe o vzťahu umenia a svetového názoru, totiž môže

> vykonat vliv na volbu námětu (jiným námětům bude např. dávat přednost filosofický realismus, jiným funkcionalismus […]), ovlivnit uměleckou výstavbu díla (tak např. mohou různým filosofickým systémům odpovídat různé způsoby a prostředky vypravěčské v díle epickém) atd. […] světový názor, ať se projevuje jako noetická základna, nebo jako ideologie, nebo konečně jako filosofický systém, není jen vně uměleckého díla jako něco jím vyjadřovaného, nýbrž stává se přímo principem jeho umělecké výstavby, působí na vzájemné vztahy jeho složek i na celkový význam uměleckého znaku, kterým dílo je. Je tedy prvkem uměleckého díla, ale prvkem zvláštního druhu, který je zároveň uvnitř i vně ([1947 – 1948] 1966, 248 – 249).

Bližšie poznanie naznačených súvislostí zo strany literárnej vedy môže priniesť a často aj prináša pozitívne priblíženie textu. Jednotlivé texty, v rámci tvorivej dielne jedného autora akokoľvek druhovo či typovo diferencované, v tejto perspektíve spája „sumarizujúca" oblasť autorského *rukopisu*, a preto sa zdá primeraným predpoklad, že jeho výrazové dispozície sú z tohto centra len prirodzene distribuované do konkrétnych diel, resp. uplatnené v konkrétnych textových realizáciách, a to aktualizovaním rôznych kódovacích algoritmov.[2] Literárna veda sa preto vo svojom prístupe k literárnym dielam najmä takých autorov, akými sú napríklad Friedrich Nietzsche, Miguel de Unamuno, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus či Maurice Blanchot, systémovo zaujíma o ich filozofické práce.

Literárna veda však v procese kontroly vlastných metodologických postupov upozorňuje aj na problémy a obmedzenia vyššie naznačeného prístupu. Geoffrey H. Hartman v štúdii *Maurice Blanchot: filozof-spisovateľ* (*Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist*, 1961) zdôrazňuje, že zohľadňovanie Blanchotových kritických prác pri objasňovaní jeho fikcií môže byť užitočné, avšak na druhej strane aj reduktívne (1). S derivátom pojmu redukcia pracuje aj Lubomír Doležel, keď identifikuje stratégie ideologickej interpretačnej metódy, ktoré sa vyznačujú tým, že

> implicitní význam je získán z ideologického systému, který si kritik přisvojil. Tato procedura je redukcionistická, protože všechny texty jsou sémanticky interpretovány s použitím jednoho a téhož zdroje. Význam jednotlivého textu je odvozen z univerzální ideologie. Je zřejmé, že tyto populární interpretační metody implicitní význam spíše vnucují, než odkrývají (2003, 174).

Uvedené poznámky možno ďalej rozširovať; napríklad podľa Květoslava Chvatíka „[a]bsolutizace filosofických hledisek při interpretaci básnických děl vedla k tomu, že významová rovina děl byla odtržena od roviny smyslových symbolů a dynamika významové struktury umrtvena ve statické filosofické sentence" ([1994] 2001, 150). Uveďme aj varovanie, ktoré znie zo strany spoluautorov *Teórie literatúry* (1996; *Theory of Literature*, 1949) Reného Welleka a Austina Warrena: „Redukování uměleckého díla na doktrínu – anebo, což je ještě horší, vytrhávání jednotlivých pasáží z kontextu – je pro pochopení jedinečnosti díla katastrofální: rozkládá jeho strukturu a vnucuje mu cizí hodnotová kritéria" (155).

Tieto poznámky smerujú voči početným individualizovaným výskumom literárneho diela, ktoré prekračujú rámec jeho porovnávania s filozofickým systémom smerom k ustanoveniu pozičnej výsadnosti filozofického systému nad literárnym dielom. Markantne sa tento jav uplatňuje najmä v súvislosti s tvorbou spisovateľov-filozofov. Rozvíjanie, resp. plynutie umeleckého kódu je v týchto metodikách najčastejšie funkcionalizované ako ilustrácia filozofickej tézy, ako stvárňovanie filozofie umeleckými prostriedkami a podobne. V následnom spätnom interpretačnom pohybe sa filozofický zdroj stáva garantom výrazového i významového plánu literárneho diela, navrhuje „protokol čítania". Interpretačný postup, ktorý sa javí ako presvetlenie/objasnenie významovej roviny textu, však v skutočnosti často prináša jej redukciu, filozofický systém postavený nad literárne dielo autoritatívne klasifikuje jeho významy, čím neutralizuje jeho esteticky príznakovú polysémantickosť a vnucuje mu svoje vlastné hodnotové kritériá. Ako príklad takéhoto prístupu možno uviesť Sartrovo čítanie Camusovho románu *Cudzinec* (*L´Étranger*, 1942), ktoré sa odvíja výhradne v perspektíve obsahov Camusovej eseje *Mýtus o Sizyfovi* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942). Sartre prečítal *Mýtus o Sizyfovi* ako „presný komentár k dielu" (1964, 136), ako „vysvetlenie Cudzinca" (136), ako „filozofický prepis románového posolstva" (141) a dabing (141); Meursault podľa Sartra „slúžil na zámernú ilustráciu teórií, ktoré autor zastáva v ‚Mýte o Sisyfovi'" (143). Sartrova argumentácia je potom vystavaná na princípe priraďovania románových sekvencií k (podľa neho) zodpovedajúcim tézam z Camusovej eseje. Výsledkom je, že Cudzinec ako „*záhadný* román" umožňujúci „ohromné množství nejrůznějších výkladů" (Beránková 2005, 107, 110), musí zrazu čeliť Sartrovej klasifikujúcej otázke: „A kam zaradiť to suché, *jasné* dielo […] také ľudské, *tak málo záhadné*, len čo máte k nemu kľúč?" (1964, 157 – zvýraznil M. F.)

O kľúčoch budeme hovoriť aj v súvislosti s Blanchotovou tvorbou.

Metodologický základ nášho prístupu k Blanchotovej tvorbe zohľadňuje intertextuálnu komunikačnú rovinu literárneho diela v tom zmysle, v akom tento problém explikoval L. Doležel v procese uvedenia konceptu literárnej transdukcie: „Intratexty a intertexty, stejně jako jiné materiály, které dílo absorbuje, se podrobují principům nového výtvoru. Intratextuální a intertextuální složky vstupují do složitých vztahů, ale v tomto chaosu existuje řád, řád emergentní literární struktury" (2003, 197). Dielo si na tejto úrovni (v dynamike intertextuálnej siete) udržiava svoj status práve tým, že nanovo tvaruje a re-sémantizuje absorbovaný materiál, čím oslabuje jeho pôvodný význam a funkcionalizuje ho v rámci svojho aktuálneho textového prostredia a ním produkovaného fikčného sveta.

Vo vzťahu ku komunikačno-recepčnej potencii literárneho diela aktualizujeme Ecov koncept štruktúrovanej otvorenosti; „dílo je sice otevřené ve smyslu svých různých možných interpretací" (Hodrová 2001, 33), a teda aj vo vzťahu k Blanchotovej esejistickej tvorbe a autoritám, s ktorými v nej pracuje (Mallarmé, Rilke, Kafka, Breton a pod.), „nicméně tato otevřenost je limitována, není bezbřehá, autor jí v díle klade meze určitou strategii otevřenosti, dovolující dílu rozumět jen omezeným množstvím způsobů" (33). Pripomeňme, že podobné konštatovanie ponúkne aj L. Doležel: „Text, který byl složen prací spisovatele, je souborem instrukcí pro čtenáře, podle nichž probíhá rekonstrukce světa" (2003, 35). Otázkou teda zostáva, prečo vlastne

túto rekonštrukciu viesť prostredníctvom Blanchotových esejí, keď je tu text, ktorý navrhuje a zároveň limituje možnosti svojej rekonštrukcie. Akýkoľvek motív, potenciálne vystaviteľný kontextualizácii obsahmi a výrazmi esejí, musí byť pre tento úkon semioticky a sémanticky disponovaný; na druhej strane, ak je takto disponovaný, textom tvarovaný k nejakému významu a zmyslu, nie je to práve tento jeho tvar a táto jeho intenčnosť (čitateľná na úrovni textu), ktorá robí akúkoľvek kontextualizáciu dodatočnou? Všetky kontextualizácie, ktoré interpretácii textu môže ponúknuť Blanchotova esejistická reflexia, sú povolené (indikované, tvarované, vyjadrené) už v texte samom, a teda v dôsledku sú čitateľné cez tento text sám. Len takto totiž môže dôjsť ku korešpondencii parciálnych zložiek, obsahov a intencií. Všetky kontextualizácie, ktoré eseje interpretácii textu ponúkajú bez „spolupráce" textu, či dokonca napriek odporu textu, možno považovať za podozrivé.

Autorita Blanchotových esejí teda môže zakryť špecifiká pôvodných textových návrhov a redukovať ich na jednu možnosť. Interpretácia vedená od textu k esejam by preto predsa len mohla zvýrazniť vyústenie, v ktorom umelecký text, potenciálne komunikujúci *niektoré* spoločné obsahy a významy s esejami, autentifikuje a autonomizuje svoje sémantické polia vďaka rozvrhu vlastných textových možností. Nazdávame sa, že na tieto súvislosti treba dbať aj vo vzťahu k Blanchotovým prózam a esejam.

V čom sa teda Blanchotove fikcie a eseje stretávajú a rozchádzajú? Kontaktné body týchto textov možno vyznačiť na úrovni témy a problému (obidva tematizujú literatúru a jazyk), avšak diferencie sú dané ich funkčným základom, genologickou, štýlovou a intenčnou paradigmou – ide o rozličné spôsoby rozvíjania témy a problému s ohľadom na ich funkčný status. Albert Camus by tieto formulácie pravdepodobne označil za vágne a bez ohľadu na funkčný status by nás poučil, že akýkoľvek filozof, napríklad Kant, je tvorca, ktorý má svoje postavy, svoje symboly a tajné činy, svoje rozuzlenia (1995, 133 – 136). P. de Man označuje Blanchotove kritické práce ako „přípravnou verzi pro narativní prózu" (2003, 33), avšak sám vo vzťahu k *Temnému Tomášovi* (románu z roku 1941; récitu z roku 1950) a iným skorším Blanchotovým dielam aktualizuje obsahy neskôr napísaného *Literárneho priestoru* (čes. 1999; *L'Espace littéraire*, 1955). Anna Wasilewska zase vníma eseje ako diskurzívny doplnok próz (2009, 97), Alain Milon tvrdí, že otázka klasifikácie Blanchotových textov v skutočnosti nemôže nič priniesť, pričom rozdiel medzi jeho kritickými prácami a fikciami považuje za čisto vecný, pretože: „‚myslenie' pomenovania v *La Part du feu* a skúsenosti s tým istým pomenovaním v ‚Temnom Tomášovi' sú len uvedením do perspektívy rovnakej nemožnosti to pomenovať" (2014). Reagujme na Milona a preformulujme otázku na genologickej rovine: V čom sa récit a eseje stretávajú a rozchádzajú? Pokiaľ na strane récitu ako estetického komunikátu hovoríme o ikonicko-estetickom a zážitkovom spracovaní horizontu témy, na strane eseje má centrálne postavenie kategória pojmovosti a z nej vyplývajúca vedecko-explikačná sila, ktorá je len sekundárne sprevádzaná zážitkovou, ikonicko-figuratívnou energiou.[3] Predpokladáme však, že Blanchot tvoril prózy vo vzťahu k vlastným úvahám o povahe literatúry a literárneho priestoru. Preto pre túto chvíľu prijmime Blanchotovo tvrdenie, odčítané z Hegela a Marxa, o povahe práce spisovateľa, ktorý píše vychádzajúc „z určitého stavu jazyka, z určité formy kultury, z určitých knih […] K psaní má

zapotřebí zničit stávající jazyk a uskutečnit jej v jiné podobě, popřít knihy tím, že vytvoří knihu z toho, čím nejsou" (2004, 206). Neznamená to potom (paradoxne spájajúc mikrotému eseje s „praxou" diela), že byť umeleckým dielom, v tomto prípade récitom, znamená nebyť esejou v projekte vymedzovania, odmietania, ktoré nebude len vecné, ale bytostné?

Blanchotovmu dielu teda neodnímame istú mieru jazykovo-výrazovej, tematickej a koncepčnej kontaktovosti vo vzťahu k jeho filozoficko-kritickým prácam ani vo vzťahu k tradícii, o ktorej hovorí napr. G. H. Hartman (1961, 1 – 6), avšak zároveň mu priznávame schopnosť *presiahnuť*, právo *nedodržať*, *vzdorovať* vopred pripravenému „programu" (*Faux Pas, Časť ohňa*) alebo dodatočnému diskurzívnemu rámcovaniu (*Literárny priestor*, *Kniha budúcnosti*); ideová repríza (syntagma J. Patočku) je predsa len selekčne stavaný nadtextový či mimotextový konštrukt. Dielu takto priznávame energiu *vyvinúť sa samostatne*, a teda aj v kolízii s Blanchotovou koncepciou písania, čítania, literatúry; pretože popis „literárneho priestoru" nie je nutne „životom literárneho priestoru". A na to, že rozdiel medzi textami nemôže byť len vecný, v konečnom dôsledku upozorňuje aj diskusia okolo Blanchotovho vymedzenia povahy récitu voči románu v eseji *Spev sirén* (*Le chant des sirènes,* 1959)[4] a premýšľanie priľnavosti tohto konceptu na jeho vlastné diela zo strany literárnej vedy[5]. Azda práve táto autentifikačná vlastnosť literárnych diel môže ozrejmiť problém, ktorý formuloval Peter Mačaj v recenzii českého vydania récitu Temný Tomáš: „Hoci nám Blanchot ako filozof a literárny teoretik dáva hneď od začiatku všetky kľúče od všetkých vstupov a dokonca aj ich podrobnú mapu, vstúpiť sa nám napriek tomu nedarí" (2017). V tejto situácii by azda mohlo byť nápomocné pýtať si kľúče od samotného textu.

ZDROJE ENIGMATICKOSTI

V reakcii na de Manov a Rowińského návrh chceme postulovať vstupnú interpretačnú tézu tejto štúdie: enigmatickosť Blanchotových literárnych fikcií nie je nutné oslabovať, resp. anulovať čítaním týchto fikcií optikou autorových filozofických esejí. Samotný pojem enigmatickosti je totiž paradoxne jednou z prvých *pozitívnych* špecifikácií Blanchotových poetologických a textotvorných stratégií, a teda predstavuje rámcujúce osvetlenie módu, v ktorom sú tieto diela realizované; v našom prípade ide predovšetkým o récit *Temný Tomáš*. Vychádzame z predpokladu, že enigmatická povaha nie je vo vzťahu ku komunikačným možnostiam a zmyslu textu nezámerným výsledkom komponovania sujetovo-kompozičného plánu, ale naopak, ako významovo aktívny, klasifikujúci aspekt Blanchotovej poetiky je *dosahovaná* a *ponúkaná* zámerným, špecifickým usporiadaním, *tvarovaním* textových zložiek. Ako naznačuje G. H. Hartman:

> Nepravdepodobné ako zvláštny prípad náhody udržiava vedomie v dianí, len aby ho trápilo nádejou, že všetky detaily by spoločne mohli vysvetliť mystérium, keďže žiadna z jednotlivých udalostí nie je úplne absurdná. K žiadnym vysvetleniam ale nedochádza a čitateľ je nútený považovať mystérium za integrálnu, ale nevyriešenú časť celku, a keďže celkom je samotný román, čitateľ ho vníma ako priestor, v ktorom je mystérium odhalené, ale len ako mystérium (1961, 4).

Literárnovedná analýza by sa preto nemala enigmatickosti zbavovať systematickým triedením, presvetľovaním a usporadúvaním parciálnych textových prvkov prostredníctvom obsahov filozofických esejí, ale spredmetniť ju v jej autentickom, textovo vyznačenom „bytí" a začleniť ju ako kvalifikačný príznak do poetologického profilu prózy. Enigmatickú povahu Blanchotovho diela, entropickosť jeho motívov a symbolov, nakoniec chápeme aj ako koncepčné posilnenie estetického účinku textu, keďže „neidentifikovateľné prvky pôsobia v texte ako prvky so zvýšenou ikonickosťou" (Miko – Popovič 1978, 257 – 258).

Prirodzene, ak v recepčnom geste umiestnime do pozadia Blanchotovho románu napríklad tradičný typ románu, enigmatickosť Blanchotovho diela vyplynie ako porušenie klasických kódovacích mechanizmov, čo môže byť verbalizované ako znejasňovanie výpovede zosobňujúce inverzný princíp iracionality a chaosu. Tento aspekt však ponechajme bokom. V naznačenom zmysle je nutné identifikovať zdroje enigmatickosti bez týchto relačných komparácií.

C. Rowiński postuluje, že jazyk Blanchotovej prózy má protokolárny charakter, je suchý, vecný, jeho próza sa tak javí dokonale priehľadná (1996, 129). Tejto vecnosti jazyka je nutné prisúdiť funkčnú charakteristiku. V druhej kapitole récitu Blanchot ponúka formuláciu: „Když se snášela noc, pokusil se vztyčit – podepřel se oběma rukama a položil na zem jedno koleno, zatímco druhou nohou udržoval rovnováhu; pak učinil rychlý pohyb, kterým se mu podařilo zcela vzpřímit. Tedy stál" (2014, 15). Charakter viet ostro koliduje s enigmatickou charakteristikou textu, až obsedantné sústredenie sa na každú fázu bežného, nepríznakového úkonu vstávania, je však práve preto nápadné – text podobné vety nepotrebuje, hovoria takpovediac dôverne „o ničom", a predsa majú svoju mimoriadne dôležitú funkciu – signalizujú poetiku mikroskopie, čiže poetologické preferencie a štylistické textotvorné postupy, ktoré spočívajú v sústredení sa na detail. Formovanie récitu je teda dané minuciózným pomenovávaním udalosti a jej priebehu. Vyžiadaným sprievodným účinkom je potom odsunutie panorámy priestoru, okolitý svet je zneviditeľnený, samotná udalosť je, ako na to upozorňuje Rowiński, „hermeticky izolovaná od historických a spoločenských reálií" (1996, 127). Ďalším vyžiadaným, výrazným, hoci v zásade paradoxným účinkom takto realizovaného postupu je to, že priblíženie javu ho ukáže v obludnej podobe, ktorá vedie k náhľadu opisovaného javu ako ireálneho či záhadného[6]. Récit týmto spôsobom robí z udalosti výnimočnú udalosť.[7] Zvolený prístup predznamenáva spôsob ďalšieho rozvíjania textu. Tomáš vchádza do jaskyne[8]:

> Temnota zaplavovala vše, proniknout jejími stíny bylo zcela beznadějné, *její skutečnost však byla postižitelná ve vztahu poznamenaném krajně znepokojivou důvěrností. Především si všiml toho*, že mu stále slouží jeho tělo, zvláště oči; to, na co hleděl, přestože neviděl nic, ho posléze uvádělo do spojení s *hmotou* noci, z níž měl neurčitý dojem, jako by byla jím samým, a do níž se nořil. Tuto poznámku samozřejmě vyslovil jen jako domněnku, jako pohodlný názor, *k němuž se však byl nucen uchýlit pouze kvůli nezbytnosti objasnit nové okolnosti* […] mimo něj se nacházelo něco, co se podobalo jeho vlastnímu myšlení a čeho by se mohl dotknout pohledem či dlaní […] Záhy se mu tato noc zdála ponuřejší než jiná, jako by skutečně vycházela ze zraněného myšlení, jež se již nemyslelo, z myšlení ironicky pojímaného jako objekt něčím jiným než myšlením. Byla to sama noc. Zaplavovaly ho obrazy tvořící její temnotu. Neviděl nic a bez jakékoli sklíčenosti přetvářel tuto

absenci vidění v kulminační bod svého pohledu. Jeho oko […] nechávalo svým středem prostoupit noc, aby z ní přijalo světlo. Tímto prázdnem *tedy* pohled a objekt pohledu splynuly v jedno. Nejenže oko, které nic nevidělo, cosi zachytávalo, ono zachytávalo dokonce příčinu svého vidění. Vidělo jako objekt to, co způsobovalo, že nevidí. Jeho vlastní pohled do něj vstupoval ve formě obrazu, v okamžiku, kdy byl tento pohled považován za smrt veškerého obrazu (Blanchot 2014, 17).

Čo sa zmenilo oproti scéne tematizujúcej Tomášovo vstávanie zo zeme, čo spôsobuje účinok sťaženej recepčnej prístupnosti? Blanchot ďalej rozvíja protokolárny štýl poetiky mikroskopie, stále ide o snahu zachytiť detail, no zmení „predmet" („hmotu") rozprávania, udalosť. Touto udalosťou už nebude vstávanie, ale Tomášova hraničná skúsenosť (syntagma P. Suchareka) *nahliadnutia* ničoty, prázdna, temnoty – resp. toho, čo E. Lévinas, čítajúci *Temného Tomáša* z roku 1941, konceptualizoval termínom *il y a* (*ono je*) (2009, *De l'existence à l'existant*, 1947). Toto nahliadnutie bude viesť k extrémnemu zaťaženiu tematicko-sémantického plánu textu, ktoré spočíva v simultánnom, textovo zhustenom uvedení prvkov ako anonymita, rozdvojenie, strata, smrť a smrť smrti a podobne. Vytvára sa požiadavka voči rovine výrazu – tematicky extrémne zaťažená udalosť si len prirodzene vyžaduje aktualizáciu špecifického modelu výrazových a tropologických konfigurácií, s ktorými protokolárny jazyk poetiky mikroskopie musí pracovať v snahe detailne zachytiť povahu a priebeh diania. Sekundárnym posilnením naznačeného účinku je vylúčenie sveta a uzatvorenie sa do možností jazyka – tak, ako o tom referuje C. Rowiński (1996, 127).

Porovnaním dvoch scén sa ukazuje, že Blanchot neznemožňuje enigmatickým kódovaním čitateľnosť témy, ale naopak, textotvornými postupmi umožňuje zviditeľniť odpor, ktorý téma kladie. Blanchotov récit chce byť v uvedenej situácii kľúčom, dekódovacím mechanizmom, *predstavením* a zároveň *predvedením*, ktoré „ukazuje, jak neviditelná je neviditelnost viditelného" (Foucault 2003, 44). Prezentačnú tendenciu récitu na štýlovej rovine potvrdzuje napríklad aj (v celom diele) časté používanie častice „teda", ktorá nesie vysvetľovací alebo dôsledkový význam. Récit *Temný Tomáš* preto identifikujeme ako text, ktorý všetkými svojimi rovinami predstavuje neurčitosť, enigmatickosť, neviditeľnosť zobrazovaného rôznymi stratégiami *identifikácie* – protokolárnym jazykom, opisom detailu „javu", koncentráciou scény, anticipačnými postupmi, sumarizáciou alebo aj formálnymi prostriedkami či tropikou (v tomto prípade najmä oxymoronom). Dôležité je zdôrazniť, že identifikačné postupy nemajú odpor témy prekonať, ale zviditeľniť. Zodpovednosť za enigmatickú povahu diela preto nie je len na strane tematických aspektov, ale (ako sme naznačili vyššie) aj na strane naratívneho tvarovania textu, keďže sekundárnym účinkom priblíženia detailu je paradoxne jeho „odcudzenie", zdôraznenie jeho záhadnosti, výnimočnosti.

Cítil jsem, že tato nicota je jako nezamítnutelná podmínka svázána s tvou krajnou existencí. Cítil jsem, že mezi ní a tebou se navazují určité nepopiratelné vztahy […] Byl to tvůj protiklad? Ne, už jsem říkal. Zdálo se však, že kdybych, při lehkém pokřivení vztahu mezi slovy, hledal protiklad tvého protikladu, dospěl bych, ztrativ předtím svou pravou cestu, a aniž bych se vracel, podivuhodně postupuje od tebe-vědomí, jež je současně existencí a životem, k tobě-nevědomí, jež je současně skutečností a smrtí, dospěl bych, vržen do hrozného neznáma, k obrazu své vlastní záhady, jež by byla současně nicotou a existencí. A těmito dvěma slovy mohl bych bez ustání rušit to, co znamenalo jedno, tím, co zname-

nalo druhé, a tím, co znamenala obě, a přitom bych jejich protikladností zrušil to, co mezi těmito protiklady bylo protikladného, a nakonec bych se, za neustálého jejich hnětení, abych spojil to, co se nemůže navzájem dotknout, znovu objevil v bezprostřední blízkosti sebe sama […] Tehdy, v nitru hluboké jeskyně, zjevilo se mi šílenství mlčenlivého myslitele a nesrozumitelná slova zazněla mi v uších, zatímco jsem psal na zeď tuto konejšivou větu: „Myslím, tedy nejsem." (Blanchot 2014, 90 – 91)

Celá jedenásta kapitola, z ktorej pochádza ukážka, je vzhľadom na nami explikovaný problém nanajvýš reprezentatívna, keďže vystupuje z príbehu ako Tomášov sebareferenčný monológ rekapitulujúci a systematizujúci nielen jeho podivuhodnú „existenciu", ale aj predošlé textotvorné stratégie (pozri verbalizáciu jednoty protikladov a zároveň množstvo oxymoronov v celom diele). Obrátenie karteziánskeho imperatívu do podoby „myslím, teda nie som" preto dobre charakterizuje celú textotvornú stratégiu, v ktorej sa reflexívna intencia konfrontuje a zároveň dopĺňa s extrémne zaťaženým problémom zvláštneho spôsobu (ne)bytia. Výnimku netvoria ani tie pasáže, v ktorých Tomáš akoby horúčkovito blúznil, keďže v tomto prípade nie obsah prehovoru, ale samotný stav blúznenia nesie reflexívnu kvalitu – čitateľovi predvádza dôsledky vplyvu hraničnej skúsenosti, ktorou si Tomáš prešiel.

SEMIOTIKA NÁZVU

Názov diela *Temný Tomáš* dokladuje vyššie načrtnuté poznámky o Blanchotovej stratégii tvarovať récit ako text s identifikačnými ambíciami, umožňujúcimi zviditeľniť odpor, ktorý téma kladie. Titul récitu totiž pomerne zreteľne, no zároveň esteticky príznakovo vymedzuje kvalifikačné príznaky sémantického horizontu diela.

Výraz „temný" vzhľadom na jeho výskyt na exponovanom mieste textu (názov) chápeme ako inštrukciu a v súčinnosti s inými interpretačnými prácami (Ébert-Zeminová 2013, 2016; Milon 2014) ho vzťahujeme k herakleitovskej tradícii. Blanchotov récit si pre výraz „temný" na jej podklade evidentne vytvára konotačný kužeľ (pozri Kubínová 1995, 29 – 30), a navrhuje tak, zatiaľ nezáväzne, svoje základné leitmotivické, ale aj konceptuálne parametre. V konotačnom priestore výrazu „temný" možno v súvislosti s herakleitovskou tradíciou identifikovať prvky ako prezieravosť, ktorá v konflikte s neprezieravou väčšinou vyčleňuje postavu zo sociálneho prostredia ako toho, kto disponuje hraničnou skúsenosťou *náhľadu*, a takto motivuje princíp samoty; zlomkovitosť výpovede nepoukazuje len na fragmentárnosť a koncentráciu, ale aj na herakleitovsky veštecký, rituálny štýl; dodajme, že koncentrácia a skratka znemožňuje rozvíjať to, čo všeobecne nazývame klasickým príbehom. Na to možno ďalej napojiť koncepciu jednoty protikladov, ktorá uvádza do textu prítomnosť oxymoronu.

Výraz „temný" však s podržaním naznačených herakleitovských súvislostí možno ďalej rozšíriť aj na plochu poetiky literárneho diela 20. storočia. Ukazuje sa, že v tejto polohe je možné uviesť dve konkretizácie:

1. Blanchotova tvorba je rôznymi interpretmi (C. Rowiński, J. Pechar, P. Sucharek) pripomínaná v kontexte individualizovaných iniciatív, ktoré vstupujú do literárnej histórie pod voľne zastrešujúcim názvom tzv. francúzskeho nového románu. Jednotlivé individuálne poetiky novorománových autorov a autoriek spája (ako to tvrdia

A. Robbe-Grillet, N. Sarraut, V. Černý, J. Pechar a mnohí ďalší) len jedna spoločná vlastnosť: vymedzovanie sa voči tradičnému balzacovskému typu románu *hľadaním* nových foriem a možností románu. Balzacov román a neskôr balzacovský typ románu sa vyznačuje okrem iného panoramatickosťou a dokumentarizmom, ale aj typizačnými procesmi vo vzťahu k postavám či priestoru, a teda *zviditeľňuje* obraz či galériu široko nahliadanej spoločnosti, jej komplexný farebný portrét. Výraz „temný" tak v základnom kontraste s „miestnym *koloritom*" (Balzac 2003, 5 – zvýr. M. F.) neindikuje len výrazovo-tematický inventár textu, ale pole svojej pôsobnosti rozširuje do podoby ohlásenia koncepčnej kolízie s tradičným realistickým balzacovským modelom románu, s jeho zložkami[9]. Geoffrey H. Hartman v tejto súvislosti predkladá niekoľko hodnotných komparatívnych poznámok: „pokiaľ realistický román umiestňuje človeka úplne do jeho fyzického prostredia, dá sa povedať, že potom tento irealistický román ho vtiahol do Ničoty […] Všetky jeho [Blanchotove – pozn. M. F.] diela vytvárajú prázdnotu skôr než svet" (1961, 6 – 7). V tomto zmysle, vo vzťahu k istej oblasti tradície, možno aj pre Blanchotovu prózu akceptovať Ecovo vymedzenie diela ako epistemologickej metafory, tzn. je „[strukturním schématem] obecného teoretického povědomí (nikoli určité teorie, nýbrž nabytého kulturního přesvědčení)" (2015, 168).

2. V poetike literárneho diela 20. storočia možno zachytiť tzv. herakleitovské rysy, resp. princípy štruktúry diela, čo znamená, že „dílo je herakleitovskou ‚tekoucí' strukturou" (Hodrová 2001, 95). Daný moment je v štúdii Hodrovej diskutovaný vo vzťahu k otázke *diania zmyslu*; ten na podklade Jankovičovho výskumu teoretička vymedzuje ako nezreteľný, unikajúci, neurčitý, jeho existencia je „v krajnosti pak zcela neuchopitelnou" (2001, 161).

Meno Tomáš nie je prázdne ani samoreferenčné, ale generuje jedinca/figúru fikčného sveta, zároveň však aj jeho zvláštnu polohu v rámci tohto sveta. Význam daného mena nie je náročné dohľadať, z hebrejského *teóma* nesie význam „dvojča", a Blanchot si ho vyberá zámerne práve pre túto súvislosť. Syntagma „temný Tomáš" takto indikuje sémantické kontinuum diela, ktoré bude dané motívmi strácania sa, nerysovanosti, nezreteľnosti, *pretvorenia*, anonymity či inakosti (temný) a označením zdvojenej prítomnosti postavy, duplicity, ale aj jej roztrhnutia[10] (Tomáš). Mierne predbehnime tým, že pripomenieme Hartmanovu klasifikujúcu poznámku:

> Postavy strácajú svoju transcendenciu a nie sú schopné presiahnuť na druhú stranu, či už je chápaná ako prirodzenosť, nadprirodzenosť alebo symbolická existencia. Tiene, ktorým bol odopretý odpočinok, blúdia autorovými stránkami, akoby ich ani jeho, ani žiaden iný svet nemohli prijať. Ale preto sú karikatúrou nesmrteľnosti. Nemôžu zomrieť. Tomáš si kope svoj vlastný hrob a vešia si na krk skalu, akoby sa chcel utopiť v zemi. A predsa je nútený ‚existovať', stáť mimo seba až do konca románu (1961, 9).

To, čo sa v tejto chvíli javí ako opis voľných konotačných línií, pozvoľna získava svoju koncepčnú, systémovú paradigmatickosť vtedy, keď titulnú syntagmu „Temný Tomáš" označíme ako svojho druhu epiteton constans, teda ako druh pomenovania, ktorým sa vymedzuje okruh základných, invariantných charakteristík postavy, ale aj textu samotného. Ukazuje sa, že titul récitu, ktorý tvorí súčasť textu (Hodrová 2001, 240), Blanchot formuluje ako syntagmaticky i paradigmaticky plné výrazy s

(v zásade klasickou) anticipačnou energiou voči textu samotnému; pomerne spoľahlivo naznačuje a nasvecuje horizont témy, problému, pozíciu postavy i tonalitu, atmosféru diela.

TVAROVANIE UDALOSTI

Récit *Temný Tomáš* sa vyznačuje veľkou mierou neurčitosti, neprehľadnosti fikčného sveta a diania vnútri tohto sveta. Táto povaha fikčného sveta je opäť daná tvarovaním textúry, v Doleželovej terminológii fikčným textom. V prípade Blanchotovho récitu nie je neprimerané upozorniť na banálnu dichotómiu medzi textami, ktoré svet zobrazujú, a textami, ktoré svet konštruujú. Textúra Blanchotovho récitu ako estetického komunikátu má teda povahu konštrukčnú; esteticky aktualizovaný jazyk vytyčuje rozmer fikčného sveta a usporadúva sujetovo-fabulačný tok.

Vo vzťahu k rozmerom fikčného sveta tohto diela predbežne konštatujme, že Blanchot ho modeluje len ako svet ruín, ktoré nemajú inú platnosť než potvrdiť nemožnosť jeho vystavania. V geografickej rovine síce rozoznávame more, jaskyňu, hotelovú jedáleň, izbu, lavičku a podobne, avšak sú to len substantívne rekvizity, ktoré sú od seba natoľko nezávislé, že viac ako k svojej vlastnej polohe odkazujú k prázdnu, ktoré je medzi nimi. Fikčný svet récitu tak tvorí predovšetkým oblasť jazyka, slova, absencie, oka, hlasu, pohľadu, noci, prázdna či dokonca samotný proces depersonalizácie podmetu/subjektu na úroveň anonymity, neutrality, neurčitosti samej (napr. premena narátora na naratívny hlas, rozdvojenie Tomáša ako postavy na textovú/jazykovú figúru, keď svoje personálne bytie poskytuje slovu *byť*).

Blanchotovo dielo nekomponuje príbeh klasických rozmerov. Odmietnutie širších rozmerov fabuly, v teoretických prácach odvodzované od poetiky nového románu, sa môže napohľad prejaviť ako jej neprítomnosť, avšak v zásade ide o jej nedostupnosť, resp. o jej extrémne sťaženú dostupnosť. Či ešte presnejšie: Blanchot ju ako nedostupnú *ukazuje*. To, čo sa javí ako neprítomnosť príbehu, sa vlastne realizuje ako jeho presunutie z horizontálnej do vertikálnej polohy – do polohy básnickými prostriedkami koncentrovanej udalosti, diania. Príbeh ako dianie tu možno vyznačiť nástupom, no najmä priebehom a vyústením Tomášovej hraničnej skúsenosti a jej dôsledkov. Ukážme si to na prvých troch kapitolách. Incipit uvádza Tomáša do východiskovej situácie:

> Tomáš usedl a zahleděl se na moře. Jistou chvíli zůstával bez hnutí, jako by se tu objevil jen proto, aby sledoval pohyby jiných plavců, a třebaže mu hustá mlha nedovolovala vidět příliš daleko, setrvával na místě s očima upřenýma na těla, která ztěžka plula. Poté, když se ho dotkla mocnější vlna, sešel i on po písčitém svahu a vklouzl doprostřed proudů, jež ho zachvátily. Moře bylo klidné a Tomáš zvyklý plavat dlouho bez únavy. Dnes však zvolil novou trasu (Blanchot 2014, 11).

Scéna sa nejaví príznaková, na prvý pohľad sa tu nič podstatné nedeje. V skutočnosti však dochádza k vymedzeniu základných orientačných bodov textového univerza. V prvom rade niet pochýb: Tomáš existuje ako postava v paradigme svojho literárneho sveta, ktorý konštruuje rozprávač vo formálnej er-forme. Syntagma „zvyknutý plávať bez únavy" indikuje jednak Tomášov vek (nepôjde o dieťa ani o starca), jednak dobrú kondíciu, čo asociuje aj vyrovnanú myseľ. Zároveň vnáša do udalosti

princíp opakovania, teda tonalitu každodennosti, resp. často vykonávanej činnosti. Tým sa otvára cesta k Tomášovej minulosti, ktorá je však identifikovateľná len ako „plná starých trás". Minulostný charakter je potvrdený aj slovným spojením „dnes však zvolil" – v zmysle oproti mnohým minulým plávaniam. Je teda irelevantné, aký je Tomášov civilný status, kým vlastne je, text nás orientuje predovšetkým k tonalite Tomášovho pokojného prežívania každodenného alebo častého rituálu plávania a sám sa začína vo chvíli vpádu prvku, ktorý túto scénu dramaticky rozvráti: „Dnes však zvolil novou trasu" (11).

V nasledujúcich pasážach sa Tomáš ocitá vo víre dramatickej udalosti, ktorá situačne vyústi do precitnutia: „V tom zření bylo cosi bolestného, co jako by bylo projevem příliš velké svobody, svobody získané zpřetrháním veškerých svazků. Jeho tvář se zachmuřila a nabyla nezvyklý výraz" (14). Dramatizmus udalosti je čitateľný cez jej účinok, zachmúrená tvár a nezvyčajný výraz poukazujú na hĺbku a kvalitu zážitku. Druhá kapitola, z ktorej časť sme citovali vyššie, v aktualizovanom prostredí kopíruje dramatický plán prvej kapitoly. V lesíku a v jaskyni Tomáš opäť prechádza hraničnou skúsenosťou, ktorá smeruje k vyústeniu: „Jen Tomášovo tělo přetrvávalo, zbaveno smyslu. A myšlení, znovu do něj vstoupivší, navázalo styk s prázdnem" (19). Na začiatku tretej kapitoly sa Tomáš ocitne v hotelovej jedálni, v ktorej je potvrdená zmena pôvodného východiska – Tomáš príznakovo odmietne zaujať svoje obvyklé miesto pri stole, pričom: „Raději tedy zaujal méně přímý postoj a postoupil o několik kroků, aby zjistil, jak druzí přijmou jeho nový způsob bytí" (20). Od Tomášovho usadnutia na brehu mora po jeho odmietnutie obvyklého miesta došlo k zatiaľ neurčitej premene, avšak vďaka tomu, čo tu nazývame poetikou mikroskopie, môžeme aspoň čiastočne sledovať jej vnútornú dynamiku.

Architektonický postup, ktorým Blanchot zobrazuje premenu Tomášovej situácie (nadobudnutie nového spôsobu bytia), v základných rysoch pripomína poetologické stratégie Virginie Woolf v tom zmysle, že zobrazovanie je realizované v rytmicky ladenej podvojnej štruktúre verejnej a súkromnej oblasti. Verejný časopriestor mora, lesíka, jaskyne iniciuje vo vzťahu k postave akt jej zahĺbenia sa do súkromnej sféry *náhľadu* (u Woolf spomienky, u Blanchota hraničnej skúsenosti), aby tento akt neskôr vyústil (u Woolf prostredníctvom motívu Big Benu, ktorý svojím zvukom vytrhne postavu zo spomienok) späť do verejného priestoru, v ktorom je postava *priblížená* o túto skúsenosť. U Virginie Woolf práve Big Ben tvorí kontrolný mechanizmus brániaci pádu sujetu do nekonečných voľných asociácií a spomienok[11], pričom pravidelnosťou odbíjania zároveň zabezpečuje architektonickú vyváženosť, primeranú proporcionalitu tematizovania verejnej a súkromnej oblasti. Blanchot podobný, motivicky viazaný kontrolný mechanizmus nepoužije. Funkciu, ktorú v diele Virginie Woolf plní Big Ben, u Blanchota zastupuje „len" formálne kompozičné členenie kapitol. Sujetová plocha jednotlivých kompozičných sekvencií (kapitol) sa začína vecným a strohým pomenovaním základných orientačných bodov (pláž, more, jaskyňa, jedáleň, izba a podobne), odkiaľ sa naratívne gesto dvíha k rozpracovaniu tenzívneho bloku. V kulminačnom bode tenzívnej sémantiky však neprichádza detenzívne vyrovnanie, ale len ticho konca kapitoly sekvenčne sprevádzané danteovským omdlením postavy. Nasledujúca kapitola tento architektonický model napodobní v aktua-

lizovanom priestore. Poetickými prostriedkami koncentrované dianie síce „napáda" Tomáša a neskôr aj Annu v *živelnom* údere, táto živelnosť je však len asociovaná, v skutočnosti ide o dlhodobo rozvíjanú semiotickú, štylistickú a sujetovo-tematickú figúru formálne predeľovanú rozhraním kapitol.[12]

UDALOSŤ: JAZYK A REFERENT

Čo je teda touto udalosťou, týmto dianím, z ktorého sme doteraz prostredníctvom ukážok sprítomnili len jeho nástup a vyústenie (11. kapitola)? Musíme na chvíľu odbočiť. A. Compagnon, odkazujúc na teoretické stanoviská T. Pavela, prezentuje postulát, podľa ktorého texty fikcie pri referovaní o fikčných svetoch používajú totožné referenčné mechanizmy ako nefikčné používanie jazyka (2009, 142). Blanchotov koncept jazyka vo vzťahu ku skutočnosti je známy a často diskutovaný, preto len pripomeňme, že u Blanchota „probíhající semióza ničí označovanou realitu, protože pojmenování ji znepřítomňuje […] označování vyústí do prázdna, neboť návaznost referentu na signifikát je přeťata: jazyk a mimojazykovou skutečnost odděluje propast, která je nezahladitelná a kterou jazyk nikdy nemůže překročit, neboť tím, že plní svou funkci, ji vytváří" (Ébert-Zeminová 2011, 154 – 155). Josef Fulka celý problém presúva na pôdu fikčného označovania: „jakákoli reference (‚tato žena') užitá ve fikci znamená okamžitě eliminaci, znepřítomnění objektu či jevu aktuálního světa, k němuž se fikčním pojmenováním odkazuje, a zároveň i jeho zabstraktnění, negací vzniklou univerzálii" (2004, 195).[13]

Problém vzťahu jazyka a aktuálneho sveta sa v Blanchotovom récite modifikuje na vzťah textúry (najmä jej naratívnej zložky) a figúr fikčného sveta, ktoré sú textom konštruované. Zdá sa, že prvá až piata kapitola *Temného Tomáša* sa sústreďuje predovšetkým na figúru Tomáša, ktorý je niečím neurčitým napádaný. Už počas kúpania ním, zdá sa, zmieta more, ale „byla to skutečně voda?" (Blanchot 2014, 12) Následne sa ukazuje, že nie voda, ale „absence vody [se] zmocnila jeho těla a prudce ho unášela" (12). Čím je teda Tomáš napádaný? Nasledujúcu scénu (v nám dostupnej sekundárnej literatúre) interpretoval už P. Sucharek (2009) a T. Swoboda (2014) v inak pôsobivých úvahách, napriek tomu sa nazdávame, že ju treba reinterpretovať.

Čo tu budeme sledovať, je zápas referenta (Tomáša) s označujúcim (designátorom, jazykom, textom, slovom). Tento zápas sa začína milostným, no v dôsledku smrteľným „tancom" s knihou. Kniha príznakovo nemá názov, nevyznačuje teda konkrétnosť prehovoru, ale rozľahlosť – rozľahlosť jazyka (čo sa neskôr potvrdí; upozorníme na to). Tomáš číta s prstami zaborenými do vlasov, vyznačuje teda postoj *nad* knihou – akúsi prvotnú prevahu čítania, ktoré sa z výšky zmocňuje slova. Tento pomer sa však obracia, keď naratívny hlas zaznamená priam loveckú aktivitu znakov: „Vzhledem ke každému znaku nacházel se v situaci samce, jehož má pozřít kudlanka nábožná. Vzájemně se pozorovali. Slova vystupující z knihy, jež nesla smrtelnou moc, působila na pohled, který se jich dotýkal, mírnou a pokojnou přitažlivostí" (25). Scéna sa tak začína pôsobivým obratom situácie čítania, keď sa čítajúci Tomáš, netušiac to, stáva lovnou korisťou slov, ktorých stratégiou je vpustiť korisť do svojho intímneho priestoru (prirovnanie k modlivke nábožnej je

mimoriadne príznakové) a dať mu pocit istoty, príjemnosti, uchlácholiť ho zdaním prevahy:

> Každé z nich [slov knihy – pozn. M. F.], jako přivřené oko, vpouštělo dovnitř příliš ostrý pohled, jejž by za jiných okolností nestrpělo. Tomáš se tedy kradl směrem k těmto chodbám a bezbranně se jim přibližoval až do okamžiku, v němž byl spatřen hlubinou slova. To stále ještě nebylo děsivé, naopak to byl okamžik bezmála příjemný […] Jakožto čtenář radostně pozoroval tu jiskřičku života, kterou bez pochyby probudil. S rozkoší se viděl v oku, jež ho vidělo. Sama jeho rozkoš stala se nesmírnou (25).

Tomáš zostupuje do smrteľnej pasce vedený nesmiernou rozkošou. Jeho zápas s hlbinou slova, esenciou slova, sa začína znenazdania, okamžite, prudkým útokom:

> když se vztyčil, nesnesitelný to okamžik, aniž obdržel od svého společníka v hovoru náznak spoluúčasti, spatřil veškerou absurditu spočívající v tom, že je pozorován slovem jako živou bytostí, a ne pouze jedním slovem, nýbrž všemi slovy nacházejícími se v onom slově, všemi, jež ho provázejí a která rovněž v sobě samých obsahují jiná slova, jako andělský zástup sahající do nekonečna, až k oku absolutna (26).

Slová, celá minulosť všetkých slov, skrývajúca sa v slovách knihy, ho pozorujú. *Pohľadom*[14], ktorý v récite zastupuje ničivú silu označovania, ho *označujú*, stavajú sa k nemu ako k referentovi v mimojazykovej skutočnosti. Tomáš namiesto toho, aby sa od textu odvrátil („Než by se odvrátil od textu, jenž kladl tak značný odpor") a zachránil sa, *ego*centricky sa považuje za dôkladného čitateľa a odmieta z tohto súboja odtrhnúť pohľad („ze všech sil se snažil opanovat, vytrvale odmítaje odtrhnout svůj pohled, stále se považuje za důkladného čtenáře"). Vo chvíli zaváhania, kým sa spoliehal na svoje schopnosti *čitateľa*, „slova se již chápala jeho a počínala ho číst. Byl lapen, hněten nadsmyslovými dlaněmi, hryzán zubem plným mízy; svým živoucím tělem vstoupil do anonymních tvarů slov, uděloval jim svou podstatu, formoval jejich vztahy, poskytoval slovu být své bytí" (26). Čítanie Tomáša zo strany slov tu má takmer brutálny, živočíšny akcent, Tomáš je potravou slov, rozpadáva sa do ich anonymných tvarov, pričom svoje bytie poskytuje slovu *byť*.[15] Tomáš je „strávený" jazykom textu, poddajúc sa spoznáva seba vo forme textu. Už nie je referentom slova „Tomáš", je samotným týmto slovom, a teda jazykovou/textovou existenciou. Jeho bytie ako persóny sa transformovalo na znak, práve na slovo „byť". Tomáš stráca svoj status postavy, no nadobúda existenciu „temného Tomáša", pretože sa stáva *jazykovým/textovým bytím* (ako človek-postava zaniká, absentuje, žije však ďalej ako znak, slovo, na čo odkazuje práve výraz „byť". Vytráca sa, ale nemôže zomrieť, pretože je nútený existovať v znaku, v slove, v texte). V tomto procese osciluje medzi „ja" a „on", stráca pevnosť identity vyznačenej práve predošlým *ego*centrizmom, no získava dynamizmus onoho herakleitovského plynutia, ktoré je vyjadrené v ďalšom, tentoraz podvojnom zápase: „[*j*]*á* a *On* hřadujíce na jeho ramenou začaly svou krvavou řež" (26), pričom „v jeho smyslů zbavené osobě přebývala temná řeč – odhmotněné duše a andělé slov –, jež pátrala v jeho hlubinách." (26) „Ja" a „On" v krvavom boji, a teda vyrušujúc sa, no zdieľajúc jeden priestor, motivujú nástup anonymity, onoho depersonalizovaného hlasu[16], ktorá, resp. ktorý bude neskôr tak veľmi dráždiť Annu: „[domnívala] se například, že není normální, když nelze nic zjistit o jeho živote a když zůstává za všech okolností anonymní a zbaven osobní historie" (48). Pýta sa ho: „Tak

co jste zač?“ (44) a v momente, keď Tomáš vysloví „To, co jsem...“, Anna vykríkne „Mlčte.“ – slová, pomenovanie, označovanie totiž ničí, zneprítomňuje označované.

Tento princíp je kľúčový aj vo vzťahu k porozumeniu nasledujúcich textových pasáží, ktoré zobrazujú jeden z najpodivnejších mileneckých príbehov v dejinách literatúry. Interpretovanú udalosť Blanchot zobrazí ešte raz, čím zdôrazní jej priebehovosť; récit v takto aktualizovanom modeli zopakuje formulované východiská. Návratnými motívmi sú tu predovšetkým príťažlivosť, pohľad a smrť; do vzťahu s Tomášom, ktorý poskytol svoje bytie slovu *byť*, vstupuje Anna, ktorá o Tomáša prejavuje záujem a snaží sa ho spoznať, *prečítať*. Blanchot jej situáciu vystavia ako analógiu voči Tomášovej minulej pozícii nad knihou. Anna sa dostáva do centra rozprávania, Tomáš ustupuje do úzadia; je prítomný v texte práve ako tento text, no mimo oblasť témy, obrazu, reprezentuje tak pozíciu textu „Temného Tomáša“, ktorý Annu ako postavu označuje. Anna sa teda stáva predmetom jeho pohľadu podobne, ako sa Tomáš stal predmetom pohľadu slov knihy a od tejto chvíle text (teda nie Tomáš ako postava, ale temný Tomáš ako anonymná textová figúra, depersonalizovaný hlas textu) „prednáša“ priebeh jej zomierania až do momentu jej smrti.[17]

Zároveň registrujeme expanzívnu tendenciu jazyka – récit Temný Tomáš začína obrazom osamelého Tomáša na pláži, neskôr sa Tomáš presúva do spoločnosti v hotelovej jedálni a sujet sa obohacuje o postavu Anny. Po Anninej smrti temný Tomáš „vykročil do širé krajiny“ (Blanchot 2014, 104) a smeruje k mestu, v ktorom tisíce ľudí vytvoria sprievod. Tomáš „jako pastýř vedl stádo konstelací, příliv lidí-hvězd k prvotní noci […] ačkoli už neměli tělo, těšili se ze všech obrazů, které tělo představovaly, a jejich duch živil nekonečné procesí imaginárních mrtvol. Postupně však přicházelo zapomnění […] Někteří, co hrdě nořili pohled do moře, i jiní, kteří s úporností střežili své jméno, ztratili paměť řeči, zatímco opakovali Tomášovo prázdné slovo“ (107 – 108). Prvkom expanzie Blanchot asociuje semiotickú maximu: svet podľahne jazyku. Realita sa stráca vo forme a podobe jazyka, slovo „byť“ vyznačuje bytie, resp. bytie je *čitateľné* ako slovo „byť“.

ZÁVER

Čo tu teda sledujeme? Blanchot tematizuje povahu semiózy jazyka voči skutočnosti, ale najmä – v pôsobivom obraze zápasu – *agóniu jazykom označovaného sveta*. Tento moment nás vracia k úvodným úvahám o vzťahu Blanchotovho récitu a esejí. Vo vzťahu k jeho esejam považujeme interpretované pasáže récitu za príznakové: kým v esejach sa Blanchot (okrem iného) sústreďuje na pomenovanie povahy a *aktivity* jazyka, vystavia literárny priestor a referuje o ničivej sile označovania, récit *Temný Tomáš* daný problém zobrazuje z perspektívy označovaním zasiahnutého sveta, referenta. Récit tak vykresľuje jeho pád, zničotnenie, proces negácie a zničenia v jazyku. Keďže „[n]egácia nie je možná bez toho, čo jej predchádza a čo je v slove negované“ (Mačaj 2014), jazyk textu, textúra, konštruuje Tomáša ako figúru fikčného sveta, no zároveň v tematickej rovine sprostredkuje Tomášov súboj s označovaním tak, že sa zobrazí ako Kniha, ktorá Tomáša číta, označuje. Príznakové je, že naratívny hlas celú situáciu komunikuje z perspektívy Tomáša, ktorý (vnútrotextovo) ako referent „aktuálneho“ sveta reflektuje negáciu bytia a zároveň *stávanie sa* prítomným v neprítom-

nosti – zbavený bytia stáva sa označením prázdna. K tomu, nazdávame sa, smeruje aj motív hrobu, ktorý má tvar *tela* (33). V tomto postavení Tomáš zakúša svoju inakosť: „Má existence se stala plně existencí kohosi nepřítomného, který v každém činu, jejž jsem uskutečňoval, vykonával tentýž čin tím, že ho neuskutečňoval" (93) a nemožnosť smrti, ktorá mu je sprítomnená práve v smrti: „A nebylo to nedorozumění. Byl skutečně mrtvý a současně odvržen ze skutečnosti smrti. V samotné smrti byl smrti zbaven, strašlivě zničen, uvězněn uprostřed nicoty svým vlastním obrazem, oním Tomášem běžícím před ním" (34). Všimnime si vyústenie scény, ktoré nespočíva v *nahradení* skutočnosti slovom, ale v *duplicite* – Tomáš v herakleitovskom rozdvojení *získava* prístup k *inému*: „Nacházím své bytí v závratné propasti, v níž není, jako absenci, absenci, v níž přebývá jako bůh" (97). Je to dotyk s vlastným popretím a zachytenie jednotného pohybu afirmácie a negácie; uvedenia, nominácie a popretia, negácie. Štylistickým postupom, ktorý udržiava tento stav, je potom neustála aktualizácia oxymorických zväzkov, tie, ako presne analyzovala C. Ébert-Zeminová, Blanchot združuje na všetkých textových úrovniach: „Oxymóron působí jako všudypřítomná a všemocná síla, jež ‚oxymorizuje' mikrostruktury a makrostruktury, a tak se stává jejich svorníkem a zdrojem jejich izomorfie […] Nad nižšími textovými rovinami, kde má oxymorón svou běžnou podobu lexikálního segmentu-řečnické figury […] se klenou oxymóra, která lze nazvat syntaktickými" (2013, 26). Oxymorony sú takto „prostředkem textové koherence a koheze" (2016, 68).

V Blanchotovej poetike sú textotvorné postupy orientované na naplnenie špecifickej funkcie: text, jazyk selektívne konštruuje svet, avšak skôr, ako sa ten, plynúc z textúry, stihne *sformovať* do koherentného obrazu, zaniká, absentuje. Textotvorné postupy sa teda majú stať mocou *komunikujúcou* negáciu referenta, „tato řeč [reč fikcie – dopl. M. F.] nemá být již mocí, ustavičně produkující obrazy, kterým dává zářit, nýbrž má být naopak schopností, která tyto obrazy rozpouští, zbavuje je veškeré jejich tíže" (Foucault 2003, 44).

Prikláňame sa k názoru A. Wasilewskej, ktorá tvrdí, že Blanchotovo dielo je „druhom záznamu zmiznutia subjektu, jeho zabíjania v jazyku" (2009, 99), jeho intenciou je zobrazenie agónie referenta, na pozadí ktorej sa neurčito zjavuje anonymná „realita" jazyka, esenciálnej reči, ktorá veci „vzdaluje, dává jim zmizet, vždy mluví v narážkách, naznačuje, evokuje" (Blanchot 1999, 38). Preto si na tomto mieste dovolíme formulovať klasifikujúcu poznámku, ktorá (pre nás) otvára analýzu Blanchotovho podivuhodného textu v inej genologickej oblasti: Blanchot napísal udalosť Tomášovej a Anninej hraničnej skúsenosti a textotvornými postupmi jej vtlačil charakter bio-*grafie*, nie však biografie personálnej, ale semiotickej.

POZNÁMKY

[1] K problematike prepísania románu *Temný Tomáš* do podoby récitu a súhrn teoretickej reflexie tohto Blanchotovho počinu pozri Milon 2014.

[2] Tieto formulácie sú konverziou výstupu Marie Kubínovej, podľa ktorej „[v]nímatelův předpoklad vnitřní jednoty díla má, domníváme se, svůj nejhlubší zdroj v předpokladu jednoty tvůrcovy osobnosti [...] tento předpoklad má dost síly, aby nám umožnil zastřešovat i dost příkré rozpory, jež se objevují na méně obecné rovině pozorování" (1995, 43 – 44). Pripojme k povedanému ešte postreh

Alberta Camusa: „Jak se však ukazuje, na rozdíl od umělce žádný filosof ještě nevytvořil několik systémů“ (1995, 133).

[3] Vzťah pojmového a ikonicko-zážitkového princípu v žánri eseje vo svojich štúdiách explikujú Slančová 1987, 76 – 81; Kubínová 1995, 32; Kendra 2010, 181 – 191.

[4] Táto esej je súčasťou Blanchotovej knihy *Le Livre à venir* (1959). V štúdii pracujeme s anglickým prekladom *The Book to Come* (2003).

[5] K tomu pozri viac Just 2008; Madaule 2014, no predovšetkým Philippe 2014, ten problematizuje všeobecne prijímanú tézu, podľa ktorej Blanchot vymedzením récitu voči románu hovorí o svojich vlastných dielach.

[6] O tomto účinku referoval už Jozef Felix v analýze poetiky nového románu (bližšie Felix 1970, 274 – 278).

[7] Tomuto zodpovedá Blanchotova neskoršia identifikácia récitu ako žánru v eseji *Spev sirén*. Blanchot prostredníctvom obrazu Odyssea (písanie mena s dvoma „ss“ odvodzujeme zo slovenského prekladu Homérovho eposu Odysseia, ktorý vydalo vydavateľstvo Thetis v roku 2011. M. Blanchot v spise *Le Livre à venir* používa formu Ulysse, anglické vydanie tejto Blanchotovej knihy *The Book to Come* uvádza tvar Ulysses), stretávajúceho sa so sirénami, naznačuje, že récit je pohybom smerom k neznámemu, ignorovanému bodu (2003, 7), pričom román je plavbou, ktorá pokračuje ďalej: „Platí, že récit vo všeobecnosti je vypovedaním výnimočnej udalosti, ktorá uniká formám každodennosti a svetu všedných právd […] To je vlastne dôvod, prečo récit tak vytrvalo odmieta všetko, čo by ho mohlo priblížiť povrchnosti fikcie (v protiklade k tomu román nehovorí nič iné len to, čo je vierohodné a dôverne známe, a preto by veľmi chcel plynúť rovnako ako fikcia)“ (6).

[8] Všetky kurzívou vyznačené dôrazy v nasledujúcom citáte realizoval M. F. Na tomto mieste je nutné upozorniť na text celej 17. strany, z kvantitatívnych dôvodov vyberáme len tie najpríznakovejšie časti.

[9] V dejinách literatúry nachádzame viacero príkladov, ktoré dokladujú, že titul diela je konceptuálnou skratkou poetologickej paradigmy, vymedzujúcej sa voči tradícii. Azda najviditeľnejšie je to v oblasti prechodu klasicizmu a osvietenstva do epochy preromantizmu a romantizmu, napr. Herveyove *Meditácie medzi hrobkami*, Sternova *Sentimentálna cesta* a pod.

[10] A. Milon reinterpretoval otázku „dvojitého“ cez Herakleitov zlomok XXXI. Ako uvádza, pre Herakleita nie je „dvojité“ zdvojnásobením jednotky, ale potenciálnou prítomnosťou rozdelenia (2014).

[11] K tomu pozri Hilský 1995, 15 – 27, 153.

[12] Tento poetologický modus operandi komunikuje s Blanchotovým koncepčným vymedzením povahy récitu ako žánru. Blanchot v eseji *Spev sirén* récit vymedzuje voči románu slovami: „Povaha récitu nie je v žiadnom smere predpovedaná, keď v ňom možno vidieť pravdivý opis výnimočnej udalosti, ktorá sa odohrala a o ktorej možno podať správu. Récit nie je usúvzťažňovanie udalostí, ale táto udalosť samotná, prístup k tejto udalosti, miesto, kde by sa mala odohrávať, udalosť, ktorá sa má stať a ktorej magnetickou silou sa récit samotný môže uskutočniť“ (2003, 6).

[13] Pozri tiež Blanchot 2004, 218.

[14] V súčinnosti s tým, ako o tom referuje J. Fulka, konštatujme, že modelovanie motívu pohľadu je v Blanchotovej poetike navrhnuté tak, aby daný motív identifikoval semiotický pohyb označovania, ničenia a následného zabstraktnenia. Tieto súvislosti sú ohlásené už v situačnej miniatúre, keď plávajúci Tomáš pozoruje plavca: „Chvíli ho Tomáš viděl, poté mu zmizel, a přesto měl pocit, že sleduje veškeré jeho pohyby, nejenže ho stále velmi dobře vnímá, ale přiblížil se mu způsobem zcela intimním, který žádný jiný druh styku nemohl překonat“ (Blanchot 2014, 14).

[15] Blanchot v eseji *Literatúra a právo na smrt* píše: „V promluvě umírá to, co promluvě dává život; promluva je životem této smrti“ (2004, 216).

[16] Túto problematiku komplexne spracoval Decout 2014.

[17] Veronika Košnárová (2015, 20) v odkazoch na prácu K. Fitzgeralda spája Annin status s Eurydikou, problematizáciu tohto interpretačného návrhu však formuloval T. Swoboda (2014), keď princíp, ktorý zastupuje Eurydika, reinterpretoval vo vzťahu k postave Tomáša; podľa Swobodu Tomáš nie je Orfeom, ale Eurydikou v tom zmysle, že je to práve on, kto si želá pohľad znamenajúci potvrdenie existencie a návrat k životu. V tomto kontexte naznačme, že sujetovo-tematické zlomky subtílne, neurčito ponúkajú aj iné možné vyústenie, keď je Annin status komunikovaný najprv v pascalovskom, potom v danteovskom mode (pozri Blanchot 2014, 57).

LITERATÚRA

Balzac, Honoré de. 2003. *Otec Goriot*. Prel. Ľudovít Novák. Bratislava: Belimex.

Beránková, Eva. 2005. Cizinec, aneb justiční vražda jedné moderní „sfingy". In *L'étranger/Cizinec*, Albert Camus, prel. Miloslav Žilina, 107 – 122. Praha: Garamond.

Blanchot, Maurice. 1999. *Literární prostor*. Prel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann a synové.

Blanchot, Maurice. 2003. *The Book to Come*. Z franc. do angl. prel. Charlotte Mandell. Stanford California: Stanford University Press.

Blanchot, Maurice. 2004. Literatura a právo na smrt. Prel. Josef Fulka. *Česká literatura* 52, 2: 194 – 230.

Blanchot, Maurice. 2014. *Temný Tomáš*. Prel. Petr Janus. Praha: Rubato.

Camus, Albert. 1995. *Mýtus o Sisyfovi*. Prel. Dagmar Steinová. Praha: Svoboda.

Compagnon, Antoine. 2009. *Démon teorie*. Prel. Eva Sládková. Brno: Host.

de Man, Paul. 2003. Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota. Prel. Josef Fulka. *Česká literatura* 51, 1: 26 – 43.

Decout, Maxime. 2014. Maurice Blanchot : « Je » ou comment s'en débarrasser. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 111 – 123. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: http://books.openedition.org/pupo/3152 [cit. 28.1.2018].

Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

Eco, Umberto. 2015. *Otevřené dílo. Forma a neurčitost v současných poetikách*. Prel. Zora Obstová. Praha: Argo.

Ébert-Zeminová, Catherine. 2011. *Textasis. Anagogie interpretačního vztahu*. Praha: Karolinum.

Ébert-Zeminová, Catherine. 2013. Samota, most k světu. In *Literárne variácie samoty a osamelosti*, eds. Zuzana Bariaková – Martina Kubealaková, 13 – 29. Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku/Towarzystwo Słowaków w Polsce.

Ébert-Zeminová, Catherine. 2016. Lom zlomu. *Svět literatury* 26, 54: 67 – 74.

Felix, Jozef. 1970. Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe Alaina Robbe-Grilleta. In *Modernita súčasnosti*, Jozef Felix, 218 – 283. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Foucault, Michel. 2003. *Myšlení vnějšku*. Prel. Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček, Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. Praha: Hermann a synové.

Fulka, Josef. 2004. „Predhovor". *Česká literatura* 52, 2: 194 – 195.

Hartman, Geoffrey H. 1961. Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist. *Chicago Review* 15, 2: 1 – 18.

Hilský, Martin. 1995. Moderní časoprostor/Virginia Woolfová a skupina Bloomsbury. In *Modernisté*, Martin Hilský, 7 – 41 / 147 – 184. Praha: Torst.

Hodrová, Daniela a kol. 2001. *… na okraji chaosu… Poetika literárního díla 20. století.* Praha: Torst.

Chvatík, Květoslav. (1994) 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host.

Just, Daniel. 2008. The Politics of the Novel and Maurice Blanchot´s Theory of the Récit, 1954-1964. *French Forum* 33, 1/2: 121 – 139.

Kendra, Milan. 2010. O tematizovaní protikladov v eseji o básnickom preklade. In *Genologické a medziliterárne štúdie 2*, ed. Viera Žemberová, 181 – 191. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

Košnárová, Veronika. 2015. Z temnoty zrozen, v temnotu skryt. *Tvar* 26, 16: 20.

Kubínová, Marie. 1995. *Sondy do sémiotiky literárního díla*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Lévinas, Emmanuel. 2009. *Existence a ten kdo existuje*. Prel. Petr Daniš. Praha: Oikoymenh.

Mačaj, Peter. 2014. Zakúšanie toho, čo je za slovami u Mauricea Blanchota. *Ostium* 10, 4. Dostupné na: http://www.ostium.sk/sk/zakusanie-toho-co-je-za-slovami-u-mauricea-blanchota/ [cit. 23. 1. 2018].

Mačaj, Peter. 2017. Blanchotov Temný Tomáš. *Ostium* 13, 4. Dostupné na: http://www.ostium.sk/sk/blanchotov-temny-tomas/ [cit. 23. 1. 2018].

Madaule, Pierre. 2014. L'événement du récit ou quand « l'au-delà » est appelé dans la scène. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 33 – 42. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: http://books.openedition.org/pupo/3141 [cit. 19. 1. 2018].

Milon, Alain. 2014. Au seuil de l´écriture: Thomas, sans récit, sans roman. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 13 – 29. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné

na: http://books.openedition.org/pupo/3139 [cit. 18. 1. 2018].
Miko, František. 1969. *Estetika výrazu*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
Miko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran.
Mukařovský, Jan. (1947 – 1948) 1966. Umění a světový názor. In *Studie z estetiky*, Jan Mukařovský, vybral a uspořádal Květoslav Chvatík, 245 – 251. Praha: Odeon.
Pechar, Jiří. 1999. Nový román. In *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Jiří Pechar, 437 – 488. Praha: Filosofia.
Philippe, Antoine. 2014. Le roman est le récit. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 43 – 57. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: http://books.openedition.org/pupo/3143 [cit. 12. 1. 2018].
Rowiński, Cezary. 1996. Prolegomena do pism Maurice´a Blanchota. *Literatura na świecie,* 10: 107 – 132. (V príspevku pracujeme s dosiaľ nepublikovaným prekladom P. Suchareka.)
Sartre, Jean-Paul. 1964. Vysvetlenie „Cudzinca". In *Štúdie o literatúre*, Jean-Paul Sartre, prel. Anton Vantuch, 135 – 158. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
Slančová, Daniela. 1987. Uplatnenie obraznosti a figuratívnosti v esejistickom texte. *Slovenská reč* 52, 2: 76 – 81.
Sucharek, Pavol. 2009. Hraničná skúsenosť čítania: Maurice Blanchot. *Filozofia* 64, 8: 781 – 792.
Swoboda, Tomasz. 2014. L'œil obscurci. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 33 – 42. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: http://books.openedition.org/pupo/3155 [cit. 23. 1. 2018].
Wasilewska, Anna. 2009. Literatura jako negatyw „dziennego" świata. In *Tomasz Mroczny. Szaleństwo dnia*, Maurice Blanchot, prel. Anna Wasilewska a Andrzej Sosnowski, 95 – 100. Wrocław: Biuro Literackie.
Wellek, René – Austin Warren. 1996. *Teorie literatury*. Prel. Miloš Calda a Miroslav Procházka. Olomouc: Votobia.

Text structures in Blanchot's récit "Thomas the Obscure"

Maurice Blanchot. Récit. Essays. Enigma. Poetics of microscopy.

Maurice Blanchot's récit *Thomas the Obscure* has been traditionally interpreted within the context formed by his essays and philosophical works. The underlying interpretive concept of the study, however, calls this interpretive practice into question and argues for the autonomous nature of a récit. Although Blanchot does not change the scope and the topic of his essays and récits, his récit in this case differs from the intention of his essays in terms of a shift in perspective, from which particularly the agony of denoted objects is viewed and depicted. The analysis of text structures employed in *Thomas the Obscure* indicate how the poetics of microscopy was revitalized in Blanchot's récit. It turns the récit into a specific form of prose, all levels of which represent the indefiniteness, enigmaticality and invisibility of the depicted by various strategies of identification – protocol language, description of details, concentration of scenes, summarization as well as formal devices and tropics.

PhDr. Marcel Forgáč, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
17. novembra č. 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
forgac.marcel@gmail.com

Roland Barthes a Václav Havel jako spiklenci literatury – k principu literární přesvědčivosti *

JAKUB ČEŠKA

V následujícím textu se zaměřím na specifickou podobu argumentačního stylu Rolanda Barthese, jak ji známe z její střední fáze, kam spadají především analýzy novodobých mýtů. V nich ještě usiluje o „vědeckost" (již v tomto označení bychom mohli spatřit první stopu na cestě demytizace), a proto neváhá argumentovat. Reflexe Barthesovy snahy založit vědu o novodobých mýtech by měla vést k obecnějším otázkám o povaze poznání, které je vyvoláno účinkem určitého esejistického stylu. Pokud se nám podaří proniknout oparem vědeckosti k vlastnímu obsahu sdělení, které bude tudíž zbaveno „objektivistického" krytí, můžeme se dále ptát, zdali takto deprivovaný poznatek zcela nepozbyl svou platnost, oprávněnost a dosah. Přitom již při zmínce o platnosti určitého poznání evokuji jeho performativní ráz.[1] Po této stopě se ale tentokrát nevydám, neboť mi nyní nejde pouze o demytizaci Barthesovy angažované sémiologie[2], nehodlám tudíž opakovat určitá rekurentní gesta, o která si Barthesova argumentace doslova říká.[3] Demytizační postup totiž vede pouze k negativnímu zhodnocení určitého myšlenkového počinu (v tomto případě Barthesových mytologií), přitom není vůbec jisté, zdali jím míříme k tomu podstatnému. Nelze tudíž zaručit, že zvrstvením Barthesova demytizačního gesta zasáhneme to podstatné.

Nyní zamýšlím přiznat Barthesově esejistice určitou formu poznání, která bude mít ovšem odlišný status, než jaký mu přiznává sám Barthes – nebudu považovat dvojí systém značení za fundamentální explikativní rámec (Barthes 2004, 112, 113). Jelikož se hodlám zaměřit na přesvědčivost Barthesovy esejistiky a obdobných argumentačních postupů, které se vyznačují esejistickým stylem, rozšířím svůj pohled také na texty jiné povahy (a od jiných autorů). Na jedné straně půjde o romány (Milan Kundera s odkazem na Hermanna Brocha mluví o specifičnosti románové zkušenosti, k níž se nelze jiným způsobem dobrat; Kundera 2005, 12), na straně druhé o filozofickou esej. Konkrétně volím esej Václava Havla *Moc bezmocných* (1990), která je považována za výstižnou diagnózu normalizace. Václava Havla s Rolandem Barthesem totiž spojuje nejen snaha demaskovat hluboce zakořeněnou společenskou lež[4], nýbrž také, pro někoho možná překvapivě, určitá stopa sémiotické perspektivy.[5] Liší se ovšem dobou (o níž a z níž o společenském mechanismu

* Autor byl při práci na tomto článku podpořen grantem GA ČR č. 18-11753S *Vývoj poetiky Milana Kundery od básnických počátků k Oslavě bezvýznamnosti*.

pojednávají) i společenským zřízením. Jejich analýza má patrně nejen proto rozdílný cíl: Roland Barthes kritizuje maloměšťáctví, určitý setrvalý stav společnosti, zatímco Václav Havel pokryteckou morálku, kterou ilustruje na známém exemplu zelináře, na němž odkrývá motivaci a dosah společenské lži (1990, 8–10).

Oba přitom vyprávějí: Roland Barthes příběh o probuzení dřímajícího společenského vědomí, Václav Havel příběh mravního usebrání, které odvrátí lidskou bytost od lži k životu v pravdě. Navíc se tento specifický druh existenciální revolty (evokované kvazi náboženským slovníkem) stane (či spíše má stát, neboť podobné typy textů mívají apelativní charakter) hybnou silou společenské proměny. V těchto typech textů (promluv, diskursů) je tudíž jakákoli deskripce podřízena preskripci, přitom se tyto texty vyznačují specifickým druhem poznání, jenž spočívá ve vlastních principech literatury, které jsou ovšem zamlčené (jinak by nebyly účinné). Utajení literatury přitom patří k zásadám tohoto zdánlivě argumentačního postupu. Jeho přesvědčivost nespočívá v argumentech, nýbrž v zaujetí určité perspektivy, která je evokována literárními znaky. Pokud by se podařilo prokázat, že čtenáři esejí jsou důsledně vzato čtenáři literárních textů, byli bychom s důkazem u konce.

Zde je namístě připomenout tradiční pojetí čtenáře (posluchače), jak jej nalezneme již v hojně komentovaných pasážích Platonovy *Ústavy* (např. Schaeffer 1999, 34–50). Platonova představa o afektivní odezvě fikce u posluchače našla (mimo mnoha jiných) teoretické zakotvení také v jednom z klíčových děl ruského formalismu, v *Teorii literatury* (1970) Borise Tomaševského. Zjevně není náhodné, že se o více než sedmdesát let později kritici klasické naratologie (či její pozdější varianty v teorii fikčních světů) dovolávají právě Platonovy *Ústavy*. Tito autoři totiž kladou důraz na emoční odezvu čtenáře na literární text. Čtenář je literárním textem afikován. Nejenom u Tomaševského, ale i u pozdějších autorů[6] najdeme radikální tezi, podle níž představuje románová postava afektivní a hodnotové zakotvení textu, do něhož se čtenář situuje. Čtenář je navzdory své aktivitě býti čtenářem (přitakávat svém statusu podstrčeného fikcí) především bytostí neskonale pasivní, přejímá totiž afektivně-hodnotovou perspektivu textu. Proto bychom ve směru od díla ke čtenáři mohli mluvit především o mimetickém efektu v mysli čtenáře – a pokud již v mysli, potom také v jeho těle.

Ovšem podle odnože kognitivní metody v literární vědě a v lingvistice nepodněcuje literární dílo ve čtenáři pouze afekty, nýbrž také specifický druh myšlení – z literárního díla totiž čtenář přejímá mentální modely. Podle Marka Turnera (2005) tyto modely následně promítá do vlastních životních rozhodování. Touto tezí Turner rozvíjí původnější, nijak převratnou, přesto moderní a slavnou myšlenku o metaforickém fundamentu jazyka, který představuje neuvědomovaný arzenál myšlenkových konceptů, které podněcují naše rozhodnutí (Lakoff – Johnson 2014). Tyto a podobné představy o specifickém účinku literatury na kognitivní schopnosti čtenáře by ovšem mohly vzbudit mylný dojem, že literatura podněcuje kromě afektivity také naše myšlení. Ovšem ať již se jedná o Turnerovo pojetí paraboly, která spočívá v promítnutí literární scény do naší konkrétní situace (např. 2005, 19–22) nebo o Lakoffovu tezi o bytostně metaforickém základu lidské zkušenosti (Lakoff – Johnson 2014, 15–18), v obou případech jde nikoli o podněcování spekulativního uvažování, nýbrž o roz-

víjení narativních nebo metaforických schopností lidského uvažování. Mělo by být tudíž zjevné, že narativní představivost (k níž směřuje i Lakoffova teze, neboť metafory jakožto koncepty u něj mají narativní základ, ostatně i obecně bývá metafora chápána jako vyprávění v malém)[7] se důsledně vzato netýká myšlení (pro Lakoffa je přitom metafora základem pojmového myšlení).

Pokud ovšem hodláme myšlení pojímat jako aktivní mentální proces, který je zajištěn tím, co je evidentní,[8] musíme jej odlišit od narativní představivosti. Naraci a myšlení můžeme postavit vůči sobě: ať již jde o pasivitu oproti aktivitě, nebo pokud jde na jedné straně o imaginativní schopnosti (jež jsou svojí povahou iracionální), a na straně druhé o racionální uvažování. Kdo začíná vyprávět, přestává podněcovat myšlení, nýbrž aktivuje imaginativní schopnosti posluchače, které jej situují do podřízené pozice ve vztahu k vyprávění, tedy jako toho, kdo poslouchá, tudíž také toho, kdo je poslušný. Tuto bytostnou podřízenost čtenáře (posluchače) zdůrazňuje Bohumil Hrabal na začátku každého dílu novely *Obsluhoval jsem anglického krále* (1993) repetitivním „dávejte pozor, co vám teďka řeknu" (9), čímž se zároveň vymaňuje ze společensky bezvýznamné role pikolíka.

Co si ovšem počít s tím, že jak Roland Barthes jako autor analýz dobových mýtů, tak i Václav Havel v *Moci bezmocných*, čtenářům slibují, že je vyvedou z otroctví? V čem tedy spočívá pocit osvobození, když jsem čtenáře definoval jako poslušné vazaly vypravěče nebo autora? V tomto případě není rozdíl nijak zásadní, záleží na zvolené perspektivě: ať již sledujeme podmaňování čtenáře-posluchače v literárním díle, nebo naopak modelového čtenáře zmíněných esejí, který je produktem autorské strategie.

Při snaze odhalit motivy, které vytvářejí pocit osvobození, můžeme nalézat různé důvody. Nejprve se zaměřím na ty, které spočívají v narativní perspektivě. Ta je u Barthese v *Mytologiích* (2004; *Mythologies*, 1957) založena na třech prvcích: mytolog – redaktor – čtenář (2004, 126–127). V tomto schématu vystupuje Barthes v roli mytologa, který má čtenáře uchránit před cynickou manipulací redaktora. Redaktor komponuje kulturní prefabrikáty, které podle Barthese hodlá vydávat za přirozené, čímž posiluje široce sdílenou společenskou lež. Zaujme-li čtenář perspektivu Barthesova vyprávění, uvidí svoje dřívější zaslepení, čímž se osvobozuje z moci redaktora (není důležité, že pouze jako součásti Barthesovy imaginární scény): čtenář opouští svou bývalou pozici (koho jiného než čtenáře), aby se situoval do perspektivy mytologa: naslouchá jeho vyprávění.

Zde by ovšem mohl vzniknout dojem, že se pouze přesouvá z jednoho vazalství do druhého: otěže čtenáře přejímá mytolog namísto dřívějšího redaktora. Důsledně vzato k tomu skutečně dochází (a to přitom nijak nezdůrazňuji, že redaktor je Barthesem stvořený antihrdina), ovšem toto nové podvolení (nyní mytologovi) je skryto příběhem (tedy i pocitem) osvobození.

V takto eliptickém popisu to vypadá poměrně jednoduše, ovšem mechanismus literární přesvědčivosti je přece jen o poznání složitější, proto se mu ještě budeme věnovat později. Nyní se podívejme na odlišný narativ osvobození, který je ovšem založen na stejných principech jako Barthesův, v eseji Václava Havla *Moc bezmocných*. Autor zde představuje jiného antihrdinu: zelináře. Ten je zároveň exemplem

morálně zvadlého života, který navíc tato znevažovaná bytost před sebou skrývá tím, že svůj čin vidí v okrašlujícím oparu vznešených ideálů. Vystavit ve výloze v sedmdesátých letech dvacátého století ceduli s nápisem „proletáři všech zemí, spojte se" není znakem pragmatismu, nýbrž internacionalismu, v němž je podle Václava Havla (1990, 9) přítomna touha po vznešených ideálech. Zelinář si pohledem na vznešené ideály cloní vlastní nízkost (9–10).

Roland Barthes volí sofistikovanější strategii, neútočí přímo na čtenáře, nečiní z něj – jako je tomu u Václava Havla – antihrdinu. Naopak, dělá z něj nevinnou oběť mediální manipulace. Záporným hrdinou je redaktor, čtenář jeho obětí. Tímto Barthes také získává výraznější alianční potenciál (se čtenářem), jelikož mu dává možnost, aby zaujal perspektivu vítěze. Barthesův narativ tudíž není polarizační (neviní čtenáře z mravní pokleslosti), zůstává ovšem mobilizační – jakýkoli čtenář se může vymanit z moci redaktora. Havel je oproti tomu ve svém přímočarém odsouzení čtenáře polarizační: odvrat od neautentického života u něj spočívá v rozpoznání vlastní nízkosti, u Barthese jde o rozpoznání vlastního zaslepení.

Větší rafinovanost Barthesovy strategie spočívá dále v tom, že inscenuje perspektivu prohlédnutí (změnu smýšlení): čtenář nemá zaujímat čelní postoj k mýtu, nýbrž boční (takto se staví k mýtu mytolog). Havel legitimizuje svoji pozici amorálností zelináře (a jemu podobných, kterých je většina, jinak by už ke společenské proměně došlo), Barthes učiní ze čtenáře neuralgický (také ambivalentní) bod svojí poetiky (či svého esejistického uvažování).

Podle Barthese, jak jsem již zmiňoval, čtenář zaujímá chybný postoj k moderním mýtům, stačí, aby změnil perspektivu (ve vyprávění nejde o nic jiného, než akomodovat perspektivu příběhu osvobození). Barthes je vždy určitým stínem čtenáře, minimálně by to svým čtenářům rád namluvil.

Oproti tomu se zdá, že Václav Havel nemá s morálně pokleslým čtenářem nic společného, proto jej také v podobě zelináře nepokrytě uráží. Je ovšem nutno uznat, že si volí snadný terč, neboť zelinář jako jeden z emblémů šedé normalizační ekonomiky rozhodně neměl nejlepší pověst. Volba zelináře může tudíž představovat jistou strategii, jak odvádět pozornost od morální pokleslosti čtenáře, se zelinářem by se totiž většina čtenářů obtížně identifikovala. Havlova volba antihrdiny může tedy přece jen představovat určitý alianční tah, díky němuž se čtenář staví do jedné řady s pisatelem eseje. V posledku oba mytologizační projekty evokují – ať již jde o falešnou přirozenost znaku na jedné straně, nebo o pokryteckou dvojí morálku – určitou podobu prozření.

Dříve než se detailněji pustím do analýzy čtenářského přitakání, dovolím si vyslovit ještě jednu hypotézu, která může napomoci objasnit pocit osvobození, který čtenář zažívá, a jenž podle mého soudu vyplývá z principu románového poznání. Až princip literárního (románového) poznání teprve umožňuje beze zbytku akceptovat fikční scénu. Tímto také umožňuje docílit určitého perspektivního klamu, v němž se z objektu vyprávění (z redaktorem znevolněného čtenáře u Barthese, z morálně zvadlého hrdiny u Havla) stane jeho subjekt. Jak jinak by mohl vysvobozený zaujímat perspektivu vysvoboditele? Otázkou ovšem zůstává, v jakém slova smyslu může čtenář nabýt dojmu, že je subjektem sdělení, když není jeho autorem.

Jelikož k rozepřím dochází kvůli nerozpoznané naraci, která bývá vydávána za argumentační postup, musíme nejprve objasnit, nakolik se od sebe odlišují osvobozující pocit plynoucí z určité abstrakce[9] od pocitu, který vzniká díky tomu, že jsme schopni se situovat do určité imaginární perspektivy. To, že takovou perspektivu nepovažujeme za imaginární, nýbrž za reálnou, nic neříká o jejím narativním původu.

Nemám v úmyslu odměřovat (a poměřovat) různé druhy pocitů: ty, co plynou z poznání – z evidentního náhledu, od těch, které plynou z pochopení určité literární situace; pouze je zamýšlím definovat jako zcela odlišné druhy poznávání, přičemž první má racionální základ, druhý iracionální (imaginativní). Hodlám odlišit literární sugesci od evidence, která přebírá poznávací model z matematiky. Jelikož můžeme literární poznání charakterizovat jako kvazi evidenci, mohla by nám tato charakteristika napomoci objasnit okolnost, kvůli níž nabývá čtenář literárního díla (nebo filozofické eseje) dojmu, že je jeho subjektem. Čtenář text sice nenapsal, to však nic nemění na tom, že se po jeho přečtení může cítit jako jeho autor. Na tomto pocitu se podle mého soudu podílejí dva prosté fakty, které by se daly snad shrnout do jednoho – člověk je bytostí řeči, jazyka, textu. Náhodně vygenerovaný řetězec slov může čtenáři evokovat smysl, byť tento smysl dříve nikdo nemínil.

Nakolik byl touto vlastností jazyka fascinován Roland Barthes, je zjevné z jeho slavného textu *Smrt autora* (2006; *La mort de l'auteur*, 1968). Roland Barthes v této eseji popisuje obdobný fakt, na který v kontextu proměny objektu textu (čtenáře) na jeho subjekt (autora) zaměřujeme pozornost. Barthes klade důraz na privaci subjektu (na smrt autora, dílo bude mít svůj smysl i bez toho, že by jej někdo dříve záměrně vytvořil), přitom však zároveň – je otázkou nakolik pokoutně – líčí emancipaci jiného subjektu, fakt, kdy se čtenář jako objekt textu stává autorem jeho smyslu: zrození čtenáře musí být zaplaceno smrtí autora. Je třeba ovšem dodat, že čtenář je u Barthese přízračné monstrum,[10] jež bychom obtížně považovali za lidskou bytost.

Navzdory všem nejasnostem, které jsou s touto Barthesovou snahou definovat smrt autorského subjektu spojovány, míří autor slavné eseje k podstatnému, a to navzdory tomu, že jeho formulace nejsou jasné ani explicitní. Pokud si mohu dovolit privaci autora, k čemuž ostatně Barthes svým textem nabádá, dovolil bych si tvrdit, že Barthes ve své eseji intuitivně míří k principu literární přesvědčivosti: objekt textu se v něm stává (jakkoli iluzorně) jeho subjektem.

Jiné Barthesovo poměrně jednoduché tvrzení, že literární dílo není utkáno ani z pocitů, ani z myšlenek, nýbrž ze slov, má dalekosáhlý dosah. Pocity, které autor při psaní zažívá, stejně jako svébytný myšlenkový a zkušenostní horizont, se nemusejí shodovat s imaginárním kruhem, který kolem sebe četbou příslušného díla črtá čtenář. Dílo (nejenom literární, ale i esejistické) se obejde bez svého autora, bez smyslu, který do něj autor vložil. Proto si také mohu dovolit interpretovat (v Barthesově terminologii bychom mluvili ovšem o čtení, neboť čtenář teprve uděluje dílu smysl) *Smrt autora* jako deskripci principu literární přesvědčivosti (včetně nutné míry perspektivního klamu, která je k tomu nutná). To nic nemění na tom, že si čtenář (při čtení) určitou podobu autora konstruuje (Schmid 2006, 76). Zásadní ambivalence (a do jisté míry kontroverze) mezi autorem a čtenářem spočívá v nejistotě, jestli text autor mínil tak, jak jej čtenář čte (jaký smysl čtenému uděluje).

Tato nejistota se totiž týká obtížné rozlišitelnosti horizontu čtenářovy imaginace (co na tom, že povstává díky textu, bez čtenáře by ovšem nebyla přivedena k životu) od autorovy představy. Pokud tuto situaci nadsadíme, čtenář by se s ohledem na vlastní princip literatury mohl s autorem soudit o právo na autorství jednoduše proto, že on napsanému teprve uděluje smysl.

U Rolanda Barthese podle mého soudu vyrůstá z takto ambivalentně chápaného vztahu mezi autorem a čtenářem svébytně pojaté autorství – nyní to patrně již nikoho nepřekvapí – definované jako zápis četby. Touto odbočkou k Barthesově koncepci smrti autora jsem se pokusil ilustrovat mechanismus literární přesvědčivosti, který bych se odvážil definovat parafrází tradičního „litera zabíjí, duch oživuje" následujícím „autor zabíjí, čtenář oživuje" (což lze chápat jako resumé Barthesovy eseje). Především mi šlo o to, pokusit se vysvětlit, z čeho vzniká určitý osvobozující pocit, který díky popsanému principu může zažívat čtenář, navzdory tomu, že není autorem, a tedy ani subjektem textu. Tímto subjektem se totiž ve svébytné hře na schovávanou, kterou při čtení se čtenářem rozehrává literární princip, stává.

Princip literární přesvědčivosti můžeme tedy charakterizovat jako kvazi evidenci. Obdobný bude patrně také čtenářův pocit ve chvíli, kdy mu při čtení vytane na mysli určitý smysl. Právě toto projasnění smyslem vyvolává dojem, že se jedná o nesporný poznatek, který lze uhájit argumenty. Při literárním poznávání dochází také k jistému časovému převrácení, neboť ve čtenáři právě „vydobytý" poznatek vzbuzuje dojem jím učiněného objevu. Nebyl ovšem tento poznatek dříve přítomen minimálně jako sémantická potencialita textu? Můžeme to říci ještě jinak, dospěl by čtenář k obdobnému poznatku, pokud by nečetl příslušný text? Zdařilé demytizační eseje (v Barthesově terminologii mytologie) mohou vzbudit ve čtenářích dojem, že by to samé byli schopni vymyslet i bez četby. Barthesovy *Mytologie* jsou doslova prosyceny literaturou, tradičními příměry, metaforami atp. Jsou tudíž především značně sugestibilní. Jistě by nebylo na místě vyčítat literatuře její přesvědčivost, jinak je tomu ovšem v případě, kdy nebývá určitá esej nebo analýza za literaturu vydávána. O úspěchu Barthesova skrytě literárního postupu *Mytologií* svědčí také to, že jeho interpreti obvykle pouze reprodukují to, co Barthes napsal (příznačné je to v případě imperiálního mýtu salutujícího černouška z *Mýtu dnes*).

Obdobného úspěchu dosáhl také Václav Havel se zmiňovanou esejí *Moc bezmocných*, neboť nastolila dominantní rámec (vydáván je za historický, kriticky reflektovaný a explikativní, přitom je narativní) pro pochopení nejen neoficiálního odporu za normalizace, nýbrž také obecný rámec pro pochopení života v normalizaci vůbec.

Rekapitulujme: záludnost literárního principu spočívá v tom, že vzbuzuje dojem evidentního náhledu, přitom se jedná pouze o zaujetí určité literární perspektivy, kterou nelze rozumově odůvodnit. Racionalita, kterou evokuje princip literatury, je tudíž pouze zdánlivá. Zde se zároveň dostáváme k důvodům, proč tato kvazi argumentační strategie, v níž je literární evokace vydávána za evidentní poznatek, nutně vyvolává rozepři: jednoduše proto, že základem tohoto postupu není argumentace, nýbrž vyprávění, které vyžaduje posluchačovu poslušnost. Čtenářova poslušnost (jak jsme mohli vidět na Barthesově a na Havlově příkladu) není nijak evokována, naopak,

vypravěči slibují vysvobození (minimálně mravní usebrání). K rozepři pochopitelně nedojde mezi čtenáři stejného vyprávění (nebo vyprávění, které evokuje souladnou perspektivu smyslu), nýbrž mezi čtenáři (tudíž také vazaly) různých vyprávění. K tomu, aby došlo k emotivně vyostřenému sporu mezi zástupci rozdílných čtenářských komunit, je zapotřebí, aby čtenáři nechápali skrytě literární texty jako literární, nýbrž jako deskriptivní. K vypjaté emocionalitě dále přispívá zcela zásadní vlastnost literárního textu, která čtenáře především afikuje. Literárním dílem podněcovaná afektivita je motivační strategií, kterou autor udržuje čtenáře u četby.

Pokud by totiž čtenáři utajované literatury reflektovali, že jde o literaturu, nemohlo by k rozepři dojít, neboť by si vůči sugestibilitě fikce udržovali odstup již tím, že by ji vnímali jako hru imaginace. Ačkoli by bylo možné výše uvedenou formulaci číst jako jistou analogii příběhu prozření, který by mohl být veden pod heslem: nepodléhejte zdánlivé pravdivosti fikce, není s ohledem na rozkrývání utajované sugestibility nutné případný narativní rámec analýzy tematizovat.

Jak jsem již uvedl, bylo by nemístné vyčítat literatuře, že je literaturou, ovšem lze minimálně reflektovat texty, které mají skrytě narativní jádro (obdobný postup zaujímá Roland Barthes v eseji *Diskurs historie*, věnované historické promluvě, jistě je na místě podrobovat naratologické analýze také různé filosofické promluvy). Ovšem pokud změníme perspektivu, můžeme sledovat princip literárního poznání v literárních textech. Jak jsem ohlašoval v úvodní části této studie, bude vhodné rozšířit pohled také na literární texty, dovolím si přitom krátce se věnovat románu Milana Kundery *Kniha smíchu a zapomnění*, a to hned z několika důvodů. Jedná se o poslední román z „českého" cyklu[11], který vyšel oficiálně na území České republiky teprve na podzim loňského roku (2017). Milan Kundera v něm vytvořil určitou podobu disidenta (ačkoli není hrdina prvního dílu Mirek explicitně jako disident označen, z kontextu je zjevné, že se jedná o aktivního odpůrce režimu za časů normalizace). První kapitola románu vychází v časopise *Le Nouvel Observateur* 2. září 1978 (celý román vychází na jaře následujícího roku), tedy o měsíc dříve, než je datována Havlova *Moc bezmocných*. Tím rozhodně nemíním evokovat určité souvislosti vzniku románového díla (s ohledem na dataci by to ani nebylo možné), pouze připomínám, že oba texty vznikají v téže době, rodí se sice v jiném kontextu (Milan Kundera pobývá třetí rok v emigraci), pojednávají však o obdobném fenoménu – o způsobu odporu (či o jeho možnostech v případě Havlovy eseje) v normalizačním Československu.

Havlova esej může být chápána jako apologie, legitimizace (v jistém ohledu i mytizace) a explikace disidentství, kterou napsal více než půl roku po zveřejnění prohlášení Charty 77, oproti tomu heroická podoba disidentství je v Kunderově románu demytizována. Můžeme si tedy všimnout jisté rekurence: Havlova esej je sice zamýšlena jako demytizace života normalizované bytosti (která je bytostí konformní a pokryteckou), jejím rubem je heroizace života v pravdě, která se zase stává předmětem Kunderovy demytizace. Zde patrně tkví jedna z příčin, proč Milan Kundera svolí k vydání románu *Kniha smíchu a zapomnění* až jako k poslednímu. Další důvody bychom mohli hledat v četných autobiografických pasážích, ve způsobu, jakým svým románem promlouvá do aktuální historické a společenské situace, jejíž podoba byla okruhem domácího disentu kodifikována atp.

Pro následující argumentaci je podstatné, že ona případná demytizace heroičnosti odpůrců režimu vyvěrá z obsáhlého pojednání o smíchu, paměti a lidském zapomínání. Dále je vhodné připomenout, že román Milana Kundery je cíleně (tudíž také přímočaře a nepokrytě) literární text, který nemá žádnou politickou, ani společenskou ambici. Milan Kundera svým románem nemíní měnit svět. Román Kundery zjevně nemá apelativní charakter, Havlova esej ano. S ohledem na *Moc bezmocných* můžeme mluvit o revolučním apelu na změnu životního postoje.

Jako by Václav Havel svým textem vytvořil model (i pro budoucnost), jak vést politický spor: nepřiznaně literárně a symbolicky, nejde totiž ani tolik o změnu postoje, nýbrž o prezentaci či deklaraci této změny. Pokud můžeme mluvit ve vztahu k románu Milana Kundery *Kniha smíchu a zapomnění* o určité podobě revolučnosti, zjevně se jedná o revolučnost poznání. Neboť román má podle Kundery odkrývat do té doby netušené polohy lidské existence, ať již půjde o deprivaci privátního (erotická tematika není předmětem autorovy záliby, nýbrž místem, v němž lze odhalovat směšnost toho, co bývá považováno za povýtce vážné a privátní), nebo o demystifikaci příkladného morálního postoje, který se vyznačuje jistou zaslepeností a dvojí morálkou.

Přestože by mohl někdo odlišnost, že Milan Kundera píše román proti spiklencům literatury, kteří literární evokace tají, považovat za nedůležitou, je zjevné, že důsledky, které z ní plynou, jsou poměrně zásadní. Na jedné straně je tu ambice využít imaginativní a literární schopnosti k hravému poznávání skrývaných poloh lidské existence, na straně druhé snaha o společenskou proměnu, která má vyvěrat z literárních figur a morálních póz. Nemám v úmyslu vést závěr argumentace k jednoduché extrapolaci, jež by mohla vyústit například k připomenutí důrazu, který Milan Kundera ve svých románech klade na zbeletrizované životy, neboť odkrývá, do jakých patetických póz a přehnaných gest jsou postavy vehnány právě ve chvílích, kdy se nechávají ovládat nerozpoznanými direktivami literatury.

Dalším podstatným rysem beletrizace je fakt, že při nereflektovaném přejímání určitého vyprávění získávají Kunderovy románové postavy dojem, že k nim promlouvá přímo osud. Tento rys narativity je přitom pro diskuzi o kvazi argumentačních strategiích poměrně zásadní. Nerozpoznané vyprávění vyprávěné naturalizuje. Zde se oklikou vracíme k Barthesovi, který naturalizaci definuje jako jeden z hlavních rysů mýtu, obdobnou funkci lze vidět také v nerozpoznaném vyprávění, které se na nás obrací s nesporností faktu. V tomto momentu se dostáváme k závěru celého argumentu, který byl věnován principu literární přesvědčivosti a důsledkům, které plynou ze skrytě narativních schémat. Naturalizační efekt vyprávění se prosazuje pouze v případě, kdy je příslušné vyprávění unikátní. Pokud oproti vyprávění postavíme jiné vyprávění, které by přitom mělo referovat o téže události, dostaneme se do určitého rozporu, rádi bychom přitakali oběma různým příběhům (narace bývá žárlivá, požaduje čtenáře celého).

Tuto čtenářovu emoční rozepři lze vyřešit příklonem k jednomu vyprávění (ovšem jak zaplašit hlas toho druhého?). Podobně jako v Barthesových *Mytologiích* nemusíme ovšem k příběhu přistupovat pouze jako čtenáři, nýbrž také jako ti, kteří se odhodlají sami vyprávět (v tom spočívá mytologova volba), nebo nakonec jako ti, kteří podrží obě protichůdná vyprávění vůči sobě, vždyť každé odhaluje specifický

aspekt lidské existence. Pluralita románů Milana Kundery odpovídá posledně zmiňované možnosti. Nejenže každá postava románu má právo na svůj hlas, nýbrž také jejich autor má právo na své vyprávění. Tato tvrzení se mohou zdát samozřejmá, taková ovšem budou pouze v případě, že se vydáváme do hravé, pestré a rozmanité imaginativní krajiny románu, která do sebe snadno (a chtělo by se říci i ráda) integruje velmi rozdílná vyprávění. Ovšem ve chvíli, kdy se ocitneme pod dohledem nepřiznaných vyprávění, stojíme na prahu ideologie, která bude po svých čtenářích požadovat, aby všichni vyprávěli jeden příběh.

Zde lze patrně vidět důvod velmi obtížného přijímání díla Milana Kundery v Československu, později v České republice, neboť ve své románové hře odkrývá alternativní motivace občanského odporu za normalizace. Jak jinak si totiž vysvětlit vyhraněný kritický hlas z okruhu blízkého disentu (k tomu srov. Steiner 2012), který velmi výrazně zazněl po vydání Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí*?

Tato rozepře, která v jisté podobě přetrvává do současnosti, rozhodně již není jádrem sledovaného tématu, přestože na ní lze ilustrovat nevraživost nerozpoznaného vyprávění (v českém kulturním prostředí je silně zakořeněna představa o narativním chápání identity) vůči svobodnému gestu romanopisce. Tímto je zároveň sledované téma dovedeno ke svému závěru: na jedné straně můžeme rozkrývat kvazi argumentační strategie poukazováním na jejich narativní zakotvení, na straně druhé se můžeme vydávat po stopách imaginativní hry romanopisce, který dává všanc sugestibilitu vyprávění. Podstatné je, že ačkoli literární princip vzbuzuje dojem evidentního náhledu, budeme při kolizi dvou nesouladných vyprávění (zde naznačených na příkladu *Moci bezmocných* a Kunderovy *Knihy smíchu a zapomnění*) přivedeni k nutnosti argumentovat. Teprve tehdy bude zjevné, nakolik narace nemá (a ani nemůže mít) jádro racionální, nýbrž imaginativní. Příběh lze pouze číst (můžeme mu pouze naslouchat), ovšem nad rozličnými příběhy začínáme uvažovat. To, že lze vyprávění upřít argumentační jádro a racionální základ, rozhodně nemá znamenat, že jej lze z uvažování o literatuře a kultuře zcela vypudit. Nejde o nic jiného, než přiznat literatuře status literatury. Potom bude tato sféra lidské imaginace schopna do sebe integrovat velmi rozmanitá vyprávění, která jsou o to cennější, oč jsou rozdílnější, neboť teprve z jejich napětí se rodí uvažování.

POZNÁMKY

[1] K performativní povaze Barthesovy teorie srov. Češka 2010a, 125–146.

[2] K tomu srov. Genette 1966, 198–199.

[3] K demytizační analýze Barthesovy esejistiky srov. Češka 2010b.

[4] Přestože Barthes mluví o mýtu následovně: „mýtus deformuje; mýtus není lží ani přiznáním, je inflexí“ (2004, 127), z analýzy dílčích mýtů (velmi výrazně v hojně citované mytologii titulní fotografie černošského vojáka z časopisu *Paris Match*), především vzhledem k narativnímu rámci Barthesova mytologického projektu, si dovoluji mluvit o mýtu také jako o široce sdílené společenské lži.

[5] V Havlově eseji nalezneme obdobné pojetí znaku jako u Rolanda Barthese. K tomu srov. Češka (2015, 165), konkrétně pasáž nazvanou *Havel jako mytolog normalizace*. Je zároveň třeba přiznat, že Barthes nepíše měsíčně publikované mytologie nijak výrazně ze sémiotické perspektivy, nýbrž z marxistické. Teprve teoretizující závěrečnou eseji *Mýtus dnes* (2004, 107–157) hodlá Barthes do vlastního mytolo-

gického usilování promítnout sémiotickou perspektivu. Marxisticky inspirovaný postup historizovat společenské fenomény jde přitom proti systematickému a neangažovanému sémiotickému studiu novodobých mýtů. Toto dvojí teoretické zakotvení Barthesových mytologií komentuje např. Gérard Genette (1966).

[6] Jedním z nejvýraznějších je Vincent Jouve, který explicitně mluví o efektu literární postavy u čtenáře (1998).

[7] K tomu srov. například metaforu války, která zaznívá ve slově argument (Lakoff – Johnson 2014, 16–18).

[8] Jako tomu je například v tradičním Descartesově výměru (1992, 17).

[9] Milan Hejný mluví v didaktice matematiky o kvalitativním zdvihu: „t. j. premenu kvantity skúseností na novú kvalitu – nový abstraktne vyšší poznatok. Kvalitatívny zdvih je okamih objavu. Okamih, v ktorom človek uzrie to, čo dovtedy nevidel. Okamih vyvolávajúci v psychike silnú emóciu radosti" (1988, 23).

[10] „[Č]tenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze *někým*, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen" (Barthes 2006, 77).

[11] Za český cyklus či spíše za české romány je považována Kunderova románová a povídková tvorba, kterou napsal původně česky – chronologicky prvním románem je tudíž *Žert* a posledním románem *Nesmrtelnost*.

LITERATURA

Barthes, Roland. 2004. *Mytologie.* Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán.

Barthes, Roland. 2006. Smrt autora. Přel. Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, 3: 75–77.

Barthes, Roland. 2007. Diskurz historie. Přel. Josef Fulka. *Česká literatura* 55, 6: 815–828.

Češka, Jakub. 2010a. Roland Barthes – performativita teorie. In *Performance/performativita*, ed. Ondřej Sládek, 125–146. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Češka, Jakub. 2010b. *Zotročený mýtus: Roland Barthes*. Praha: Togga.

Češka, Jakub. 2015. Moc bezmocných jako legitimizační vyprávění. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia. Elity w krajach Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989* 3, 3: 137–169.

Descartes, René. 1992. *Rozprava o metodě*. Přel. Věra Szathmáryová-Vlčková. Praha: Svoboda.

Genette, Gérard. 1966. L'envers des signes. In *Figures I*, Gérard Genette, 185–204. Paris: Seuil.

Havel, Václav. 1990. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny.

Hejný, Milan a kol. 1990. *Teória vyučovania matematiky 2.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Hrabal, Bohumil. 1993. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Pražská imaginace.

Jouve, Vincent. (1992) 1998. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France.

Kundera, Milan. 2005. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis.

Kundera, Milan. 2017. *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno: Atlantis.

Lakoff, George – Mark Johnson. 2014. *Metafory, kterými žijeme.* Přel. Mirek Čejka. Brno: Host.

Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.

Schmid, Wolf. 2006. Abstraktní autor a abstraktní čtenář. Přel. Johana Gallupová. *Česká literatura* 54, 2 – 3: 74–97.

Steiner, Petr. 2012. Spory o symbolický kapitál. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, eds. Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek, 217–223. Brno: Host.

Tomaševskij, Boris. 1970. *Teorie literatury*. Přel. Renáta a Karel Štindlovi. Praha: Lidové nakladatelství.

Turner, Mark. 2005. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka.* Přel. Olga Trávníčková. Brno: Host.

Roland Barthes and Václav Havel as conspirators of literature – on the principle of literary persuasiveness

Roland Barthes. Václav Havel. Mytologies. Narrative. Legitimization.

The study focuses on the reflection of quasi-argumentative strategies based on narrative. Nevertheless, the narrative perspective is not reflected by the authors, it is even published as a rational argumentation core. In contrast to secret narratives, I build a purposefully composed literary work that reveals the neglected aspects of human existence (using imagination). At the same time, I express the hypothesis in which the persuasiveness of literature lies: the deprivation of the author's subject, which happens by placing the reader in the imaginary perspective of narration. In the extrapolation I see Roland Barthes and Václav Havel as conspirators of literature (they are hiding literary investment in their essayist contemplation) against Kundera's straightforward and admitted art of the novel.

Doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Katedra elektronické kultury a sémiotiky
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
U Kříže 8
158 00 Praha – Jinonice
Česká republika
ceska@fhs.cuni.cz

Allegorizing the existential crisis in modern China: Qian Zhongshu's philosophical novel "Fortress Besieged"

YU (HEIDI) HUANG

CHINESE NOVELS/XIAOSHUO 小说 AS PHILOSOPHICAL WRITING

The interconnection between literature and philosophy has been a distinctive feature of *wen* – the Chinese writing process as one of literary creation (Zhang 2004 33–42). To investigate this intertwining relationship, it is essential to examine the etymology of *wenxu* 文学, the Chinese equivalent of the English word *literature*, which means any single body of written works as its Latin root *literature/litteratura* indicates. The Chinese[1] word *wenxue* consists of two characters, i. e., *wen* 文 and *xue* 学. According to Chinese philologist Xu Shen's analysis, the character 文originally signifies crossed strokes in painting that may be used as adornments (Xu 1978, 185). In the oracle bones scripts, the character *wen* 文 is written like *ren* 人 (human), while in the bronze scripts, this character is written in a shape that looks like a human body with paintings on it. In the Warring States Period (475 BC–221 BC), the character *wen* 文 acquired broader connotations such as "the interweaving pattern of the five colors" 五色成文而不乱 (Wang 1977, 507) in the records on Chinese musical rituals, and the "fabrication of various matters" (物相杂 故曰文) (Anonymous 2010, 319) in Confucius's exegesis of *Yi Jing*, or *The Book of Changes*. From these examples, we can see that *wen* 文, in a broad sense, applies to both collective and individual aspects of human life such as political rituals, governance regulations, arts, and personal choices of dress, speech, and behaviour. As Zhang Shaokang puts it, "anything that has the characteristics of fabrication or decoration could be called wen which may be compared to the concept of "mei" [beauty]" (2004, 4).

During the Qin (221 BC–207 BC) and Han Dynasty (202 BC–220 AD), Chinese literary writings were broadly divided into the two stylistic categories of poetry and prose (Chu 1990). The literary genre that is equivalent to the Western concept of fiction, which is narrowly defined as "[invented] narratives that are written in prose (the novel and short story)" (Abrams 1999, 94), is called *xiaoshuo*, literally 'small talks'. Under the tradition of literary-philosophical interconnection in Chinese writings, *xiaoshuo* was included in the category of philosophical writings (Lu 2000, 4). According to Lu's ground-breaking study on the history of Chinese fiction, the term *Hsiaoshuo (xiaoshuo)*[2] was first uses by the Warring State Daoist philosopher Zhuangzi (369 BC–286 BC) when he spoke of "winning honour and renown by means of *hsiaoshuo*" (Lu 2000, 1). As Lu Xun understands it, Zhuangzi uses this expression to mean

"chit-chat of no great consequence" (1), which has a different connotation from the later acquired meaning of "legends and fables having no basis in historical facts and counter to the Confucian tradition" (1–2).

Lu's study not only traces the change of meaning of the term *xiaoshuo* in Chinese literary history but also reveals the close connection between Zhuangzi's philosophy and novel writing in Chinese literary history, which is further investigated by Liu Jianmei (2016) in her recent study on the influence of Zhuangzi in modern Chinese literature. As Liu maintains, "Zhuangzi's first and foremost concern is the absolute freedom of the individual" (4), while "Confucians value human affairs and interpersonal relations above the individual" (4). The central theme of Zhuangzi, i.e., the spirit of freedom, can be compared to Isaiah Berlin's two concepts of liberty, especially negative freedom, which means "the area within which a man can act unobstructed by others" (Berlin 2002, 169).

Liu acutely points out that Zhuangzi has been both "the lamp and the mirror" (2016, 11–13) that has enlightened, inspired and reflected modern and contemporary intellectuals' different positions[3] since their iconoclastic revolution against the Confucianist value system. More noteworthy are the concurrences of the dominant Confucianist collectivism, Daoist individualism, and the influence of Western philosophical thoughts in Chinese novels written in the first half of the 20th century that marks the beginning of modern China (Spence 1991, 200–205).[4] The same historical period has also witnessed the introduction of Western philosophical thoughts into China via the first generation of Chinese overseas students on The Boxer Indemnity Scholarship Program, which is described as "the most important scheme for educating Chinese students in America and arguably the most consequential and successful in the entire foreign-study movement of twentieth century China" (Ye 2001, 10).

To investigate the intertwining relationship between Chinese philosophy and its Western counterparts, I will analyze Qian Zhongshu's philosophical novel *Fortress Besieged* (1946–1947), which illustrates the existential crisis of the modern Chinese people. A prolific scholar in Chinese classical studies, Qian Zhongshu (1910–1998) discussed the intersection between literature and philosophy from a comparative perspective between the East and the West in his representative work *Guang Zhui Bian*, which is translated and published as *Limited Views: Essays on Ideas and Letters* (Qian 1998).[5] According to Yang Yi, the former director of Chinese National Institute of Social Sciences[6], Qian Zhongshu's scholarship in *Limited Views* represents the height of academic research in 20th-century China (Yang 2005, 203–205). It is Qian's research methodology of *datong* [striking the connection] that has inspired my own research methodology of "constellating world literature" (Huang 2013) which investigates the universalizing poetics beyond national and disciplinary boundaries. The philosophical references and existential reflection on Chinese intellectuals in *Fortress Besieged* have drawn scholarly attention in recent years. As Taiwan-based scholar Xin Jinshun points out, this novel "surpasses its time as it connects the cultural itineraries of Chinese intellectuals after the May Fourth Movement with the universal fate of the human kind" (Xin 2014, 220).

The novel *Fortress Besieged* was first serialized in the monthly literary magazine *Wenyifuxing* [*Literary Renaissance*] starting in 1946. Structured in nine chapters, the novel *Weicheng* (hereby referred to as *Fortress Besieged*) was written by Qian Zhongshu during his stay in Shanghai between 1944 and 1946 (Yang 1994, 362). This novel depicts the life experiences of its protagonist Fang Hongjian, who returns from his study tour in Europe, stays in Shanghai during wartime, undertakes a long journey to the Chinese inland to take up a teaching position at a university, and then returns to Shanghai as a defeated and disillusioned man. Since its initial publication, the novel *Fortress Besieged* has been widely circulated within China. It was published as a book in 1947 and republished twice in the following two years (Yang 1992, 234). Its biting wit and critical commentary of social issues immediately gained itself wide currency and a highly contentious response. On the one hand, the famous playwright Li Jianwu asserts that *Fortress Besieged* is "a new *Rulin Waishi* [The Scholars]" that presents a realistic and satirical sketch of Chinese scholars during the Chinese Anti-Japanese war (Yang 1992, 234–237). On the other hand, this novel was strongly dismissed as a "perfumed powder shop" (Luo 2017, 14) that presents "no life but only the blind, low, restless, animal-like desire that could be found in the Shanghai Zoo", and it "overlooks the class struggles in every competitive society" (14).

While the novel had been relatively invisible in modern Chinese literary history on the mainland between the 1950s and 1970s and banned in Taiwan till the 1980s (Zhou 1980), it was internationally promoted by American-based literary scholar Hsia Chih-tsing, who praises it as "the most delightful and carefully wrought novel in modern Chinese literature; it is perhaps also its greatest novel" (1999, 441). With a careful reading of the original Chinese text rendered into his own English translation, Hsia states that "the author [is] a master of similes… also a symbolist" (459). To Nathan Mao, one of the English translators of this novel, it is "a comedy of manners with much picaresque humour, as well as a scholar's novel, a satire, a commentary on courtship and marriage, and a study of one contemporary man" (Mao 1979, 394). From these comments we can see the rhetorical and poetic aspects of this realistic fiction that interweaves Qian's own life experiences and his keen-eyed observation of his country and country men (Yang 1994). The key question to be discussed in this article is the novel's overarching allegory: the "fortress besieged" that consists of three key images that appear in various parts of the novel: the walled fortress in Chapter 3, the broken-down door in Chapter 5, and the old ancestral clock in Chapter 9.

MAN'S NEGATIVE FREEDOM WITHIN WALLED REALITIES

The key image of the allegory and the title of the novel, *Fortress Besieged,* was first mentioned during a dinner of Chinese scholars who all had experience of studying and working overseas. The host Zhao Xinmei works as the political editor of the Sino-America News Agency. Due to illness, he had not taken up the position of section chief of the foreign office in the Guomindang government that had moved to Chongqing after he had returned from his studies in USA (Qian 2005, 60). Fang Hongjian and Su Wenwan had been college classmates majoring in Chinese literature,

but the latter went to Lyons to study for a doctorate in French literature. As for the two other guests, Dong Xiechuan was a famous poet and military attaché returned from his office at the Chinese Embassy in the Czech Republic, and Chu Shenming a philosopher who had managed to collect letters from almost every famous Western philosopher in the early 20 century except for Henri Bergson, as Bergson "dreaded having strangers come to pester him and kept his address confidential" (93).

A dialogue about similes of marriage takes place after the discussion topic shifted from Chu Shenming's acquaintances with Western philosophers to their marital problems as the narrator discloses: "Socrates' wife was a shrew and poured dirty water on her husband's head. Aristotle's mistress rode on him like a horse, telling him to crawl on the floor naked, and even making him taste the whip. Marcus Aurelius' wife was an adulteress, and even Ch'u Shen-ming's pal Bertrand Russell had been divorced several times" (100). Chu continues to explain that Bertrand Russell "quoted an old English saying that marriage is like a gilded bird's cage" (Qian 1994, 100). In response to this English analogy, Miss Su introduces the French expression of a "fortress besieged" where "[t]he people outside the city want to break in and the people inside the city want to escape" (101). In her response to Chu's display of self-declared friendship with the world-renowned philosopher, the dignified Miss Su, who "had studied French literature at Lyons" and "had written her dissertation on eighteen Chinese poets of the colloquial style" (16), demonstrates both her erudition in French culture and her affection for the protagonist Fang Hongjian, whom is taken to be a rival in love by the dinner host Zhao Xinmei, Miss Su's childhood friend and avid suitor. However, Fang showed no interest in the topic of marriage for fear that he might be forced into the trap of marrying this woman whom he pretended to woo only to get closer to her young and innocent cousin Miss Tang Xiaofu. Fang's love triangle ends bitterly when he cowardly absconds from Miss Su after kissing her on the lips without any further commitment. In the novel, Fang finally married Miss Sun Roujia, a college graduate who traveled with Fang and Zhao to a newly founded college in China's interior that offered them teaching positions. Unremarkably, their marriage quickly goes sour after the couple's return to Shanghai where their respective families live.

Such a storyline might easily give readers the impression that this novel is "a typical love story" as maintained by Hong Kong-based literary historian Sima Changfeng (1980, 72). However, this novel goes further to investigate the philosophy of life beyond marital problems and thus may be considered a modern version of *Xueren Xiaoshuo*, or the Scholar Novel, which got its name from its distinctive subject matter (returned students from overseas), abundant literary and cultural references, and refined language style. Using this novel to illustrate the interconnection between literature and philosophy in modern Chinese literature, I argue that the image of the fortress besieged is not merely a simile of marriage, rather, it serves as an overarching allegory about the existential dilemma of human beings in modern China, as Qian Zhongshu clearly states in his preface when this novel was first published in 1946:

> In this book I intended to write about a certain segment of society and a certain kind of people in modern China. In writing about these people, I did not forget they are hu-

man beings, still human beings with the basic nature of hairless, two-legged animals. The characters are of course fictitious, so those with a fondness for history need not trouble themselves trying to trace them out (2005, xi).

As the above quote demonstrates, this novel depicts scholars and ordinary people in war-torn 1930s China. To better illustrate my argument, it is important to revisit the use of allegory in literary texts: "[a] narrative, whether in prose or verse, in which the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived by the author to make coherent sense on the "literal," or primary, level of signification, and at the same time to signify a second, correlated order of signification" (Abrams 1999, 5). According to Jeremy Tambling, the allegory, which "says one thing and means another" (2010, 8), was resented by Plato. This is expressed through Socrates in the *Republic* when he says that "children cannot distinguish between what is allegory [*hyponoia*: 'undersense', 'undermeaning'] and what isn't" (Plato 1955, 116). From this comment, Tambling discerns the "split between literature and philosophy" in Plato's warning that the allegorical language of literature, carrying double meanings, may destabilize the language of philosophy in its delivery of the "truth" needed for building his ideal political republic (2010, 9). Paradoxically, it is in *Republic* that Plato tells one of his most famous allegories, i.e., "The Cave", in which a group of prisoners can see only shadows cast by a fire behind them in a long cave and take the reflections as true reality (Plato 2009, 51–56). This allegory of the cave could be read as an analogy for education which does not give vision to one's blind eyes, but instead transforms one's perspective of things. Meanwhile, it "also represents the state of humans; we all begin in the cave" (Annas 1981, 252–253).

If Plato's allegory of the cave illustrates the epistemological limitation of humankind, Qian's allegory of the fortress besieged represents the *ontological dependence*, or *existential dependence* in human relations (Lowe 2010), as Descartes asserts: "[b]y substance we can understand nothing other than a thing which exists in such a way as to depend on no other things for its existence" (1985, 210). In the same light, the invisible and imaginary walls in the besieged fortress that divide one's life goals and their realization are mutually dependent. The people outside of the fortress are all striving for their respective list of life goals including knowledge, marriage, career, power and wealth, only to regret what they have lost during the process of pursuit once they are inside the walls. In a spatial and epistemological sense, the outside and inside are mutually defining as a pair of ontological dependent entities.

In Qian's existential allegory of the fortress besieged, all the 72 characters face the intrinsic problem of the universal human condition that requires everyone to make a choice with the inevitable thought that this choice has been made at the expense of something unknown. Such an existential dilemma is inescapable, since even one's indecisiveness is a decision made. The good-natured yet "completely useless" (Qian 2005, 207) protagonist is an authorial creation serving to exemplify this passive state of human kind in every aspect. As underlined by Qian Zhongshu during his discussion with two writers who were adapting this novel into a television series, "Fang Hongjian is a passive protagonist. *Things happen to him*"[7] (Sun 1992, 210). Echoing her husband, Yang Jiang vividly describes him accordingly: "Fang Hongjian is a man

with a soft heart, a weak mind, a bit of talent yet little capability. He has a rather passive character" (210).

Fang Hongjian thus allowed his emotional life to "drift with the tides" as different female characters come and go. He writes to his father to break off his arranged engagement with Miss Zhou, yet quickly withdraws his weak protest when his father threatens cut off financial support. On his returning ship journey to Shanghai, he had a short affair with Miss Pao, the fiancée of a medical doctor. Just after Miss Pao leaves the ship, Hongjian becomes the companion of Miss Su, who fills his emotional void before he falls for her cousin. On his way to the Chinese interior with his travel-companions, he is unconsciously attracted to Miss Sun, but the engagement with Miss Sun at their work place is stimulated by their co-workers' nosy and bossy interference as a result of Miss Sun's calculated manoeuvering. Even their wedding in Hong Kong is urged by Zhao Xinmei with the awareness of their *de facto* consummation on their way back to Shanghai. It could be safely said that never once does Fang Hongjian stand up for his freedom of love.

Apart from Hongjian's history of love and marriage, there are several other examples from Fang Hongjian's intellectual pursuits to show why he was referred to as "a worthless sort" (Qian 2005, 12). In college, Fang gave up civil engineering and switched from sociology to philosophy before "finally settling down as a Chinese literature major" (12). During his three-and-a-half-year stay in Europe, Fang Hongjian only loitered about in three universities in London, Paris and Berlin before returning to China. The "Carleton University" PhD diploma that Fang brought home was counterfeited by an Irishman in New York City.

From a comparative perspective, Fang Hongjian's incapability of action against his life challenges, if not "the trait of moral cowardice" (Hsia 1999, 443), may serve as an example of Isaiah Berlin's concept of negative freedom – absence of interference in a person's sphere of action (Berlin 1969, 16). One has such negative freedom when actions are available to one without any obstacles, barriers or constraints. In Fang's case, he was always driven toward the opportunities given to him like doors left open in the city wall. Even his job offer from San Lü University was the result of Zhao Xinmei's unsolicited recommendation to the founding president, with the intention that his rival will be tempted to leave Miss Su for his career.

Interestingly, in Berlin's discussion of the two concepts of liberty, there is a metaphor of one's "inner fortress/citadel" that is very similar to Qian's allegory of the besieged fortress: "[t]he rational sage […] has escaped into the inner fortress of his true self seems to arise when the external world has proved exceptionally arid, cruel, or unjust" (Berlin 1969, 139). Alternately put, when one is unable to do what one wishes (as in Berlin's concept of positive freedom), he may exercise his negative freedom to escape the pressure of the world. This somehow passive gesture, as I see it, may be compared to the Daoistic concept of *wuwei* [no-action], which is "action in tune with the spontaneous tendencies (*ziran*自然) of things, minimizes interference and artifice, remains sensitive to the unfolding of circumstances" (Coutinho 2015, 159).

To a large extent, Fang Hongjian lives his life in a *laissez-faire* way, as he always reacts in accordance with the natural tendency. He takes up the job offer in order to

free himself from the control of his father and in-laws. On their eventful journey to the inland university, Fang Hongjian and Zhao Xinmei even become close friends after they clear up the misunderstandings about their rivalry over Miss Su's affections. Zhao shares with Hongjian details of Miss Su's wedding where Miss Tang appeared as the maid of honour. To console his new best friend, the heart-broken protagonist reveals his rationalized sense of loss with the reference to the fortress besieged simile first brought up by Miss Su:

> I still remember that time Ch'u Shen-ming or Miss Su said something about a "fortress besieged". […] Remember the old saying that a dog loses the juicy bone in its mouth when it goes after the reflection of the bone in the water? When your dream comes true and you marry your sweetheart, it's as though the bone has entered your stomach and you then pine for the never-to-be-seen-gain reflection in the water (Qian 2005, 148–149).

Here, Fang's analogy of the dog derives from an Aesop fable entitled *The Dog and his Shadow*: "A dog, bearing in his mouth a piece of meat that he had stolen, was crossing a smooth stream by means of a plank. Looking in, he saw what he took to be another dog carrying another piece of meat. Snapping greedily to get this as well, he let go of the meat that he had and lost it in the stream" (Aesop 1896, 9). However, the moral message in Aesop's story that one should not be too greedy and lose what one already has, is lost in Fang's version which blends with the main theme of the Chinese folktale *The Monkey Reaching for the Moon* based on a Buddhist fable (Zhu 2011), which reminds its readers to differentiate between reality (the moon) and illusion (the moon's reflection in the water). Using such a refashioned fable, Fang Hongjian gives his own interpretation of the fortress besieged simile laden with the Buddhist belief that the cause of suffering is one's unsatisfied desire in the form of craving. To eliminate suffering, one could either keep the objects of desire out of sight or let go of the desires. Still, as Fang Hongjian rightfully points out, the root cause of human existential crise is the insatiability of human wants like the empty vastness beyond the broken-down door – a symbol of the interdependence of reality and desires that appears toward the end of the university professors' journey to their "West Paradise", with reference to the Chinese canonical classical novel *Journey to the West*.

On the eve of the arrival, both Fang Hongjian and Miss Sun feel that they are being haunted by the ghosts of children who had been buried at the site of their inn. The haunted nightmare lingered on after their departure, creating a dark omen in their new working environment. At this point in the middle of the novel, Fang has achieved another of his important life goals to become an associate professor at a national university. The subtle attachment between Hongjian and Miss Sun has been gradually established during the one-month journey, hinting at a possible stable relationship in the future. Our protagonist is about to enter the fortress through a door that opens to him, knowing that nothing awaits him on the other side. Unlike the intense situation in a fortified walled city surrounded with armies, this broken-down door reflects the relaxed emptiness of a typical modern man facing "new possibilities for experience and adventure", "frightened by the nihilistic depths to which so many modern adventures lead, longing to create and to hold on to something real even as

everything melts" (Berman 1988, 14). The narrative has so far followed the typical structure of a Bildungsroman that concerns the protagonist's moral and psychological growth. However, it is also about the complete devastation of Fang Hongjian's achievements in four stages of life, i. e., education, love, career and marriage (Xie 1989, 77). As Theodore Huters observes, it is Qian Zhongshu's design to both give "an intricate representation of late 1930s elite China as a realm of difference" and to "destruct the very world it depicts" (Huters 2015, 226).

The moment of epiphany happens in the novel's last chapter with the third important allegorical image – the old-fashioned pendulum wall clock that Hongjian's grandfather had bought and promised to give him. Hongjian's father believes that the clock is "extremely accurate" and "only seven minutes slow every hour" (Qian 2005, 355). This clock, as I see it, projects Hongjian's failure to find his own position by "grasp[ing] the essence of both traditional and modern cultures" (Goldman – Lee 2002, 249) in 1930s China distinguished by its "critical neo-traditionalism" (15). The same ancestral clock also symbolizes the temporal structure of the literary world built in this novel beginning on one morning of June on the French liner Vicomte de Bragelonne crossing the Indian Ocean. The then cheery bachelor Fang Hongjian was returning to his homeland with hopes for a better future. Now, the same person is married, workless, famished and fatigued in the middle of a winter night. He regrets the fight with his wife; yet finds himself too weak for any immediate solution except to sink into "the primordial sleep of mankind that is also a sample of death" (Qian 2005, 388) to shut himself off from reality. If only the clock could have been unwound, and the wrongs could have been undone! Yet this is how the story ends with disenchantment: "[t]he irony and disappointment of men unintentionally contained in this out-of-date timepiece went deeper than any language, than any tears or laughter" (Qian 2005, 389).

My analysis of the philosophical allegory of the fortress besieged in Qian's novel has shown the intersection between literature and philosophy in modern Chinese literature, which is also the main reason for the phenomenal popularity of this novel and its adapted television series in contemporary China. In 1980, the novel was republished in Beijing and immediately became one of the bestselling novels in contemporary China (Huang 1992). In 1990, with Qian's permission, the television series of *Fortress Besieged* was produced and later broadcast on the Central China Television's Channel 1. All 10 episodes began with the off-screen voice narrating Yang Jiang's epigraph: "The people outside the city want to break in and the people inside the city want to escape. That is what one wishes for mostly in one's life, no matter whether it is for marriage or for a job" (Sun 1992, 210). In today's China, the word *weicheng* [fortress besieged] has become one of the most frequently used metaphors in public discourse referring to one's crucial choices in life.

In his influential introduction to Chinese philosophy, Fung Yu-lan enthusiastically summarizes the philosopher's challenge: "[o]ne must think about the unthinkable, yet as soon as one tries to do so, it immediately slips away. This is the most fascinating and also most troublesome aspect of philosophy" (Fung 1966, 337). With three vivid allegorical images from a fusion of horizons, Qian Zhongshu's

novel *Fortress Besieged* meets this ultimate challenge by creating a concrete allegorical image that gives its readers the mental space to begin their own philosophical investigation.

NOTES

1 In this article, I refer to the Chinese writing system as the "Chinese language" (hanyu 汉语) with the full knowledge that the spoken languages of China are largely diversified. I use the pinyin system and the simplified characters that have been the official practice in the People's Republic of China, while keeping the different transliteration in the citations. Unless specified otherwise, all the English translations are mine.

2 Hsiao-shuo is the Wade-Giles romanization of 小说, xiaoshuo in Pinyin system.

3 Among these intellectuals studied by Liu Jianmei are Guo Moruo 郭沫若, Hushi 胡适, Lu Xun 鲁迅, Zhou Zuoren 周作人, Lin Yutang 林语堂, Fei Ming 废名, and the contemporary Chinese writers Yan Lianke 阎连科 and Gao Xingjian 高行健.

4 Since the Han Dynasty (25 AD–220 AD), Chinese intellectuals had been trained to write fabricated essays in a highly concentrated Imperial Examination System based on the Confucian canons. In 1906, this examination system was abolished with the permission of the Empress Dowager Cixi (1835–1908), and later nearing the end of the Qing dynasty (1644–1912).

5 For more please read the introduction to *Limited Views* written by world renowned sinologist Donald Egan, the current head of Department of East Asian Studies at Stanford University.

6 Yang Yi is currently working as chair professor at the Department of Chinese Language and Literature at the University of Macau.

7 This italicized line was originally in English.

LITERATURE

Abrams, Meyer Howard. 1999. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle and Heinle.

Aesop. 1896. *Aesop's Fables*. New York, London and Paris: Cassell & Company, Limited.

Annas, Julia. 1981. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Oxford University Press.

Anonymous. 2010. *Zhouyi* [The Book of Changes]. Beijing: Zhonghua Shuju.

Berlin, Isaiah. 1969. *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press.

Berlin, Isaiah. 2002. *Liberty*. Oxford: Oxford University Press.

Berman, Marshall. 1988. *All that is Solid Melts into the Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin Books.

Chu, Binjie. 1990. *Zhongguo Gudai Wenti Gailun* [A General Introduction to Ancient Chinese Literary Styles]. Beijing: Peking University Press.

Coutinho, Steve. 2015. "Conceptual Analyses of the Zhuangzi." In *Dao Companion to Daoist Philosophy*, ed. by Liu Xiaogan, 159–192. Hong Kong: Springer.

Descartes, René. 1985. "The Principles of Philosophy." In *The Philosophical Writings of DESCARTES*, trans. by J. Cottingham et al., 177–292. Cambridge: Cambridge University Press.

Fung, Yu-lan. 1966. *A Short History of Chinese Philosophy*, ed. by Derk Bodde. London: The Free Press.

Goldman, Merle – Leo Ou-fan Lee, eds. 2002. *An Intellectual History of Modern China*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

Hsia, Chi-tsing. 1999. "Ch'ien Chung-shu." In *A History of Modern Chinese Fiction*, Chi-tsing Hsia, 432–460. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Huang, Yi. 1992. "*Weicheng* de Chongyin he Daoyinben" [The Reprinted and Pirating Versions of *Fortress Besieged*]. In *Qianzhongshu Yanjiu* Caiji [Selected Works in the Studies on Qian Zhongshu], volume 1, ed. by Lu Wen Hu, 192–194. Beijing: SDX Joint Publishing Company.

Huang, Yu. 2013. "Constellating World Literature." In *Neohelicon*, 40, 2: 561–580.
Huters, Theodore. 2015. "The Cosmopolitan Imperative: Qian Zhongshu and 'World Literature'." In *China's Literary Cosmopolitans: Qian Zhongshu, Yang Jiang, and the World of Letters*, ed. by Christopher Rea, 210–226. Leiden and Boston: Brill.
Liu, Jianmei. 2016. *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*. New York: Oxford University Press.
Lowe, E. Jonathan. 2010. Ontological Dependence. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2010 Edition), ed. by Edward N. Zalta. Stanford: Center for the Study of Language and Information, Stanford University. Accessed January 23, 2018. https://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/dependence-ontological/.
Lu, Hsun (Lu Xun). 2000. *A Brief History of Chinese Fiction*. Trans. by Gladys Yang & Yang Hsien Yi. Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific.
Luo, Yinsheng. 2017. "Wang Yuanhua yu Qian Zhongshu" [Wang Yuanhua and Qian Zhongshu]. *Zhonghua Dushubao* [China Reading Weekly], 21 June, 31: 14.
Mao, Nathan K. 1979. Afterword. In *Fortress Besieged*, Zhongshu Qian, trans. by Jeanne Kelly and Nathan K. Mao, 391–410. London: Penguin Books.
Plato. 1955. *Republic*. Trans. by H. Lee. Harmondsworth: Penguin.
Plato. 2009. *Selected Myths*, ed. by Catalin Partenie. Oxford: Oxford University Press.
Qian, Zhongshu. 1994. (1946–1947). *Wei Cheng* 围城 [*Fortress Besieged*]. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe.
Qian, Zhongshu. 1998. *Limited Views: Essays on Ideas and Letters by Qian Zhongshu* 管錐編. Selected and ed. by Ronald Egan. Cambridge, Massachusetts and London: the Harvard University Asia Center.
Qian, Zhongshu. 2005. *Fortress Besieged*. Trans. by Jeanne Kelly and Nathan K. Mao. London: Penguin Books.
Sima, Changfeng. 1980. *Zhongguo Xinwenxueshi* [A New History of Chinese Literature]. Hong Kong: Zhaoming Chubanshe.
Spence, Jonathan D. 1991. *The Search for Modern China*. New York: WW Norton & Co.
Sun, Xiongfei. 1992. *Weicheng* dianshiju gaibianzhe de ganwu [Fortress Besieged in Television series: the adaptor's reflections]. In *Qian Zhongshu Yanjiu Caiji Diyijuan* [Selected Works of Studies on Qian Zhongshu Volume 1], ed. by Lu Wenhu, 195–212. Shanghai: SDX Joint Publishing Company.
Tambling, Jeremy. 2010. *Allegory*. London and New York: Routledge.
Wang, Mengou. 1977. *Liji Jinzhu Jinyi (Xiace)* [A Contemporary Annotated Version of *The Book of Rites*, Volume 2]. Taipei: Taiwan Commercial Press.
Xie, Zhixi. 1989. Rensheng de kunjing yu cunzai de yongqi: lun Weicheng de xiandaixing jiedu [The Dilemma of life and the courage of existence: Reading the modernity in *Fortress Besieged*]. In *Wenxue Pinglun* [Literary Review], 5: 74–78.
Xin, Jinshun. 2014. *Zhishifenzi de Cunzai yu Huangmiu: Qianzhongshu Xiaoshuo de Zhutisixiang* [Existence and Absurdity of Intellectuals: The Theme of Qian Zhongshu's Novel]. Taipei: Showe Information Co. Ltd.
Xu, Shen. 1978. *Shuo Wen Jie Zi* [Explaining Graphs and Analyzing Characters]. Beijing: Zhonghua Shuju.
Yang, Jiang. 1994. Ji Qianzhongshu yu *Wei Cheng* [On Qian Zhongshu and *Fortress Besieged*]. In *Wei Cheng* [Fortress Besieged], Qian Zhongshu, 360–385. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe.
Yang, Yi. 2005. "Qian Zhongshu yu zhongguo xiandai xueshu" [Qian Zhongshu and Academic Studies in Modern China]. In *Zhongguo Xueshu Nianjian: Renwen Shehuikexueban 2004* [China Academic Yearbook: The Social Sciences and Humanities 2004], eds. Ru Xin et al., 203–205. Beijing: Zhongyang bianyi chubanshe.
Yang, Zhiming. 1992. Weicheng Yanjiu Zongshu [A Review of Studies on Fortress Besieged]. In *Qian Zhongshu Yanjiu Caiji Diyijuan* [Selected Works of Studies on Qian Zhongshu, Volume 1], ed. by Wenhu Lu, 234–266. Shanghai: SDX Joint Publishing Company.
Ye, Weili. 2001. *Seeking Modernity in China's Name: Chinese Students in the United States*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Zhang, Shaokang. 2004. *Zhongguo Wenxue Lilun Piping Jianshi* [A Short History of Chinese Literary Theory and Criticism]. Hong Kong: Chinese University Press.

Zhou, Jin. 1980. *Wei Cheng Yanjiu* [A Study on Fortress Besieged]. Taiwan: Chengwen Chubanshe.
Zhu, Ruiwen. 2011. *Fojing Gushi* [Buddhist Stories]. Beijing: Xuelin Chubanshe.

Allegorizing the existential crisis in modern China: Qian Zhongshu's novel "Fortress Besieged"

Philosophical novel. Qian Zhongshu. Fortress Besieged. Existential Crisis. Allegory. Modern China.

Beginning with an overview of the interconnection between literature and philosophy in modern Chinese literature, this paper analyses the novel *Fortress Besieged* (1947) written by Qian Zhongshu, a polyglot Chinese scholar of East-West comparative literature and philosophy. It compares the novel's overarching allegory, i. e. a fortress besieged, in juxtaposition with the philosophical allegories about the mutability and limitations of human life. It concludes with a reflection on the seminal influence of this novel in contemporary Chinese society where "fortress besieged" has become an everyday word referring to one's existential crisis.

Assoc. Prof. Yu (Heidi) Huang, PhD.
The Centre for European Studies
School of International Studies
Sun Yat-sen University
Tangjia Wan 519082
Zhuhai
The People's Republic of China
huangyuheidi@gmail.com

Analogická argumentácia Mary Wollstonecraft v „Obhajobe práv ženy“ *

ĽUBICA KOBOVÁ

Obhajoba práv ženy (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792) vyvoláva v dnešných čitateľkách a čitateľoch často údiv nad autorskou stratégiou Mary Wollstonecraft[1] a jej paradoxnosťou – údajne jasným rozchádzaním sa zámeru textu s jeho realizáciou. V úvode *Obhajoby* Wollstonecraft oznamuje, že odmieta

> starostlivo voliť výrazy či brúsiť si štýl. Mojím cieľom je priniesť úžitok a úprimnosť mi nedovolí dať sa ovplyvňovať; pretože si želám presviedčať silou svojich argumentov, a nie oslňovať eleganciou štýlu, nebudem strácať čas vymýšľaním pôsobivých poínt [sic!] alebo vytváraním pompéznej bombastickosti plnej vyumelkovaných citov, ktoré pochádzajú síce z hlavy, no nikdy nezasiahnu srdce (Wollstonecraft [1792] 1995, 77; cit. podľa Wollstonecraft 1997, 15).

No v samotnej práci sa podľa niektorých súčasných kritičiek od tohto rozhodnutia vzdialila a „priklonila [sa] k metaforickému, ozdobnému jazyku, a tak sa spreneverila svojim vlastným ‚prvým princípom‘“ (Moore 1991 [Farkašová 2006, 58]). Etela Farkašová tento odklon hodnotí ako „(sčasti zámernú) autorkinu nedôslednosť, ale ešte viac ako jej vôľu byť ústretovou k čitateľkám (a tým ich získať pre idey spisu)“ (58) – a teda komunikovať s čitateľkami a čitateľmi jazykom, ktorý považujú za svoj.

V príspevku sa pokúsim ukázať, že uvedená námietka a z nej vyplývajúce hodnotenie Wollstonecraft ako nedôslednej, ba až uponáhľanej autorky (aj táto jej druhá *Obhajoba* bola podobne ako *Obhajoba práv človeka* z roku 1790 napísaná v krátkom čase) či autorky len pragmaticky sa podvoľujúcej nedobrému čitateľskému vkusu svojho predpokladaného publika vychádza jednak z anachronického čítania *Obhajoby* a tiež z čítania, ktoré nepočíta s rétorickosťou textu.[2] Sústredenie feministicko-filozofického skúmania na argumentačné stratégie obhajujúce politické princípy, ktorými sa feministická politika necháva viesť i v súčasnosti, a aj isté presvedčenie o postupnom rozvíjaní týchto princípov – od najskôr skusmo načrtnutých princípov a argumentov k dnes prepracovaným a už plne uchopeným – umožňujú čítať dielo Wollstonecraft uvedenými spôsobmi.[3] Navrhnem, aby sme tento druh čítania vymenili za čítanie za pomoci dobových diskusií, ktoré Wollstonecraft (zarábajúca si na svoje živobytie ako recenzentka) poznala a ktoré určovali aj jej argumentáciu

* Na vznik tejto publikácie bola FHS UK poskytnutá *Institucionální podpora na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace* (MŠMT– 2018).

a s tým súvisiaci výber jazykových prostriedkov. Vychádzam pri tom z existujúcej literatúry zaoberajúcej sa vplyvom rétorickej tradície konca 18. storočia na písanie Wollstonecraft (Brody 1996) a najmä z literatúry všímajúcej si a analyzujúcej časté využívanie analógií v autorkiných textoch (Bewell 1989, Deutscher 2014, Ferguson 1996, George 2005). Tento prístup, ktorý umožňuje nečítať Wollstonecraft ako súčasť progresivistického naratívu o nejakom postupnom rozvíjaní pojmov a argumentov, dopĺňam o politicko-teoretický prístup, podľa ktorého rétorika nepredstavuje inštrumentálne využívanie rétorických prostriedkov v argumentácii (teda také využívanie rétorických prostriedkov, ktoré rétoriku chápe negatívne ako niečo, čo – budujúc súhlas s predkladanou politickou požiadavkou – zvádza či zavádza a prinajlepšom len dopĺňa racionálnu argumentáciu), ale v podobe zovšeobecňujúcej podmienky je súčasťou štruktúrovania politického poľa či dokonca „obecné podmínky bytí" (Norval 2016, 80).[4]

V texte postupujem takto: najskôr objasním politicko-teoretické prístupy k rétorike a rétorickosti vychádzajúce z postštrukturalizmu a predstavím diskusiu o analógii. Vytvorí sa tak rámec, v ktorom budem ďalej sledovať, ako sa chápe používanie analógie u Wollstonecraft v doterajšom feministickom výskume. Súbežne s tým ukážem, ako vďaka analógii vzniká nový subjekt feministickej politiky – stredostavovské ženy – , ktorý sa v analógiách artikuluje súbežne ako podobný aj odlišný od ďalších politických subjektov (predovšetkým od otrokov) či mimopolitických súcien (kvety).

RÉTORIKA, RÉTORICKOSŤ A ANALÓGIA

Podľa Ernesta Laclaua „zovšeobecnená rétorika […] prekračuje všetky oblastné hranice a jej hranice sa stávajú hranicami štruktúrovania samotného sociálneho života" (2001, 229). V takomto čítaní sveta je márne pátrať po nesprostredkovanom vzťahu medzi označujúcim a označovaným; možnosť ich transparentnej korešpondencie neexistuje. Podľa Johna B. Bendera a Davida E. Wellberyho sa „[r]étorickosť […] neviaže na žiadny konkrétny súbor inštitúcií. Ukazuje sa v nej nepodložená, nekonečne rozvetvená povaha diskurzu moderného sveta" (1990, 25). Autori pritom odkazujú na cezúru medzi rétorickosťou a rétorikou – kým rétorika klasickej tradície je náukou o náležitom používaní jazyka na dosahovanie konkrétnych cieľov v oblasti presviedčania a ako taká vytvára a kodifikuje súbory diskurzívnych pravidiel, tak rétorickosť už nie je pomenovaním tejto „doktríny a praxe [rétoriky], nemá ani podobu kultúrnej pamäte, stáva sa skôr niečím ako podmienkou nášho bytia" (25). Toto znovuobjavenie sa rétoriky v podobe rétorickosti zároveň nie je podmienené nejakou transcendentálnou vlastnosťou jazyka či sveta ako takého – je možné až po tom, ako najskôr došlo k potlačeniu tradície klasickej rétoriky novými spôsobmi vypovedania a najmä písania v osvietenstve a romantizme. Až v ďalšom obrate – v modernistickom a postmodernistickom – pomenúva rétorickosť zásadnú neukotvenosť významu, ktorá je protichodná voči osvietenskému presvedčeniu o možnosti objektivity a neutrality vypovedania o svete a tiež voči romantickej predstave o zásadnej role (geniálneho) autora či autorky (22).[5]

Diskusia o analógii, ako vyvstáva v prácach Hilliarda Aronovitcha (1997) a Davida Panagiu (2001), ozrejmuje dva hlavné prístupy k analógii v súčasnej politickej teórii.

Podľa Aronovitcha má byť analógia legitímnym druhom politického usudzovania, lebo v základe politiky aj analógie stojí „inovatívne stavanie na minulosti prostredníctvom rozširovania precedensu“ (1997, 78). Panagia však toto chápanie kritizuje pre jeho náklonnosť k chápaniu politiky ako harmonizácie konfliktov a pre jeho neschopnosť rozpoznávať (a hájiť) zásadné ruptúry v politickom tkanive spoločnosti (2001, 69). Panagia, považujúc analógiu za jeden druh metafory, potom predstavuje svoju koncepciu politiky, založenú na modeli interakčnej metafory. Do sporu týchto dvoch teoretikov vo veci analógie sa premieta ich odlišné normatívne ukotvenie v teórii deliberatívnej demokracie (Aronovitch) a v agonistickom chápaní politiky (Panagia). Ako ale ukazuje Aletta Norval (2016), analógia (v prípade oboch uvedených a aj ďalších teoretikov a teoretičiek) odpovedá na manko, ktoré by vykazovalo deduktívne politické usudzovanie, usudzovanie z princípov. Schopnosťou analógie je totiž – paradoxne povedané – argumentovať ukazovaním, a tak „měn[it] smysl starých otázek a vytvář[et] nové“ (95).

Ešte predtým, ako budem analyzovať používanie analógie v *Obhajobe práv ženy,* pokúsim sa načrtnúť niekoľko základných charakteristík analógie. Ak Hannah Arendt (2001) formuluje v nadväznosti na Immanuela Kanta tézu, že analógia vykonáva cennú prácu, lebo je živlom špekulatívneho rozumu a tomuto rozumu poskytuje pojmy v podobe javov medzi javmi (Arendtová 2001, 118), tak pre empirických filozofov má len veľmi nestály charakter a prinajlepšom môže generovať hypotézu, ktorá bude induktívne verifikovaná (Mill 1849 [Perelman – Olbrechts-Tyteca 1969, 372]). Chaim Perelman a Lucie Olbrechts-Tyteca (1969) však vidia argumentačnú hodnotu analógie už v tom, že analógia prednostne pripraví na testovanie nejakú konkrétnu hypotézu, a nie nejakú inú, a preto považujú analógiu za hodnú výskumu (372).

Analógia sa bežne zvykne stotožňovať s podobnosťou, analogické usudzovanie ale vypovedá o podobnosti *štruktúr* medzi prvkami porovnania. Rétorická tradícia od Aristotela cez Kanta (por. Arendtová 2001, 117 – 118; Perelman – Olbrechts-Tyteca 1969, 372) až po súčasnú logiku (por. Bielik 2016, 12) vyjadruje analogický vzťah ako vzťah medzi štyrmi členmi, kde A : B = C : D. Pre udržanie analogického vzťahu je zásadné, aby prvky, medzi ktorými je analogický vzťah, patrili do rôznych oblastí života. Ak by totiž tomu tak nebolo a boli by subsumovateľné pod jednu štruktúru, boli by v skutočnosti ilustráciami pojmu či pravidla (Perelman – Olbrechts-Tyteca 1969, 373). Táto zásadná odlišnosť je výrazná napríklad v Kantovom rozlíšení rozumu a umu, ktoré ďalej určuje uchopenie analógie, keď sa reflexia nejakého predmetu v nazeraní (teda reflexia ako štruktúra, pomer C : D) prenáša na „zcela jiný pojem [teda pojem rozumu – dopl. Ľ. K.], jemuž snad nikdy nemůže nějaký názor přímo odpovídat“ (Kant 2015, 184). Ako sa ukáže neskôr v tvorbe Wollstonecraft, sféry porovnania môžu byť názornejšie a prozaickejšie.

Obľuba analogického usudzovania v politike a v politickej teórii však plynie predovšetkým z jeho skúsenostného charakteru a istej „rukolapnosti“. Aj napriek tomu, že úspešná analógia nie je zďaleka logickým dôkazom (a v podmienkach zovšeobecnenej rétorickosti a dokonca ani v komunikačných podmienkach deliberatívnej demokracie ním nemôže byť), ak sa vydarí, tak presvedčivo vypovedá niečo nové o jednom prvku analogického porovnania, a má tak – tvrdí Panagia (2001, 55) – pre-

dikatívnu funkciu.[6] Podľa Aronovitcha (1997, 85 – 86) stoja za vhodnosťou analogickej argumentácie v politickej sfére štyri črty analógie. Po prvé, analógia vychádza z paradigmatického prípadu[7] alebo precedensu a závery, ktoré robí, tak nadväzujú na prijaté názory či – povedané dôraznejšie – „tradíciu". Po druhé, analogické argumenty sa orientujú na konkrétne typy publika a kontexty, ktoré tieto prijaté názory či „tradície" zdieľajú (čo je pre konkluzívnosť analogického argumentu dobré) alebo nie. Po tretie, analogické argumenty vychádzajú z konkrétnych príkladov, a nie zo zovšeobecnení – táto črta analogického usudzovania teda obmedzuje a vymedzuje argumentáciu vychádzajúcu z princípov (ako napr. rovnosti všetkých ľudí, prirodzených práv a pod.). Po štvrté (a tu sa v Aronovitchovom ponímaní načrtáva predikatívna funkcia analógie),

> [a]nalogické argumenty sa týkajú vztiahnutia toho, čo je prijaté, na to, čo je nové a neznáme, pričom toto vztiahnutie sa deje postupne či po štádiách. Keď porovnáme argument za vztiahnutie alebo inováciu s inými argumentmi, tak nikdy nie je sám osebe jedinečne a definitívne platný, ale je len v porovnaní s inými argumentmi viac alebo menej presvedčivý – hoci toto presvedčenie môže byť vari aj neprekonateľné. Toto je proces interpretácie (1997, 86).

Aj z krátkeho zhrnutia Aronovitchovej argumentácie vidno, že analogické usudzovanie postupuje pri konkrétnych prípadoch po malých krokoch. V závere svojho textu Aronovitch dokonca politickú filozofiu spočívajúcu v analogickom argumente háji ako „rozvážny postup" (1997, 92) medzi spiatočníckym konzervativizmom a nerozvážnym utopizmom, a to preto, lebo analogický argument „je založený na precedense a má otvorený koniec a rozvíja sa" (92). To môže viesť k otázke, či dôraz na oporu akýchkoľvek analogických záverov v tradícii (či už by malo ísť o tradíciu konkrétnej politickej ideológie, alebo tradície v zmysle prijatých a široko zdieľaných presvedčení konkrétneho publika) vo výsledku nenarušuje predpoklad podstatnej odlišnosti oboch prvkov analogického porovnania. Práve sem, myslím, mieri aj Panagiova kritika, ktorá namiesto „rozvážnej" analógie predkladá iný model uvažovania. Nové, predikát, tu vzniká v dôsledku aktívnej kombinácie prvkov, ktoré by mali byť (len) v analogickom vzťahu, no namiesto toho sa konfrontujú a zrážajú v interakčnej metafore. Analógia sa kondenzuje do metafory, takpovediac exploduje a ruší svoje prvky. Pre politické pole to znamená nekontrolovanú erupciu odlišnosti a napokon aj návrh na konceptualizovanie demokracie ako „*interaktívnych momentov ruptúry vo fungovaní systémov*" (Panagia 2001, 69; zvýraznenie v origináli).[8]

Táto vyostrená konfrontácia dvoch teoretikov demokracie pochopiteľne nastoľuje otázky: Aký je účinok analógií, ktoré Mary Wollstonecraft vynašla v *Obhajobe práv ženy*? Sú jej analogické argumenty zručným a pragmatickým využitím štruktúrnych podobností v rodových a iných mocenských vzťahoch, pričom tie umožňujú robiť závery o téme – povahe subjektu ženy – v tradícii liberalizmu, za ktorého predstaviteľku je Wollstonecraft považovaná?[9] Alebo sa v *Obhajobe* analógie kondenzujú do metafor[10] a možno zakladajú nejakú podobu politiky mimo rámca liberalizmu? Alebo majú analógie u Mary Wollstonecraft inú povahu?

Pri hľadaní odpovedí na tieto otázky postupujem takto: najskôr situujem Wollstonecraft do priesečníka rôznych rétorických tradícií, politicko-filozofických názorov

a argumentačných postupov. Z toho vyvodzujem prvé tvrdenie o jej používaní analógie – jej sebareflexívne používanie je aktívnym a rodovo označeným presviedčaním o nestrannosti jej skúmania. Potom sa zameriavam na dve kategórie analógií konštruovaných Wollstonecraft, v ktorých ženy prirovnáva k rastlinám a otrokom. Z toho vyvodzujem druhé tvrdenie o používaní analógie u Wollstonecraft – analógia tu má slúžiť jednak ako prostriedok nestranného skúmania nachádzajúceho svoje *phori* v objektívnej náuke o prírodnej histórii (toto tvrdenie podporuje môj prvý záver, no robí tak na základe iného typu textového materiálu – už nie sebareflexívnych referencií, ale analógií samotných) a jednak ako prostriedok objavovania sa konkrétneho politického subjektu.

ANALÓGIA AKO ZÁKLAD NESTRANNOSTI A VZNIKAJÚCEHO POLITICKÉHO SUBJEKTU

Písanie Mary Wollstonecraft, vrátane *Obhajoby práv ženy*, je situované v medzičase, ktorý podľa Johna B. Bendera a Davida E. Wellberyho (1990, 5) trvá od 17. do 19. storočia, keď rétorika prichádza o svoju nadvládu vo formovaní teoretického a politického, ale aj estetického diskurzu a ustupuje vedeckému dokazovaniu. Keď sa teda Wollstonecraft v úvode *Obhajoby* zastrája, že nebude dbať na štýl, jeho eleganciu a pompéznosť, nutne z toho nevyplýva, že utrpí obraznosť jej jazyka. Autorka sa hlási k rétorickej tradícii, ktorá vplyvom osvietenstva prešla podstatnou premenou a usilovala sa o „dokonalosť vo […] vznešenosti […], v jednoduchosti štýlu […] a v skromnosti" (Brody 1996, 111). A domnievam sa, že keď Wollstonecraft niekoľkokrát výslovne uvedie, že argumentuje pomocou analógie, no zároveň nikde neobjasní, v čom spočívajú devízy tohto analogického uvažovania na rozdiel od iných spôsobov uvažovania[11], tak jednak upriami pozornosť čitateľskej verejnosti na to, že má ísť o *argumentáciu* (spočívajúcu vo vedeckom, induktívnom usudzovaní od prípadu k prípadu), ale taktiež tým vopred upozorní, že bude pripodobňovať – no zároveň *rozlišovať* – jednotlivé členy analógie.

Podľa Penelope Deutscher (2014, 204) Wollstonecraft argumentovanie analógiou akoby automaticky, no zároveň sebareflexívne pripomenie, ale vzápätí túto konkrétnu argumentačnú formu prehliada, keď nevidí žiadnu potrebu ďalej ju zdôvodňovať. Ak by to tak aj bolo, čo toto letmé gesto znamená a čo Wollstonecraft dosahuje jeho využitím? Predpokladám, že Wollstonecraft si tu buduje miesto autorky vnútri pravidiel tvorby diskurzu, ktoré na jednej strane stotožňujú kvetnatosť štýlu so ženskosťou, poženšťovaním a zlým štýlom a na druhej strane dobrý štýl stotožňujú s mužskosťou, ušľachtilosťou a zdržanlivosťou (Brody 1996, 111). Miriam Brody doslova píše, že „so vstupom do rodovo označeného diskurzu verejného argumentatívneho presviedčania musí žena obhajovať akt svojho ‚písania' (*writes*) ako niečoho, čo je niečím viac než len ‚právom' (*rights*)" (1996, 108). Potreba sebalegitimizácie sa v prípade *Obhajoby práv ženy* (1792) môže na prvý pohľad javiť ako prepiata či nadbytočná – Wollstonecraft si vo svete politických debát získala meno už *Obhajobou práv človeka* (1790), polemikou, ktorá bola počas jej života považovaná za najdôležitejšie odmietnutie reakcionárskeho spisu Edmunda Burkea *Úvahy o revolúcii vo Francúzsku* (1790). Po rozsiahlej recenzentskej činnosti, prekladaní pedagogic-

kých spisov a publikovaní príručky o výchove a vzdelávaní dievčat a žien sa však svojou prvou *Obhajobou* „pozdvihla" do domnelo nepríznakového sveta ľudských (čítaj: mužských) záležitostí politiky. Ak sa jej touto prácou podarilo stať sa majiteľkou „maskulínneho rozumu", tak pravidlám, ktorými sa riadi objektívny rozum, hrozilo, že budú v druhej *Obhajobe* rozvrátené – a to tak rodom svojej autorky, ako aj rodom tých, ktoré sa stali ústrednou témou jej polemiky. Podobne ako o tom uvažuje Simone de Beauvoir v *Druhom pohlaví* (1968, 21), aj Wollstonecraft sa musí vyrovnať s námietkou, že je sudkyňou aj súdenou zároveň a ako taká teda zďaleka nemôže byť pri svojom uvažovaní nestranná.

Wollstonecraft v *Obhajobe práv ženy* rozvinula viacero stratégií, ako sa možným narážkam na svoje pohlavie a pohlavie tých, o ktorých píše, vyhnúť. V prvom rade samu seba vyčleňovala zo skupiny žien, ktoré boli predmetom jej skúmania a obhajoby – samu seba považovala, ako píše Brody, za „výnimočnú ženu [, ktorá] je racionálna a produktívna na rozdiel od ‚módnej' ženy [, ktorá] je zlomyseľná a neplodná" (1996, 109; por. aj Ferguson 1996, 141). V druhom rade vo svojej argumentácii zdôrazňovala, že hovorí z perspektívy ľudskosti, nestrannosti a nezávislosti, ktorá má kontrolovať túžby vyplývajúce z jej rodu.[12] Poukazovanie na argumentovanie analógiou, domnievam sa, je súčasťou tejto argumentačnej stratégie. Analógie sú totiž autorke – tak sa to snaží predostrieť Wollstonecraft – našepkávané normami rozumu a sú spoločné mužom, ženám, otrokom aj ich pánom. Ale, ako ukazujem nižšie, analógie (ak im budeme rozumieť v duchu rozšíreného chápania rétoriky) robia ešte niečo ďalšie – pomáhajú na svet politickému subjektu ženy.

Repertoár analógií, ktoré Wollstonecraft v *Obhajobe* buduje, je pomerne veľký. Autorka sa snaží objasniť, kým sú ženy (*thema* analógie), a tak ich povahu a najmä začlenenosť do mocenských vzťahov buduje ako analogickú povahe a mocenským vzťahom, v ktorých pôsobia predovšetkým otroci, ďalej zvieratá, divosi, ženy v háremoch (1995, 77), kvety (71 a inde), poddaní (126), ba dokonca aj vojaci (81; *phori* analógie). Neznáme vysvetľuje pomocou známeho – pomocou obrazov vychádzajúcich z prebiehajúcich diskusií o legitimite vlády, o povahe aristokracie, o nelegitimite otroctva, o výchove či z učenia botaniky, alebo všeobecnejšie, z prírodnej histórie. Na tomto mieste sa venujem len dvom skupinám analogických argumentov (ženy – otroci; ženy – rastliny), ktoré však poukazujú na neuniformnú rolu analógie u Wollstonecraft a jej prispôsobivosť.

Obhajoba práv ženy sa možno viac než obhajobe práv venuje opisu nespravodlivosti, ktorej sú v Anglicku na konci 18. storočia vystavené ženy stredného stavu, a ukazuje, ako táto nespravodlivosť deformuje povahu žien a v daných podmienkach prakticky znemožňuje ich cnostný život. Ak do dobovej obraznosti patrí prirovnávanie žien ku kvetom, tak Wollstonecraft toto spojenie, ktoré koniec koncov poznáme dodnes, obracia naruby. Keďže na konci 18. storočia podľa Bewella (1989, 137) ženy uchopovali svoju sexualitu a identitu prostredníctvom florálnej obraznosti, pre Wollstonecraft bolo zásadné túto obraznosť využiť – hoci aj tak, že ju vo výsledku prevrátila. Východiskovú kritickú pozíciu Wollstonecraft vidno v jej prístupe k básni romantickej poetky Anny Letitie Barbauld, kde zvýrazňuje slovné spojenia prenášajúce vlastnosti kvetov na ženy, a tak vytvára katalóg necnostného správania žien

(1995, 128, poznámka 7). Navzdory častému presvedčeniu, že Wollstonecraft je „zlá feministka", pretože haní ostatné ženy a samu seba stavia za príklad, sa pri analýze básne ukazuje, že skutočnými pôvodcami jazyka stotožňujúceho ženy s krásou, jemnosťou a potechou pre oko, ktorý ale ženám zabraňuje v pochopení samých seba ako bytostí nadaných rozumom, sú muži. „[T]oto bol vždy jazyk mužov", píše Wollstonecraft (1995, 127 – 128), a aj rozumné ženy ako Barbauld ho prijímajú. Ženy sú v tomto jazyku „postavené na roveň kvetom zdobiacim zem, plným radosti" (127) či „sladkým kvetom, usmievajúcim sa na cestách mužov" (138). Aj v týchto prípadoch využitia konvenčnej obraznosti Wollstonecraft dokáže sprostredkovať výsledný význam, ktorý prevráti (konvenčný) význam časti slovného spojenia. Ženy sú síce sladké ako kvety, vyvolávajú ľúbivé pocity, no zároveň si uvedomujeme ich uväznenie (len pár riadkov predtým Wollstonecraft argumentuje v prospech voľnosti pohybu dievčat a argumentačný záver o potrebe slobody žien tak posilňuje), keď ako rastliny zapustili korene, tvoria nehybný podklad a lemujú cesty, po ktorých za svojimi cieľmi idú muži.

Ak v tejto časti Wollstonecraft kritizuje dobovú romantickú obraznosť takpovediac zvnútra, tak na iných miestach sa obracia k vedeckému botanickému diskurzu (Bewell 1989; George 2005), aby „demýtizovala sociálne utváranie pohlavnej odlišnosti [a] […] dekonštruovala ho" (Bewell 1989, 137). Bewell (1989) a George (2005) interpretujú známu analógiu z *Úvodu* spisu *Obhajoba práv ženy*:

> Správanie a spôsoby žien však očividne potvrdzujú, že ich myseľ nie je v zdravom stave; pretože podobne ako kvety, ktoré sú zasadené do priveľmi výživnej pôdy, aj ich sila a užitočnosť sú obetované kráse; a okázalé lupene, ktoré potešili prieberčivé oko, zvädnú nepovšimnuté na stvole dlho predtým, ako mali možnosť naplno sa rozvinúť. Jednu príčinu tohto zbytočného rozkvitnutia pripisujem nesprávnemu systému výchovy, odvodenému z kníh napísaných na túto tému mužmi, ktorí považujú osobu ženského pohlavia len za ženu, nie za ľudskú bytosť (Wollstonecraft [1792] 1995, 75; cit. podľa Wollstonecraft 1997, 14).

Táto kritika výchovy žien podľa Bewella (1989, 138) vychádza z botanického a záhradníckeho diskurzu (najmä *Introduction to Botany* Jamesa Leeho[13]) o bujne kvitnúcich kvetoch, ktoré sú v skutočnosti prešľachtené. Bujne kvitnúce kvety sú vlastne výsledkom nesprávnej „výchovy". Nenájdeme ich v prírode, pre ich kultiváciu je potrebný ľudský zásah – prihnojenie pôdy či štepenie, ktoré však nerešpektuje prirodzené potreby žijúceho organizmu a vytvára organizmy až monštruózne. „Daňou" za krásu týchto kvetov je ich neschopnosť reprodukcie (Bewell 1989, 138).[14]

Bewell (1989) a George (2005) podrobne skúmajú, aké politické významy nadobúda kvetenstvo v najrôznejších textoch 18. a začiatku 19. storočia. V *Obhajobe* im zato unikajú menej časté (a tiež nepolemické, a preto na prvý pohľad nevzrušivé) analógie, ktoré usúvzťažňujú ženu nadanú rozumom (a všeobecnejšie človeka) a stromy. Wollstonecraft sa stále pohybuje v oblasti botaniky, ale keď potrebuje sprostredkovať predstavy o ideálnom vedení rozumu a jeho kultivovaní, svoju obrazotvornosť presúva z kvetov na stromy: „[V]yčkajme len trpezlivo, než stromy hlboko zakorenia a prečkajú mnoho búrok", píše Wollstonecraft (1995, 191). Akoby rast stromov nebolo možné urýchliť a príliš skultivovať. Pozvoľný rast stromov zobrazuje priro-

dzený rast živého organizmu do zrelosti. Predpokladám, že tento posun od rastlín či kvetov k stromom u Wollstonecraft má dva zdroje. Po prvé, rozvíja sa v opozícii k Burkeovmu pripodobneniu krásy ku kvetom, pričom krásu Burke „robustným stromom" odopiera (1757 [George 2005, 217]).[15] Po druhé, vychádza z jedného komponentu novoutvárajúceho sa chápania emancipácie na prelome 18. a 19. storočia – a to z prírodných noriem. Podľa Kosellecka (2006, 189) prírodné normy odkazovali na procesy zrenia, rastu, dospievania – procesy, ktoré sa dejú bez cudzieho pričinenia. Koselleck (2006, 185) tvrdí, že tento aspekt pochádza zo stredovekého zvykového práva, keď emancipácia znamenala vstup do plnoletosti a svojprávnosti na základe – prirodzeného – dovŕšenia istého veku. V prípade Wollstonecraft tento prirodzený proces dospievania človeka nachádza svoju analógiu v pomalom a akoby samočinnom raste stromu.

Obhajoba práv ženy Mary Wollstonecraft je ale najčastejšie pretkaná analógiami vzťahujúcimi novovznikajúci politický subjekt ženy na jeden z hlavných emancipačných procesov doby – na oslobodzovanie sa otrokov – a s tým spojenú teoretickú delegitimizáciu otroctva. Moira Ferguson (1996, 132) dokonca množstvo týchto odkazov (podľa nej je ich vyše osemdesiat) kategorizuje podľa toho, v čom presnejšie sa hľadá podobnosť medzi otrokmi a ženami: ide o schopnosť pociťovať, o radosti, módu, manželstvo a o patriarchálne podriadenie. Naša schopnosť porozumieť týmto analógiám je však podľa môjho názoru obmedzená; pri prvých čítaniach Wollstonecraft analógia postavenia žien a otrokov vyvolá len pocit neprijateľnosti podriadeného postavenia žien, ktorý vyplýva z dnes nepredstaviteľnej legitímnosti otroctva. Otroctvo je tu jasne morálne a politicky označené a v duchu progresivizmu pochopené ako prekonané. Nedostatočné poznanie jeho histórie – a vari ešte viac to, že sa zápas proti otroctvu neodohráva pred našimi očami a nevnímame ho ako živý spor s nejasným výsledkom – obmedzuje naše pochopenie štruktúr analógie, ktoré sú však pre porozumenie analógiám zásadné. To, prostredníctvom čoho sa navonok argumentácia Wollstonecraft, ale aj Milla (2003, 48 – 52), stáva akoby ľahko zrozumiteľnou (otroctvo ako niečo odsúdeniahodné), je v skutočnosti schránka so „zapuzdreným" významom. Ak, povedané s Nietzschem, „pravdy jsou iluze, o nichž člověk zapomněl, že jimi jsou, metafory, jež se opotřebovaly a pozbyly smyslové síly, mince se setřeným obrazem, které bereme jen jako kov, a nikoli už jako mince" (2010, 14), potom otroctvo sa vo vzťahu k určeniu postavenia žien stalo práve takouto pravdou. Alebo, povedané s Panagiom (2001, 58), otroctvo ako analógia postavenia žien je podobné metafore, ktorej význam poznáme, no na to, ako jej význam vznikol, sme už zabudli.[16] Význam utvorený v stretnutí dvoch prvkov metafory či analógie zovšednieva a stáva sa statickým. Myslím, že aj tu niekde treba hľadať objasnenie toho, prečo Deutscher (2014) hovorí o analógiách (a to najmä analógiách otroctva) u Wollstonecraft ako o analógiách analógií, v ktorých je otrok podobný zvieraťu, žena je podobná zase otrokovi, ale aj zvieraťu atď. Umŕtvené analógie môžu ožiť, keď ukážeme, ako do seba zapadajú a zvýznamňujú sa navzájom.

Podľa Ferguson spôsob analogizovania žien a otrokov prekračuje dobové konvenčné chápanie „manželstva ako druhu otroctva a manželiek ako otrokýň svojich manželov" (1994, 126), ktoré už aspoň storočie obiehalo v politických a pedagogic-

kých spisoch. Nepoužíva teda tento obraz ako stuhnutý tróp, ale, naopak, vychádza z piatich živých zdrojov: z abolicionistického hnutia, ktoré v Anglicku od 70. rokov 18. storočia silnelo; z populárnych naratívov oslobodených otrokov, ktoré Wollstonecraft aj recenzovala (pozri Deutscher 2014, 193 – 195); z myšlienok Francúzskej revolúcie, ktorej svedkyňou bola aj Wollstonecraft; ďalej z *Letters on Education* (1790) z pera Catherine Maculay a napokon z revolúcie otrokov, ktorá sa začínala práve v dobe písania druhej *Obhajoby* vo francúzskej kolónii Santo Domingo (dnešné Haiti) (Ferguson 1996, 126 – 131).

Otroctvo môže tvoriť analógiu k akémukoľvek konkrétnemu nelegitímnemu podriadeniu sa človeka človeku. Človeku podľa Wollstonecraft totiž nemôže vládnuť nikto, len rozum (ktorým ho obdaril Boh), hoci by to aj bol rozum nejakého konkrétneho človeka ([1792] 1995, 107). No keď muži zotročujú ženy, spreneverujú sa svojmu rozumu, lebo dávajú priechod svojim telesným túžbam a zabúdajú na zdržanlivosť (227). Podľa Ferguson je otroctvo všeobecnou podmienkou života žien a ako také vytvára „skupinovú identitu, istú politickú pozíciu, na základe ktorej sa môžu začať organizovať a agitovať" (1996, 132). Wollstonecraft však oveľa viac priestoru vypĺňa vykreslením mravných pochybení otrokárskych tyranov a tyranizovaných žien než úvahami o možnom odpore žien. Ženy, otroci aj služobníctvo napríklad podľa Wollstonecraft nachádzajú záľubu v obliekaní, móde – a tak sa zdá, že ani jedna skupina nevie o povinnosti človeka kultivovať rozum a namiesto toho sa venuje márnivému skrášľovaniu tela. Autorka tvrdí:

> [A]ni pekelné jarmo otroctva nezadrží divošskú túžbu po obdive, ktorú černošskí hrdinovia dedia po oboch svojich rodičoch. Lebo všetky ťažko zarobené úspory otroka sa bežne míňajú na trochu lacnej parády. A len zriedka som sa stretla so sluhom či slúžkou, ktorí by nemali obzvlášť radi svoje šaty. Ich šaty sú ich bohatstvom; a argumentujem analogicky, že záľuba v šatách, ktorá tak hypertrofuje v prípade žien, vzniká z rovnakej príčiny – nedostatočnej kultivácie mysle (Wollstonecraft [1792] 1995, 285).

Ak v citovanej analógii uvádza Wollstonecraft zjavné podobnosti v správaní žien, otrokov a služobníctva (pričom uvedené skupiny zároveň rozlišuje), tak tam, kde autorka uvažuje nad možným kolektívnym konaním (zotročených) žien, nevyslovuje záver (*thema*) analógie, ktorý si čitateľská obec musí domyslieť. Skutočnosť, že tento argument je takmer nečujný, je spôsobená uprednostnením otázok o individuálnej mravnosti. Ferguson (1996, 137) veľmi presne konštatuje, že opakované zdôrazňovanie dôsledkov neslobody žien v oblasti morálky buduje pôdu na to, aby sa aj riešenie tohto stavu ukotvilo v premene mravnosti. V danom kontexte Wollstonecraft formuluje nasledovný mravný imperatív: „Je načase uskutočniť revolúciu v ženskom správaní – je načase prinavrátiť ženám stratenú dôstojnosť – a ako súčasti ľudstva im uložiť prácu na reforme sveta prostredníctvom reformy ich samých" ([1792] 1995, 177). Wollstonecraft by mohla zdôrazňovať, že z rozumnosti všetkých bytostí vyplýva ich nárok na (kolektívne vynútiteľnú) rovnosť, jej argument ale apeluje na uvedomenie si povinnosti všetkých ľudí byť cnostnými a takto primárne reformovať svet.

Zato v analógiách, ktoré zrejme vychádzajú zo začínajúcej revolúcie „černošských jakobínov", koloniálnych otrokov Francúzska v Santo Domingu (1791), naznačuje,

že aj ženy by sa mohli vzbúriť. Napríklad tvrdí, „[k]eď si muž berie telo ženy, jej myseľ pustne; a zatiaľ čo ho fyzická láska – jeho obľúbené osvieženie – vyčerpáva, pokúša sa zotročiť ženu. A kto povie, koľko generácií bude potrebných na to, aby sa v oslobodenom potomstve biednych otrokýň a otrokov posilnila cnosť a nadanie?" (Wollstonecraft [1792] 1995, 155)

Moira Ferguson (1996, 143) hodnotí absenciu jasnejšieho a explicitného návodu na kolektívne konanie v *Obhajobe práv ženy* negatívne a v snahe nájsť náhradu interpretuje z foucaultovských pozícií koketnosť žien ako rozvinutie strategických mocenských vzťahov (a teda nie vzťahov nadvlády) medzi mužmi a ženami, čím priznáva ženám istú agentnosť. Lenže absencia explicitnej argumentácie za kolektívne konanie žien v *Obhajobe* možno nie je nedostatkom, ale súčasťou vedomej argumentačnej stratégie, založenej na analógii. Táto argumentačná stratégia zároveň bude spochybňovať Aronovitchovo (1997, 92) presvedčenie o tom, že analogické usudzovanie vychádza z postupného vzťahovania precedensu (precedensu o oslobodzovaní sa istého politického aktéra) k nejakému ďalšiemu prípadu, a tak vlastne napomáha postupnú (pretože nerevolučnú) demokratizáciu. Vzbura otrokov na Haiti upozorňuje na možnosť vzbury stredostavovských žien v Európe, no preto, aby sa analógia nezmenila na katachrézu (teda na „neúspešnú" metaforu), tak táto analógia bude len naznačená. Vzhľadom na to, že v *Obhajobe* nachádzame nespočetné množstvo analógií medzi otroctvom a postavením žien, môžeme na tomto mieste analógiu domyslieť a tvrdiť, že *thema* analógie je kolektívny odpor stredostavovských žien.

Wollstonecraft by v *Obhajobe práv ženy* mohla argumentovať len pomocou odvolávania sa na princípy, konkrétne by mohla tvoriť úsudky tak, že by vychádzala z princípu rozumu. Rozum je daný človeku Bohom a všetkým ľuďom – bez rozdielu rodu, lebo rozum nemá rod (por. Szapuová 2010) – ukladá povinnosť kultivovať cnosti. Autorka ale tento postup uplatňuje len obmedzene a bohato využíva analogickú argumentáciu, ktorá jej umožňuje nadviazať komunikáciu s rôznym publikom (či už to boli stredostavovské ženy, anglickí obdivovatelia Francúzskej revolúcie, disenteri a iní). Zo skutočnosti, že jedna strana analógií sa v *Obhajobe* objavuje opakovane (otroci, zvieratá, deti, kvety, ženy v háreme, služobníctvo atď.), však nevyplýva existencia nejakej stabilnej štruktúry týchto pojmov, vďaka ktorej by boli k pojmu ženy *vždy* analogické. Ako pripomína Norval, podobnosť hľadaná a nachádzaná v analógiách nevyplýva z nejakých domnelých prirodzených podobností, ale je dôsledkom artikulácie: „Pokud se opravdu nacházíme na půdě zobecněné rétoričnosti, kde stejnost a odlišnost nemůže být vyvozena z přirozené podobnosti, pak jakákoli takováto stejnost a odlišnost může být pouze důsledkem procesu artikulace, který je ve své podstatě hluboce politický" (2016, 100).

Subjekt, ktorý Wollstonecraft tvorí v *Obhajobe práv ženy*, neodkazuje na nejakú tradíciu vo funkcii zdroja analógií (vďaka ktorým nadobúda konkrétnu podobu) tak, ako o nej uvažuje Aronovitch (1997). Opiera sa o analogický materiál z dvoch zdanlivo protichodných oblastí: z prírodnej histórie, konkrétne z botaniky, a z aktuálneho emancipačného boja otrokov v kolóniách. Vďaka prvej oblasti, z ktorej čerpá analogické myslenie autorky, nadobúda subjekt ženy podobu subjektu, ktorý sa má emancipovať v súlade s ideou prirodzeného rastu živých organizmov. Analógia tu

čerpá z typu poznania, ktoré sa v zhode s osvietenskými ideálmi poznávania usiluje o nestrannosť, transparentnosť a objektivitu. Vďaka druhému zdroju analógie, ktorým je dobovo rozporne hodnotené úsilie kolonizovaných a zotročených ľudí o emancipáciu, zase subjekt ženy získava podobu subjektu, ktorý podstatne reorganizuje politický poriadok (por. Panagia 2001, 68 – 70). Analógia tu nevychádza z prijatého vedenia a z politického súhlasu s emancipačnými krokmi otrokov. Tento súhlas zďaleka nie je[17] – ak je vôbec možné, aby bol – ustanovený.

POZNÁMKY

1 Mary Wollstonecraft (1759 – 1797) bola anglická publicistka, spisovateľka, teoretička a feministka. Na živobytie si potom, ako zanechala prácu guvernantky, spoločníčky a neskôr učiteľky v škole v londýnskom Newington Green, zarábala ako publicistka disenterského časopisu *The Analytical Review* vydávaného Josephom Johnsonom. Prostredníctvom recenzovania sa zoznámila s vtedajšou osvietenskou spisbou, ktorú aj prekladala. Zásadnou pre jej intelektuálny vývoj bola Francúzska revolúcia, ktorú sledovala ako „revolučná turistka". V svojej dobe sa stala známou najskôr ako autorka *A Vindication of the Rights of Men* (Obhajoba práv človeka, 1790), ktorá bola prvou reakciou na *Reflections on the Revolution in France* (Úvahy o revolúcii vo Francúzsku, 1790) Edmunda Burkea a v ktorej sa postavila proti Burkeovmu útoku na jej priateľa, disentera Richarda Pricea. Až po smrti Wollstonecraft a po jej následnom morálnom odsúdení sa ako hlavné dielo obhajujúce revolučné zásady presadila práca Thomasa Paina *Rights of Man* (Práva človeka, 1791). Zanedlho po prvej *Obhajobe* Wollstonecraft publikovala *A Vindication of the Rights of Woman* (Obhajoba práv ženy, 1792), ktorá ju preslávila ešte viac. Zomrela na následky popôrodného krvácania a infekcie dva týždne po tom, čo porodila dcéru, spisovateľku Mary Shelley (1797 – 1851). Wollstonecraft je o. i. aj autorkou dvoch románov – *Mary* (1788) a *Maria* (1798) a cestopisu *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (Listy napísané počas krátkeho pobytu v Švédsku, Nórsku a Dánsku, 1796). Počas 19. storočia prakticky upadla do zabudnutia. K oživeniu záujmu o jej myslenie prispeli až feministky prvej a druhej vlny.

2 Problematikou štýlu autorky a dosahom jeho (negatívneho) hodnotenia na spôsoby vpisovania spisovateliek do literárneho kánonu sa zaoberá Cviková (2014, 183 – 201). Poukazuje pritom na opakujúce sa spochybňovanie myslenia žien prostredníctvom obvinení zo zložitého či nedostatočne formálneho štýlu a tiež na pokusy zmierovať kritické feministické myslenie prostredníctvom štylistického uhladzovania prekladov *Obhajoby práv ženy* do nemeckého jazyka.

3 Tento druh možno nezámerného progresivizmu sa ukazuje napríklad v použití slovného spojenia „na svoju dobu". Napríklad podľa Farkašovej „*[n]a svoju dobu* Mary Wollstonecraft skutočne prenikavo a odvážne postihla prvky kultúrnej konštrukcie v ženskej identite, a tak spochybnila biologický esencializmus" (2006, 54; zvýraznila autorka). Namiesto tohto prístupu by som chcela poukázať na nutnosť odstupu a istej defamiliarizácie toho, čo napríklad ako feministické teoretičky považujeme za súčasť našej genealogickej línie. Súhlasím s presvedčením Quentina Skinnera, že relevancia takéhoto štúdia cudzích spôsobov myslenia spočíva v „ich schopnosti pomôcť nám odstúpiť od našich vlastných predpokladov a systémov presvedčení a situovať sa tak do vzťahu k iným a veľmi odlišným životným formám" (2002, 125).

4 Dobrý prehľad literatúry o možných vysvetleniach štýlu Wollstonecraft podáva Hodson (2007, 77 – 88).

5 Bender a Wellbery (1990, 22; zvýraznenie v origináli) pomenúvajú ideologické a inštitucionálne predpoklady, ktoré vytvárajú „*podmienky nemožnosti* rétoriky" nasledujúcim spôsobom. Po prvé, transparentnosť a neutralita vychádzajúca z vedeckého diskurzu objektivity; po druhé, autorstvo a individuálne vyjadrenie vychádzajúce zo subjektivity; po tretie, liberálny politický diskurz; po štvrté, zavrhnutie rečníctva v prospech tlače; po piate, vznik národného štátu a národných jazykov.

6 Toto nové – povedané slovami Perelmana a Olbrechts-Tyteca (1969, 373) – sa týka témy (*thema*), teda toho prvku analogického usudzovania, ku ktorému sa vzťahuje záver, kým (známy) prvok, pomocou ktorého sa objasňuje záver, sa nazýva *phoros*, resp. nosník.

[7] Prísne vzaté však pomenovanie nejakého prípadu ako *paradigmatického* predpokladá (hierarchické) podradenie ďalších prípadov, ktoré s ním majú byť v analogickom vzťahu. Paradigmatický vzťah tak ruší analogický vzťah.

[8] Pre Panagiu to vo výsledku znamená, že analógia po tom, čo poslúžila progresivizmu niektorých liberálov, už nemá žiadnu šancu na argumentačný reparát a za dominantný politický tróp bude považovať metaforu: „Funkciou analogického uvažovania, tvrdím preto, je vytvárať efekt homogenity a jednoty; t. j. eliminovať potenciálne produktívnu funkciu odlišnosti" (2001, 73, pozn. 37). Chápanie interakčnej metafory potom Panagia preberá od Paula Ricoeura.

[9] Pritom ale rastie interpretačný prúd, ktorý uchopuje Wollstonecraft ako republikánku. Pozri bližšie Halldenius 2016.

[10] „[M]etafora […] je kondenzovanou analógiou, je následkom spojenia nejakého prvku z phoros s nejakým prvkom z *thema*" (Perelman – Olbrechts-Tyteca 1969, 399).

[11] V *Obhajobe práv ženy* je päť explicitných upozornení na analogickú argumentáciu. V štyroch prípadoch analogicky argumentuje Wollstonecraft ([1792] 1995, 126, 191, 198, 285), v jednom prípade pripisuje túto argumentáciu anatómom (82).

[12] „[H]ovorím to pevným hlasom ľudskosti, pretože moje argumenty, pane, diktuje nezaujatý duch – obhajujem príslušníčky svojho pohlavia, nie seba. Už dávno pokladám nezávislosť za veľkolepé požehnanie života, za základ každej cnosti; a nezávislosť si vždy zabezpečím obmedzovaním svojich potrieb, aj keby som mala žiť na pustom vresovisku" (Wollstonecraft [1792] 1995, 67; cit. podľa Wollstonecraft, 1997, 16).

[13] Určite nie je nedôležité, že uvedený diskurz rozvíja vo svojich spisoch o botanike aj Jean Jacques Rousseau, filozof, s ktorého chápaním výchovy Wollstonecraft polemizuje v piatej kapitole *Obhajoby* (Bewell 1989, 138).

[14] No Wollstonecraft sama je závislá od mužmi vytvoreného jazyka oslabujúceho ženskosť prostredníctvom stotožňovania ženskosti s atribútmi kvetov. Konvenčné uchopenie ženskosti najskôr pozitívne atribúty ženskosti (sladkosť, pôvab kvetov, ich schopnosť potešiť, pohladiť) vyzdvihuje (obhajkyňou tohto chápania ženskosti je Barbauld a Wollstonecraft zase jeho kritičkou). Keď však spojenie kvetov a ženskosti vstupuje do terénu, ktorý je kódovaný ako mužský – verejný diskurz, politické písanie, tak sa v ňom tieto pôvodne pozitívne atribúty premieňajú na neželané prvky a nežiaduci spôsob písania sa rodovo kóduje ako feminínny a pomenuje sa ako „kvetnatý". Hanlivú analógiu žien a kvetov, ktorú v 4. kapitole *Obhajoby* Wollstonecraft síce opakuje, ale najmä dekonštruuje, zasa v *Úvode Obhajoby* opakuje bezo zmeny, keď tvrdí, že sa vyhne „kvetnatej dikcii, ktorá presiakla z esejí do románov a z románov do bežných listov a konverzácií" ([1792] 1995, 77), a preberá tak rodové normy dobového spôsobu písania.

[15] Neskôr, najmä v *Letters Written in Sweden, Norway and Denmark* (Wollstonecraft [1796] 2009), ktoré napísala zo svojej cesty po uvedených krajinách v roku 1795, podprahovo polemizuje s Burkeovou estetikou. Pozorovanie Wollstonecraft sa sústreďuje na mnohé prírodné a krajinné úkazy, jej charakterizácie krajiny prostredníctvom stromov sú tu pomerne rozsiahle.

[16] Ak teraz vkladám do argumentácie k pojmu analógie pojem metafory, robím tak s vedomím, že v metafore sa dva členy analógie premiešali a zlúčili do jedného. Ako píšu Perelman a Olbrechts-Tyteca: „Prinajmenšom v kontexte argumentácie metaforu najlepšie opíšeme tak, že si ju predstavíme ako kondenzovanú analógiu, ktorá vznikla zmiešaním nejakého prvku z *phoros* s nejakým prvkom z témy" (1969, 399).

[17] K istej kodifikácii precedensu o legitímnej otrockej vzbure dochádza v dialektike raba a pána v Hegelovej *Fenomenológii ducha* (1807). Pozri bližšie Buck-Morss 2009.

LITERATÚRA

Arendtová, Hannah. 2001. *Život ducha. I. díl. Myšlení*. Prel. Jan Lusk. Praha: Aurora.

Aronovitch, Hilliard. 1997. The Political Importance of Analogical Argument. *Political Studies* 45, 1: 78 – 92.

Beauvoirová, Simone de. 1968. *Druhé pohlavie. 1. zväzok*. Prel. Viera Millerová. Bratislava: Obzor.

Bender, John B. – David E. Wellbery. 1990. Rhetoricality. On the Modernist Return of Rhetoric. In *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, eds. John B. Bender – David E. Wellbery, 3 – 39. Stanford: Stanford University Press.

Bewell, Alan. 1989. "Jacobin Plants". Botany as Social Theory in the 1790s. *The Wordsworth Circle* 20, 3: 132 – 139.

Bielik, Lukáš. 2016. Analógia. In *Slovník metodologických pojmov*, Lukáš Bielik – Juraj Halas – Igor Hanzel – Miloš Kosterec – Vladimír Marko – Marián Zouhar, 12 – 16. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.

Brody, Miriam. 1996. The Vindication of the Writes of Women. Mary Wollstonecraft and Enlightenment Rhetoric. In *Feminist Interpretations of Mary Wollstonecraft*, ed. Maria J. Falco, 105 – 123. University Park: Pennsylvania State University Press.

Buck-Morss, Susan. 2009. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Cviková, Jana. 2014. *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV – ASPEKT.

Deutscher, Penelope. 2014. Analogy of Analogy. Animals and Slaves in Mary Wollstonecraft's Defense of Women's Rights. In *Reproduction, Race, and Gender in Philosophy and the Early Life Sciences*, ed. Susanne Lettow, 187 – 216. Albany: State University of New York Press.

Farkašová, Etela. 2006. *Na ceste k „vlastnej izbe". Postavy/podoby/problémy feministickej filozofie*. Bratislava: IRIS.

Ferguson, Moira. 1996. Mary Wollstonecraft and the Problematic of Slavery. In *Feminist Interpretations of Mary Wollstonecraft*, ed. Maria J. Falco, 125 – 149. University Park: Pennsylvania State University Press.

George, Sam. 2005. The Cultivation of the Female Mind. Enlightened Growth, Luxuriant Decay and Botanical Analogy in Eighteenth-Century Texts. *History of European Ideas* 31, 2: 209 – 223.

Halldenius, Lena. 2016. *Mary Wollstonecraft and Feminist Republicanism. Independence, Rights and the Experience of Unfreedom*. Abingdon – New York: Routledge.

Hodson, Jane. 2007. *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine, and Godwin*. London – New York: Routledge.

Kant, Immanuel. 2015. *Kritika soudnosti*. Prel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Oikoymenh.

Koselleck, Reinhart. 2006. *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Laclau, Ernesto. 2001. The Politics of Rhetoric. In *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, eds. Tom Cohen – Barbara Cohen – Hillis J. Miller – Andrzej Warminski, 229 – 253. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mill, John Stuart. 2003. *Poddanstvo žien*. Prel. Emil Višňovský. Bratislava: Kalligram.

Nietzsche, Friedrich. 2010. *O pravdě a lži ve smyslu nikoliv morálním*. Prel. Věra Koubová. Praha: Oikoymenh.

Norval, Aletta J. 2016. *Averzivní demokracie. Dědictví a originalita v demokratické tradici*. Prel. Jan Bíba. Praha: Karolinum.

Panagia, Davide. 2001. The Predicative Function in Ideology. On the Political Uses of Analogical Reasoning in Contemporary Political Thought. *Journal of Political Ideologies* 6, 1: 55 – 74.

Perelman, Chaim – Lucie Olbrechts-Tyteca. 1969. *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. Notre Dame – London: University of Notre Dame Press.

Skinner, Quentin. 2002. Interpretation and the Understanding of Speech Acts. In *Visions of Politics. Volume 1. Regarding Method*, Quentin Skinner, 103 – 127. Cambridge: Cambridge University Press.

Szapuová, Mariana. 2010. O pohlavnej diferencii. Rousseau verzus Wollstonecraft. In *Identita – diferencia. Zborník príspevkov zo 4. slovenského filozofického kongresu*, eds. Róbert Karul – Richard Sťahel – Milan Toman, 210 – 217. Bratislava: Slovenské filozofické združenie pri Slovenskej akadémii vied a Filozofický ústav SAV.

Wollstonecraft, Mary. (1792) 1995. A Vindication of the Rights of Woman. In *A Vindication of the Rights of Men with A Vindication of the Rights of Woman and Hints*, Mary Wollstonecraft, ed. Sylvana Tomaselli, 65 – 294. Cambridge: Cambridge University Press.

Wollstonecraft, Mary. 1997. Obhajoba práv ženy. Prel. Adriana Oravcová. *Feministický kultúrny časopis Aspekt* 5, 1: 14 – 23.

Wollstonecraft, Mary. (1796) 2009. *Letters Written in Sweden, Norway, and Denmark.* Eds. Tone Brekke – Jon Mee. Oxford: Oxford University Press.

Mary Wollstonecraft's analogical argumentation in "The Vindication of the Rights of Woman"

Wollstonecraft. Feminist theory. Political theory. Analogy. Argumentation. Rhetoric. Slavery. Botany.

The article focuses on the analogical argumentation used by Mary Wollstonecraft in her *Vindication of the Rights of Woman* (1792). Although Wollstonecraft clearly posits principles which may serve as points of departure for deductive reasoning, deduction does not suffice for her aims. Self-reflexive referencing to argument by analogy serves the purpose of restating the author's neutrality, to which she strived to adhere. Analogies between women and flowers derive their argumentative power from natural history and convey the notion of the natural growth of a human being. Analogies between women and slaves need to be decoded by looking into their historical counterparts – i. e. emancipatory struggles of slaves in colonies. These analogies refer to the possibility of collective political action of women only implicitly, and at the same time they contradict the liberal understanding of analogy as means of argumentation providing a measured approach between traditionalism and utopianism.

Ľubica Kobová, PhD.
Katedra genderových studií
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
José Martího 31
162 52 Praha 6
Česká republika
lubica.kobova@fhs.cuni.cz

Filozofia (v) príbehu – filozoficko-estetické čítanie diela Ayn Rand v kontextoch populárnej kultúry

JURAJ MALÍČEK

Hoci je americká spisovateľka a filozofka[1] Ayn Rand autorkou šiestich prozaických textov, z ktorých štyri môžeme považovať za romány (*We the Living*, 1936; *The Fountainhead*, 1943; *Atlas Shrugged*, 1957; *Ideal*, 2015), jeden za novelu (*Anthem*, 1938) a jeden zostáva bezpochyby divadelnou hrou (*Night of January 16th*, 1934), do širších kontextov literatúry, filozofie a predovšetkým populárnej kultúry vstúpila vďaka dvom z nich. Sú to jej, z hľadiska počtu opakovaných vydaní a počtu predaných kusov, komerčne najúspešnejšie a čitateľsky najpopulárnejšie, najexponovanejšie a vzhľadom na obsah i najreprezentatívnejšie romány *Zdroj* (2000) a *Atlasova vzbura* (2014).[2] Ústrednou metatémou oboch textov, ich zmyslom a významom, hoci priamo v nich explicitne takto nesformulovaným, je tzv. filozofia objektivizmu, resp. objektivizmus, čo je „název filozofie Ayn Randové, tak jak ji představila v díle, které sama vytvořila nebo které schválila" (Peikoff 2001, 13).

Objektivizmus je teda názvom autorkinej filozofie – je označením a zároveň je filozofiou, teda označovaným, avšak táto semióza je výhradne dielom Ayn Rand a jej žiakov, učeníkov, nasledovateľov, ba dokonca ustanovených dedičov. Objektivizmus (a filozofia objektivizmu) teda nie je výsledkom konsenzuálnej zhody širokého kruhu praktikujúcich filozofov v rámci filozofie ako objektívne jestvujúcej inštitucionalizovanej vednej disciplíny, ako je to v prípade iných, z tohto hľadiska tradičných filozofických -izmov (pragmatizmus, štrukturalizmus, solipsizmus, voluntarizmus, nihilizmus atď.), ale je názvom, ktorého pojmové referenčné pole nikdy nepresiahlo vlastné hranice. V dôsledku absencie filozofickej diskusie, ktorá preveruje nové pojmy, prúdy, hnutia a začleňuje ich do rezervoára relevantných a rešpektovaných filozofických pojmov, sa objektivizmus ako pojem, nie ako názov, nikdy neetabloval v širšom filozofickom diskurze. Inak povedané: filozofia Ayn Rand je síce filozofiou Ayn Rand – v analógii s kľúčovou premisou, axiómou, filozofiu definujúcim prvotným faktom Johna Galta (jej literárnej postavy, hlavného hrdinu románu *Atlasova vzbura*), ktorý začína filozofovať konštatovaním poznania, že „A je A" – , avšak vôbec nemôžeme rovnako jasne tvrdiť, že filozofia Ayn Rand je filozofiou. Nie je ňou, minimálne z čisto formálneho a vzhľadom na filozofiu samu azda i celkom vulgárneho uhla pohľadu, v rámci ktorého by sme za indikátor príslušnosti niečoho k niečomu mohli považovať faktickú prítomnosť niečoho medzi niečím. Vo filozofických slovníkoch pojem objektivizmus nenájdeme, rovnako ako nenájdeme filozofiu objektivizmu ako súčasť

inštitucionalizovaných dejín filozofie 20. storočia, azda s výnimkou populárno-náučnej, prehľadovej, bohato ilustrovanej a na najširšie čitateľské masy orientovanej *Knihy filozofie*, v ktorej sa objektivizmus objavuje ako súčasť hesla „Ayn Randová“:

> Spisovatelka a filozofka Ayn Randová (vlastním jménem Alissa Rosenbaumová) se narodila v ruském Petrohradě a v roce 1926 přesídlila do Spojených států. Zprvu pracovala jako scenáristka a proslulost ji získal teprve román *Zdroj* (1943), příběh ideálního člověka. Je zakladatelkou objektivismu zpochybňujícího představu, že morální povinností člověka je žít pro druhé. Neměnná, na člověku nezávislá realita existuje jako objektivní absolutno a rozumové uvažování člověka je jeho způsobem, jak ji chápe (Buckingham et al. 2013, 337).

Citované heslo pritom svojimi parametrami len sotva napĺňa účel poskytnúť laikovi aspoň akúsi relevantnú predstavu o „ďalšej filozofke“[3] Ayn Rand, jeho súčasťou totiž nie je jej – z hľadiska objektivizmu samotného – najvýznamnejší román *Atlasova vzbura*.

Problematickosť objektivizmu vo vzťahu k legitímnym filozofiám ilustruje synekdochicky v českom a slovenskom kontexte napríklad štúdia Jána Pavlíka *Emfatická obhajoba liberálních hodnot*, v ktorej autor upriamuje pozornosť na principiálne konfrontačný ráz objektivizmu:

> Takzvaný objektivizmus […] je učení, které prezentuje sebe sama jakožto konečnou a definitivní podobu filosofické legitimizace liberálních hodnot, přičemž se rozhodně distancuje jak od konzervativismu, tak od libertarianismu. V souladu s touto sebeinterpretací se objektivismus pasuje na zvěstovatele definitivního, jednou provždy uzavřeného poznání, týkajícího se lidské podstaty (z níž vyvozuje zmíněné liberální hodnoty) a samotného procesu lidského poznávání, což vlastně implikuje, že objektivisté se domnívají, že jsou vlastníky absolutní pravdy (2005, 41).

Filozofia objektivizmu Ayn Rand teda identifikuje samu seba ako poslednú, konečnú filozofiu, filozofické zavŕšenie poznania, navyše ako poznanie nie ukotvené a vyrastajúce z iných filozofií (Aristoteles korigujúci Platóna, Marx rozvíjajúci Hegela), ale filozofiu autonómnu, pôvodnú v tom zmysle, že ide o dielo jedného človeka – Ayn Rand, ktorá vytvorila nový, komplexný, univerzálny filozofický systém zahŕňajúci nielen všetky základné filozofické disciplíny – ontológiu, gnozeológiu (epistemológiu, noetiku), axiológiu (etiku), ale aj ich aplikované deriváty (ekonomiku, politiku, estetiku, právo atď.). Tvorkyňa objektivizmu sa pritom parciálne nevyhýbala ani metodológii vedy, religionistike, pojmotvorbe či psychológii. Objektivizmus A. Rand je teda synkretickým poznaním, ukončuje filozofiu tým, že ju vracia na začiatok, k prvej, všeobsažnej filozofii, ktorá vlastne, súc univerzálnou filozofiou, nemá ako vstúpiť do kontaktu a nieto ešte do diskusie s inými filozofiami. Ich relevantné časti sú totiž jej integrálnou súčasťou, nie implikovanou, ale sú autorkiným paralelným poznaním už poznaného aj inými filozofmi, ktorí sa kdesi pomýlili, urobili chybu, mysleli nesprávne. Podľa A. Rand úplný, objektívne platný, pravdivý je iba objektivizmus.

> Sama Randová prohlásila, že pro její učení platí princip „*all or nothing*“, tedy že buď platí každá věta její nauky, nebo vůbec nic, a její nejvěrnější následovníci (tzv. randisté) proto nepřipouštějí v její filosofii jakékoliv dílčí změny. Cílem zastánců objektivismu je převést

jejich doktrínu do politické praxe, od čehož si slibují definitivní „nápravu věcí lidských". Objektivismus (zvláště v pojetí ortodoxních randistů) se tak ukazuje jako sektářský dogmatismus mesianistického typu (Pavlík 2005, 41).

Takéto neprívetivé identifikovanie objektivizmu pritom nemusí byť nevyhnutne Pavlíkovým záverom, ale dá sa odvodiť zo samotného objektivizmu, resp. z tej jeho modelovej podoby, ktorá je ideovým priestorom románov *Zdroj* (v menšej miere) a *Atlasova vzbura* (vo väčšej až úplnej miere). Objektivizmus v nich nie je pomenovaný explicitne, ale je prítomný prakticky permanentne ako jediná správna filozofia, filozofia v širšom zmysle slova nahrádzajúca parciálnu filozofiu v užšom zmysle slova, ako filozofia totum pro parte, resp. genus pro specie, či celkom presne, filozofia ako taká, romanticky sa navracajúca k svojej poetizovanej podstate – láska k múdrosti.

Aplikovaná láska k múdrosti, pravdivá, reprezentujúca ideál, avšak nie a priori – táto kategória totiž nemá v objektivizme miesto. A keďže, ako uvádza L. Peikoff v doslove k *Atlasovej vzpoure*, „Ayn Randová věřila, že umění je znovuvytvořením reality podle metafyzického hodnotového žebříčku umělce" (Randová 2014, 1103), zvolila si za prostriedok svojho filozofovania román, nie ako jeden zo žánrov, ale ako literárnu formu, ktorá sa pre ňu stala filozofickým laboratóriom. Jedinou relevantnou filozofickou metódou sa pre ňu stala indukcia a jediným skutočne dôležitým jazykovo-štylistickým prostriedkom, figúrou i trópom, veľká systémová metafora sveta – najprv ako architektúry (*Zdroj*) a neskôr ako železnice (*Atlasova vzbura*).

Román *Zdroj* je príbehom architekta Howarda Roarka, ktorý je personifikáciou autorkinej najvyššej cnosti – racionálneho egoizmu. Roark ako dokonalý objektivistický ideál človeka jestvuje v nedokonalom svete definovanom altruistickými ľavicovými hodnotami rovnosti a bratstva, ktoré sú však v permanentnej kolízii so slobodou. Rand sa pritom až principiálne bráni presnej formulácii týchto hodnôt v spojení s kresťanstvom ako inštitucionalizovaným náboženstvom, s jeho hodnotovým rámcom i so samotnými princípmi viery. Kristovo sebaobetovanie ako výraz lásky k blížnemu je tu síce prítomné, ale iba ako implicitný predpoklad, nesformulovaný princíp vznášajúci sa za textom, omyl, ktorý ľudskú civilizáciu vrhá späť do iracionálnej tmy. Roark je schopný síce sebeckej, ale pozitívnej lásky, ktorú aplikuje vo vzťahu k pôvabnej, prísne racionálnej, avšak dosiaľ neprebudenej objektivistke Dominike Franconovej. Tá prežíva v neobjektivistickom svete ako prirodzená solitérka, nie šťastná a nie nešťastná, pričom je determinovaná hodnotami, ktoré síce sama necíti, ale podvoľuje sa konvenciám a štandardom jestvujúceho spoločenského poriadku. Až stretnutie s osudovým mužom ju privedie na správnu cestu. Triumvirát kladných postáv završuje hrubozrnný mediálny magnát, spontánny a živelný objektivista Gail Wynand, muž, ktorý sa z ulice vypracoval až na samotný vrchol a ktorý v Dominike nájde načas svoju milujúcu a milovanú manželku a v Roarkovi priateľa, s hodnotami ktorého cíti hlbokú spriaznenosť napriek tomu, že s ním a Dominikou tvoria milostný trojuholník. Ten v objektivizme nie je zaťažený negatívnymi konotáciami, nevedie k dramatickému stretu, ale je akousi nekonfliktnou peripetiou racionálneho egoizmu všetkých troch kladných postáv. Hlavnými zápornými postavami *Zdroja* sú Roarkov spolužiak a v neobjektivistickom svete úspešný, avšak nešťastný architekt Petr Keating (karierista parazitujúci na Roarkovom géniovi, muž celkom definovaný očaká-

vaniami vonkajšieho sveta) a predovšetkým vplyvný ľavicovo humanistický intelektuál salónneho typu Ellswort Toohey (zdanlivo charizmatický ľudomil, ktorý v slabej chvíli tesne pred rozohraním katarzného finále priznáva, že jeho skutočným hnacím motorom, skrytým za všetkými ideálmi a prívetivou tvárou dobráckeho dedka, je túžba po moci). Príbeh románu je konštruovaný ako dráma hodnotových stretov rôznych morálnych kódexov, ktoré jednotlivé postavy reprezentujú. Roark prechádza románom celkom bez zmeny, vystupuje z neho tak, ako doň vstúpil, iba starší, architekt vizionár, ktorý neschádza z cesty, pilier objektivizmu, ktorý sa neprispôsobuje svetu, ale vytrvá, kým sa prispôsobí svet.

Zdroj je spoločenský román s prvkami vzťahovej romance, ktorý, odhliadnuc od skutočnosti, že je autorkiným prvým systematickým pokusom vypovedať svoju filozofiu konzistentne na báze príbehu, sa až mimoriadne konvenčným spôsobom pokúša vybudovať dramatický oblúk na konflikte dvoch morálok. Sleduje príbeh neobyčajného jedinca, ktorý sa pokúša presadiť v nepriaznivom prostredí, jeho problémom však je, že tento dramatický oblúk nie je najpresvedčivejší. Hlavný hrdina sa totiž vôbec s vonkajším nepriaznivým svetom nekonfrontuje, v skutočnosti románu rozpor vlastne neexistuje a k žiadnemu konfliktu nedochádza. *Zdroj* je viac rozprávaním smerujúcim k finálnej výpovedi, teda záverečnej reči protagonistu, ktorý sa neprispôsobil ani nezmenil. Týmto prejavom obhajuje svoje konanie pred justičným aparátom a možno ho považovať za akýsi záverečný Roarkov manifest.

Celý prejav Howarda Roarka má v českom preklade deväť strán, tvorí teda viac ako jedno percento sedemstodeväťdesiatosemstranového románu *Zdroj*. Objektivizmus Ayn Rand v ňom síce ešte nie je tak precízne formulovaný ako v jej nasledujúcom románe, aj o románe *Zdroj* však platí, že všetko v ňom napísané je podmienené práve týmto jedným percentom. Ayn Rand skúmala svet, identifikovala problém a napísala román, v ktorom ponúkla riešenie. Využila pritom metaforu stavby – filozofia v rámci nej predstavuje architektúru sveta, ktorej je architekt/filozof Howard Roark projektantom.

Atlasova vzbura, druhý zásadný román A. Rand a zároveň jej opus magnum, vo všetkom prekonáva prózu *Zdroj*. Je o tristo strán dlhší, filozofia objektivizmu (hoci takto v rámci románu explicitne nepomenovaná) je v ňom prítomná prakticky permanentne, aj keď podstatná časť románu je vymedzená negatívne – ako utópia vo vzťahu k realite románu, ktorá je dystopická. Hlavný hrdina John Galt je ešte exponovanejším racionálnym egoistom a ešte väčším objektivistom ako Howard Roark, pričom romantický motív je prítomný nie ako trojuholník (objektivistka vo vzťahu s dvoma objektivistami), ale ako štvoruholník (objektivistka vo vzťahu s troma objektivistami). A čo je najpodstatnejšie, nejestvujúci dramatický oblúk a absencia skutočného konfliktu aj tu vyúsťujú do filozoficky významovo preťaženého prejavu hlavného hrdinu. Ten však neodznie v súdnej sieni, ale je rozhlasom šírený do celej krajiny a tvorí ho päťdesiatosem strán z tisícstostranového románu (v českom preklade).

Reč Johna Galta je zavŕšením rozprávania A. Rand simulujúceho príbeh, ktorý identifikuje svet pomalého rozkladu civilizácie po tom, čo ju dobrovoľne začali opúšťať tvorcovia-objektivisti, význační jedinci žijúci podľa morálneho kódexu racionálnych egoistov, konkrétne priemyselníci, obchodníci, podnikatelia, vynálezcovia,

sudcovia, umelci, filozofi, lekári, teda z pohľadu A. Rand hýbatelia a „atlasovia", no z pohľadu vonkajšieho sveta vykorisťovatelia. John Galt bol prvý z nich, ktorý precitol. Galt spolu s podobne zmýšľajúcimi hýbateľmi, ktorých sám presvedčil, aby odmietli zodpovednosť za niekoho iného okrem seba, odišli na neznáme miesto, kde vybudovali malú utópiu schopných. Vonkajší svet ponechali vlastnému osudu a zopár hýbateľom, ktorí ešte celkom nerezignovali na úpadkový svet. Najvytrvalejšou z hýbateliek, odmietajúcou prenechať zodpovednosť neschopným, je Dagny Taggartová, výkonná riaditeľka obrovskej železničnej spoločnosti, mimoriadne produktívna manažérka, ktorá prakticky vedie firmu namiesto svojho neschopného filantropického brata Jamesa Taggarta. Prostredníctvom nej, permanentne bojujúcej proti neschopnosti, sledujeme rozprávanie A. Rand o úpadku až k samým hraniciam znesiteľnosti a do momentu, keď sa ľudská civilizácia, ako ju poznáme, de facto rozpadá, aby z trosiek starého sveta mohol vyrásť nový svet – svet objektivizmu a racionálneho egoizmu.

Zatiaľ čo *Zdroj*, román diskutabilných literárnych kvalít, aspoň formálne akceptuje, že by mal byť najprv literárnym dielom a až potom filozofickým podobenstvom, o texte *Atlasova vzbura* už také čosi rovnako presvedčivo tvrdiť nemožno. Objektivistka Ayn Rand, filozofická vizionárka, autorka tej jedinej správnej, poslednej a prvej filozofie, totiž akoby celkom opustila náš nedokonalý svet, píšuc nie kvôli literatúre alebo príbehu, ale kvôli beletrizovanej filozofickej výpovedi, ktorá sa z pohľadu prísnej akademickej filozofie môže javiť ako naivná.

V tomto kontexte je pozoruhodné, že romány *Zdroj* a *Atlasova vzbura* síce zodpovedajú kritériám umeleckej literatúry, či v širšom zmysle umenia vôbec, ale iba vo svojom vlastnom rámci – teda vtedy, keď kritériá, ktorými by bolo možné estetický kód daných textov posudzovať, abstrahujeme priamo z jedného z nich.

> Ať už symfonie či uhelný důl, veškerá práce je tvůrčím aktem a pramení z téhož zdroje – z nevykořenitelné lidské schopnosti racionální úvahy, schopnosti vázat a spojovat dříve rozpojené a netušené. Ta zářivá vize, kterou jsou prý nadáni autoři symfonií a románů... co asi bylo hybnou silou lidí, kteří vynašli, jak využívat ropu, jak těžit nerosty, jak vyrobit elektromotor? Co je oním posvátným plamenem, který prý hoří v každém hudebníkovi a básníkovi? Odkud se asi vzal vzdor, s nímž jeden průmyslník bránil svou slitinu před celým světem, odkud se bral ve vynálezcích letadla, stavitelích železnic, objevitelích nových bakterií či nových světadílů od počátku lidstva? Není snad tím plamenem neuhasitelná touha po pravdě, slečno Taggartová? (Randová 2014, 742 – 743)

Ak pripustíme, že symfónia reprezentuje umenie, potom je umenie rovnako ako baňa tvorivým aktom, ktorý je motivovaný túžbou po pravde a nie jej hľadaním. Tento prvok zodpovedá výlučne vlastnému estetickému systému A. Rand, ktorý však výraznejšie nekomunikuje s princípmi iných estetických modelov. To, čo produkuje umeleckú povahu literárneho textu v estetike A. Rand, sa iným estetickým prístupom môže javiť ako problematické.

V románoch A. Rand dominuje opis, preto sa aj všetky jej pokusy o charakterovú drobnokresbu postáv menia na redukované opisy neživých, neskutočných, oklieštených typov, nie plastických a uveriteľných charakterov. V dôsledku toho sú všetky postavy viac karikatúrami ako uveriteľnými ľudskými bytosťami, ktorých životným

priestorom je zhodou okolností románová fikcia. Všetci kladní hrdinovia sú krásni, sošní, vznešení, bystrí, všetci záporní sú škaredí. Vždy, keď sa tieto typy stretnú, a Rand sa pokúša sprostredkovať nám, ako sa stretli nielen fyzicky, ale i duševne, zväčša povedia slovko-dve, zostanú mlčať a metafyzicky sa zahľadia kamsi do diaľky. Či sú to milenci, priatelia alebo postavy, ktoré viaže puto učiteľa a žiaka, o všetkých spoločne platí, že v rámci románov neprechádzajú duševným vývojom, nemenia sa, udalosti opísané v románoch sa neodrážajú v ich psychike, nie sú schopné výraznejšej zmeny. Podobne problematická je A. Rand pri konštruovaní zápletky, z ktorej sa začne odvíjať príbeh. *Zdroj* i *Atlasova vzbura* sú romány; síce s identickou témou, ale bez príbehu, rozvíjajúceho ústredný konflikt proti sebe stojacich hrdinov, téz, pozícií, ktorého riešenie, vyústenie, pointa sa procesuálne rodí v dialektickom vzťahu tézy a antitézy, čo vo výsledku znamená, že oba romány sú mimoriadne predvídateľné.

Na úrovni témy, tam, kde román skutočne nachádza svoj zmysel, kde sa stáva akýmsi autonómnym poznaním, A. Rand zlyháva práve v tom, v čom by mala byť najsilnejšia – vo filozofii. Ak totiž jej romány reflektuje čitateľ disponujúci aspoň základným filozofickým vzdelaním, z toľko forsírovaného objektivizmu – ktorý však ako filozofiu A. Rand ustanovil až jej žiak a dedič Leonard Peikoff – sa stáva filozofická zlátanina. Ukazuje sa, že nejde o žiadne pôvodné filozofické poznanie, ale o eklektickú zmes pospájanú eristickým mudrovaním predstierajúcim nepriestrelnosť sylogizmu: Aristoteles a Platón, jediní filozofi, ktorých Rand v románoch *Zdroj* a *Atlasova vzbura* skutočne menuje; Kant a jeho prevrátený kategorický imperatív; Nietzscheho koncept nadčloveka; Schopenhauerova vôľa; Marx, Feuerbach, Hegel; Ockhamova, Humeova a Popperova britva – to všetko (a mnohé iné, záleží len na čitateľovom nedostatku zmyslu pre mieru) sa dá vo filozofii A. Rand obsiahnutej v románoch *Zdroj* a *Atlasova vzbura* zazrieť. Didaktizujúca ideologická totalita filozofického myslenia autorky je však v kontextoch diskurzívnej filozofie ako vedy procesuálneho poznávania neakceptovateľná, preto ju sotva môžeme považovať aj za to, čím sa javí, teda za filozofický román. A. Rand totiž pomocou literatúry nehľadá pravdu ani filozofické poznanie, ale distribuuje ho.

Nech je filozofia Ayn Rand akokoľvek pomýlená a v štandardnej, akademicky akceptovateľnej filozofickej diskusii neudržateľná, jej dielu nemožno uprieť dôležitý civilizačný impakt. Je dôsledkom spontánneho využitia takej autorskej stratégie na pôde spoločenského románu, ktorá je dnes typická pre mainstream populárnej kultúry, avšak v minulosti bola vlastná žánrovému písaniu v rámci science-fiction. Ide o fantastické ozvláštnenie vyvolávajúce u čitateľa tzv. *sense of wonder*, teda pocit úžasu. Vďaka nemu sa o science-fiction (vedecko-fantastickej literatúre) začalo uvažovať ako o *speculative fiction*[4] (špekulatívnej literatúre). Do science-fiction tradične vnáša fantastické ozvláštnenie veda, čo vyžaduje špecifický menšinový typ čitateľa ochotného akceptovať, že fikčný svet románu nezodpovedá parametrom vonkajšej referenčnej ontologickej mimoliterárnej reality, resp. že táto realita je rozrušená prítomnosťou prvkov, ktoré jej nie sú vlastné. Modelovým príkladom môže byť v ontologickej realite dosiaľ nejestvujúci vynález – napríklad antigravitačný pohon, vďaka ktorému sa vo fikčnom svete takto (vedecko)fantasticky ozvláštneného románu

začne odvíjať príbeh sledujúci civilizačné zmeny, ktorých je onen vynález kauzálnym spúšťačom. Lektúra takto fantasticky ozvláštneného beletristického textu je jednoducho podmienená predpokladom, že potenciálny čitateľ je ochotný uveriť zdanlivo neuveriteľnému. Ak však do konvenčného spoločenského románu vnesieme zdanlivo neudržateľnú hypotézu (racionálny egoizmus, popretie morálneho kódexu definujúceho civilizáciu) a na jej obhajobu využijeme filozofiu redukovanú na relatívne ľahko pochopiteľné metódy (eristiku a eklektiku), výsledkom môže byť román, ktorý je v jadre vlastne *speculative fiction*. Vyhli sme sa síce (vedecko)fantastickému ozvláštneniu, ale iba preto, že sme ho nahradili (špekulatívno)fantastickým ozvláštnením. Čitatelia zažívajú vďaka nemu pocit úžasu z participačnej lektúry, ktorú treba racionálne preverovať, a preto môžu román identifikovať ako výnimočný, hoci má charakter science-fiction. Science je v tomto prípade zastúpená filozofiou. Na literárnom trhu pre mainstreamový spoločenský román to znamená devízu, ktorá ho odlíši od všetkých ostatných spoločenských románov a dokáže zabezpečiť, že sa z neho stane bestseller. Ayn Rand sa toto podarilo dosiahnuť dvakrát. Skutočnosť, že popritom narušila relatívne uzatvorené kruhy nežánrovej literatúry a filozofie, nie je jej problémom, ale problémom jej čitateľov.

POZNÁMKY

[1] V doslove románu *Atlasova vzbura* cituje Leonard Peikoff poznámky Ayn Rand, v ktorých uvádza: „Podle všeho jsem jak filozofkou, tak spisovatelkou románů" (Randová 2014, 1108).

[2] Slovenský preklad románu A*tlas Shrugged* vyšiel v roku 2003 pod názvom *Atlas pokrčil plecami* (prel. Alfred Nicholson). Je rozdelený do troch samostatných kníh. Keďže úroveň prekladu nezodpovedá kvalitatívnym štandardom, pracujeme s českým prekladom.

[3] *Kniha filozofie* je publikáciou predstavujúcou filozofiu v prierezovom historickom kontexte jej dejín, jadro textu tak tvoria rozsiahle kapitoly venujúce sa vždy konkrétnemu časovému úseku (napr. kapitola *Moderní svět* zachytáva rozmedzie rokov 1900 až 1950). Výnimku predstavuje iba posledná kapitola, nazvaná prozaicky *Další filozofové*, ktorá je akýmsi doplnkom a sú v nej zhromaždení filozofi, ktorí do predchádzajúcich kapitol jednoducho nevošli. Ayn Rand je súčasťou tohto apendixu.

[4] *Sense of wonder*, pocit úžasu, je slovné spojenie opisujúce iniciačný zážitok programového čitateľa sci-fi vo vzťahu k inej, nežánrovej literatúre. *Speculative fiction* je pojem zavedený Robertom E. Heinleinom v roku 1947 ako funkčnejšia alternatíva problematicky definovateľného slovného spojenie science-fiction. Obe slovné spojenia – *sense of wonder* a *speculative fiction* – sú ťažiskovými pojmami teórie predmetného literárneho podsystému. Vhodným teoretickým vstupom do problematiky oboch pojmov je *The Encyclopedia of Science Fiction Johna Clutea a Petra Nichollsa*, ktorej tretie vydanie je dostupné online na http://www.sf-encyclopedia.com/. Bibliografický údaj druhého printového vydania je súčasťou zoznamu použitej literatúry.

LITERATÚRA

Arp, Robert, ed. 2014. *1001 myšlenek, které změnili naše uvažování*. Prel. Jan Podzimek a Dana Podzimková. Praha: Grada Publishing, a. s.

Buckingham, Will – Douglas Burnham – Clive Hill – Peter J. King – John Marenbon –Marcus Weeks. 2013. *Kniha filozofie*. Prel. Otakar Vočoch. Praha: Euromedia Group, k. s. – Knižní klub.

Clute, John – Peter Nichols, ed. 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction.* London: Orbit.

Pavlík, Ján. 2005. Emfatická obhajoba liberálních hodnot. In *Sto let od narození Ayn Randové*, eds. Dina Chmaitilliová – Petr Mach, 41 – 55. Praha: CEP – Centrum pro ekonomiku a politiku.
Peikoff, Leonard. 2001. *Objektivismus: Filosofie Ayn Randové*. Prel. Jiří Kinkor. Praha: Berlet Advertising & Graphic Design Pty Ltd.
Randová, Ayn. 2000. *Zdroj*. Prel. Jana Melicharová. Praha: Berlet Advertising & Graphic Design Pty Ltd.
Randová, Ayn. 2014. *Atlasova vzpoura*. Prel. Aleš Drobek. Praha: Dokořán – Argo.

Philosophy of/in a story: A philosophical-aesthetic reading of works by Ayn Rand in the context of popular culture

Objectivism. Popular culture. Philosophy. Ideology.

In the paper we try to explain that the fictional works of Ayn Rand *The Fountainhead* and *Atlas Shrugged* are philosophical novels to the extent they are genre novels. Besides this, we found that techniques pertaining to popular literature and popular culture are used and their philosophical dimension can be functionally identified as an overlap of an ideological-ethical nature. Therefore Ayn Rand can be regarded as a "popular-philosophical" writer but not directly a philosopher, even though she demonstrated this ambition.

Doc. Mgr. Juraj Malíček, PhD.
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
juraj.malicek@gmail.com, jmalicek@ukf.sk

Andrej Belyj na cestách za Steinerovou antropozofiou: medzi chrámami ducha západnej Európy *

EVA MALITI FRAŇOVÁ

V roku 1912, keď spisovateľ Andrej Belyj v atmosfére myšlienkového i sociálneho kvasu starého kontinentu prechádzal s partnerkou Asiou Turgenevovou európskymi metropolami i menej významnými mestami v Belgicku, Nemecku, Francúzsku, neskôr vo Švajčiarsku, sa v ňom ešte intenzívnejšie než dovtedy ozýval vizionár zameraný na spoločnosť, kde v zhode s básnikovým prežívaním „my" značilo „ja". Keď sa začítame do Belého spomienok o jeho európskych cestách, najmä o návšteve Bruselu, vidíme nevšedný obraz západnej Európy, je totiž akoby sledom snových, priam halucinačných zážitkov, ktorých dôsledky pre spisovateľov život a tvorbu boli silné, ba až fatálne. Táto črta – teda nedostatočná spoľahlivosť podania niektorých jeho memoárových spomienok – nabáda k spochybňovaniu a ku kritickému odstupu. Vychádzam pri tom aj z definície Tomáša Kubíčka, ktorý nespoľahlivosť v literárnom rozprávaní označuje „jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatočné informování o příběhu, jeho událostech a postavách" (2007, 172). Hoci definícia nevystihuje v úplnosti našu situáciu, veď u Belého nešlo o zámerný postup, už len vzhľadom na „pohnutú" autorskú myseľ, ktorá v podmienkach prežívania predsa len subjektivizuje zaznamenávanú skutočnosť.[1]

V súvislosti s opísanými snami, symbolickými a neraz fantazmagorickými, ktoré sa obom počas európskeho putovania prisnili a podnecovali ich ku konkrétnym skutkom v realite, sa dá hovoriť o Belého snovej zážitkovosti Európy, ktorá mala svoje pozadie a bola spojená s ich očakávaním príchodu veľkého učiteľa, antropozofa Rudolfa Steinera. Belého rozpomínanie sa na túto skúsenosť pod názvom *Zo spomienok. Začiatok storočia* (*Iz vospominanij. Načalo veka*, berlínske vydanie 1922; rusky 2000) predstavuje súčasť jeho memoárovej a autobiografickej tvorby.[2] Obsahuje aj spisovateľove zážitky z pobytu v Belgicku. Takto sú opísané prvé kontakty manželov s mestom Brusel:

> V apríli 1912 sme vycestovali z Ruska: na jeden deň sme sa zastavili v Berlíne, aby sme sa videli s Ellisom,[3] ktorý býval v blízkosti Motztstrasse (na Motztstrasse 17 býval Steiner); ale Ellisa sme nezastihli: odišiel tuším do Christianie[4]: vypočuť si cyklus Steinerových prednášok, aby sa odtiaľ dostal – do Helsingforsu, kde sa malo konať stretnutie Steinera so skupinou ruských antropozofov (na Veľkú noc); Ellisovi sme nechali krátky odkaz;

* Štúdia vznikla v rámci výskumného projektu *Andrej Belyj: celistvosť v mnohosti*, ktorého výsledkom bude rovnomenná vedecká monografia.

a šli sme ďalej, cez Kolín (kde sme ostali jeden deň) rovno do Bruselu. Tam sme rýchlo našli ubytovanie s oknami obrátenými na katedrálu sv. Gundule; čiernosivé katedrálne múry vrhali čiernosivé tiene do našej izby; do okien nazízali chiméry,[5] visiace zo strechy katedrály. Tu sme ochoreli na strašne silný zápal priedušiek; zmietajúc sa v horúčke, sme spomínali staré časy; Asii som porozprával o zmiznutej Minclovovej[6] a o slovách, ktoré vyslovila; opísal som svoj pocit z meditácií, ktorým ma učila; s údivom som si spomenul na jej priznanie o okultistoch stojacich za ňou, čo sľúbili, že cez ňu prídu za nami; a ja som im mal ukázať Minclovovej prsteň; hovoril som o tom, že nikto neprišiel, že dušou tiahnem k duchovnému poznaniu; Asia mi rozumela; aj v nej sa postupne formovala túžba po ceste. Prerozprávali sme celý večer a náš rozhovor bol zásadný; pochmúrne múry katedrály sa týčili v okne. Zaspali sme. A na druhý deň ráno mi Asia povedala: sníval sa jej sen natoľko jasný, natoľko ju ohromil, prenikol jej do duše; vo sne sme boli v izbe pripomínajúcej halu; no izba sa zaplnila – razom; a nejakí ľudia z dverí náhlivo smerovali k nám, s dvomi neznámymi s takým čudným výzorom, že Asia nechápala; boli úctyhodného veku; niekto oslovil Asiu a povedal: „Vy hľadáte Steinera, ale veď on je v Bruseli!" (Belyj 2000, 636 – 637)

Tento a ďalšie sny privolávajúce očakávané stretnutie s R. Steinerom, ktoré Belyj opísal v spomienkach, poznačili blúznivé putovanie manželov po európskych krajinách. Z memoárových záznamov sa ale dajú vyčítať aj iné momenty. Z pohľadu ideovej platformy ruského symbolizmu je zásadný ten, že sa spisovateľ svojím vnútorným videním sústreďoval na architektonické vizionárstvo Európy tých čias. Je pravdepodobné, že ho vnímal ako stelesnenie vízií symbolistov o syntéze umenia, náboženstva, etiky, ako vyjadrenie podstaty formujúceho sa moderného vedomia nového človeka i novej spoločnosti. V období fin-de-siècle vzniklo niekoľko významných stavieb, ktoré v podmienkach krízy pred prvou svetovou vojnou reagovali na myšlienky západných symbolistov (analogické idey obohatené o silný duchovný náboj prinášali východoeurópski symbolisti, medzi nimi sám Belyj). Niekde v súradniciach zvnútornených predstáv týchto duchovných stavieb, akoby „piranesiovských" grafických listov[7] v mysli, sa básnik mení, „prestavuje sa". Bola to však programová „prestavba" spojená s jeho duchovnými zámermi. Pohnuté obdobie, ktorým prechádzal, malo priniesť očistu a za ňou – zrod „Nového človeka". Na druhej strane, o svojráznom spracovaní európskych podnetov svedčí jeho umelecky vybrúsená, pritom novátorská a experimentálna próza tých čias. Reč je o románe *Peterburg* (1911 – 1913, vyd. 1913; nemecký preklad 1919; konečná verzia orig. textu v berlínskom vydaní 1922), ktorého štvrtú kapitolu písal práve v Bruseli. Ako je zrejmé, zaumienil si, že z jazykového chaosu, ktorý ho v cudzom prostredí obklopoval, „vytepe" nový poriadok ruského textu.

K uchopeniu tohto spisovateľovho vnútorného zámeru smeruje krátka reflexia literárneho vedca D. S. Lichačova v komentovanom vydaní románu *Peterburg* z roku 1981:

Čo povedať o neobyčajnej forme diela Belého? Myslím, že hlavné sú v tej forme – ustavičné hľadania, neuspokojenosť „hladkopisom", ktorého bolo tak veľa v ruskej literatúre 19. storočia. Z toho vychádza jeho ustavičné úsilie podčiarknuť „faktúru" formy, „faktúru" textu. V jednom z neuverejnených listov N. B. Tomaševskému (list z 3. augusta 1933, archív N. B. Tomaševského) Belyj napísal: „Dávno som pochopil, čo je moja téma; tou témou je – ‚kosnojazyčie', neustále prekonávané umelo pre samého seba vyfabrikovaným

jazykom (vždy som akoby nútený hovoriť nahlas s kamienkami v ústach); z toho mám – svoju vyčerpanosť; a hľadanie vnútorného ticha." […] Spomenieme, že aj Demosthenes prekonával svoje „kosnojazyčie" tak, že si vkladal do úst kamienky. Próza Belého – to je próza orátora, próza Demosthena (6).

Osobitú snivosť, príznačnú pre spisovateľovo vnímanie sveta v uvedenom období, odrážajú však memoáre i v inom aspekte, a to v zmysle zapamätaného. Charakterizuje ho približnosť a miestami akoby „schválna" medzerovitosť. Z tohto pohľadu nie celkom dôveryhodne vyznieva spisovateľova spomienka na „obrovský dom", „šesťposchodový" (teda podľa nášho chápania päťposchodový) dom v Bruseli, zabraný obchodom („zanimaemyj magazinom"), o ktorom napísal, že to bol bruselský obchodný dom Wertheim („briuseľskij Vertgejm") (Belyj 2000, 639). Popredná ruská odborníčka na spisovateľovu tvorbu Monika Spivak, editorka prílohy *Zo spomienok. Začiatok storočia* Belého knihy *Rudolf Steiner vo svetonázore súčasnosti. Spomienky na Steinera* (*Rudolf Štejner v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominania o Štejnere*), vo vysvetlivkách (pozn. č. 22) uviedla, že išlo o sieť obchodných domov rozšírených v Európe (Belyj 2000, 673). Belyj spomína, že dom mal na streche kaviareň, kde s Asiou pravidelne pili čaj o piatej („piatičasovoj čaj") a dívali sa na zahmlenú panorámu Bruselu („dymkoj pokrytogo Briuseľa") v spoločnosti miestnych intelektuálov a umelcov, medzi ktorými bol spisovateľ a socialista Jules Destrée s manželkou a ďalší.

Iste vplyvom sugescie spisovateľových slov znalkyňa nepriložila váhu jeho vlastnému doznaniu v memoároch, že si toto obdobie, ktoré prežil v Bruseli a na iných miestach západnej Európy, nepamätá celkom hodnoverne. Myslím si však, že sa pri jeho vyjadreniach treba pristaviť, pretože dozaista neboli náhodné a týkali sa vážnych zvratov v jeho živote. Belyj napísal:

Prichádzam teraz k tomu zložitému, chaotickému, ťažkému obdobiu, ktoré doposiaľ nijako nedokážem spracovať; znamená to, že to, čo stojí predo mnou, je fakt prežitý vedomím, vpletený konkrétne do reálneho života, podmieňujúci zmeny v životnom štýle, podmieňujúci aj rozchod s radom priateľov; predo mnou vznikol: iný štýl, iný rytmus vzťahov k životu, a doposiaľ: je desaťročie (1912 – 1922) v mnohom podfarbené tónmi, ktoré zazneli práve v tomto období (636).

Belého slová okrem iného vysvetľujú aj istú konkrétnu nepresnosť, ktorá je pre naše uvažovanie dôležitá. Ide o to, že obchodný dom Wertheim v Bruseli nikdy nestál.

Údaj o bruselskom Wertheime uviedol spisovateľ v zátvorkách. Môžeme si domýšľať, že chcel vzbudiť dojem, že šlo o dom podobný Wertheimu, obchodnej sieti, ktorá bola v tom čase rozšírená v Nemecku. Nakoniec, Belyj mohol roku 1922, keď svoje spomienky na rok 1912 koncipoval v Berlíne, v novej historickej situácii po boľševickej revolúcii zámerne podhodiť falošnú stopu. Dalo by sa tiež uvažovať aj o istej ironizácii, ktorá legitímne patrila k spisovateľovej poetike, v tomto prípade ako reakcia na belgické intelektuálne a umelecké, ale i politicko-socialistické prostredie, kde nenachádzal hlboké duchovné poznanie, po akom túžil.[8] V každom prípade je opodstatnené uvažovať o tom, že máme do činenia so špecifickým typom autobiografickej prózy, u Belého zo série *Epopeje JA*, ktorá sa zakladá najmä na „mytológii spisovateľa". V zhode s ňou (so symbolistickým mýtom tvorenia života, s vytvorením mýtu

„spisovateľa-mystika“, „bizarného človeka“, „čudáka“) vystaval Belyj v spomienkach vlastnú životnú a tvorivú cestu. V tomto zmysle talianska rusistka Claudia Criveller konštatuje, že *Epopeja* predstavuje príklad autorskej mytológie a predchodcu dnešných spisovateľských mytológií (Criveller 2011, 696).

Tak či onak sa dá uveriť, že dom, ktorý Belyj spomína, zaberal obchod. No nešlo o žiadny bruselský „obchodný dom “ a ťažko pripustiť, že by spisovateľ v stave hľadania novej duchovnosti, nových ideálov pre ľudstvo (predstava druhého Kristovho príchodu) navštevoval nejaký „palác“ obchodu, miesto jednoznačne spojené so svetom hmoty. Išlo o diametrálne odlišný dom. Pozoruhodná stavba, kde mal možnosť stretávať miestnu intelektuálnu smotánku, najprogresívnejších kultúrnych predstaviteľov vtedajšieho Bruselu, predstavovala dnes už nejestvujúci architektonický skvost belgického art-nouveau, postavený roku 1899 podľa projektu svetoznámeho architekta, modernistu Victora Hortu: bol to Dom ľudu, resp. Ľudový dom (La Maison du Peuple), v ktorom sídlila Socialistická strana Belgicka.[9] A spoločnosť, s ktorou manželia popíjali čaj o piatej, tvorili: už spomenutý spisovateľ a básnik, jeden z členov združenia symbolistov Mladé Belgicko (La Jeune Belgique),[10] ľavicový intelektuál a socialista, predseda strany socialistov a budúci belgický minister vedy a umenia Jules Destrée, jeho manželka, výtvarníčka Marie Danse-Destréeová, dcéra významného belgického výtvarníka Augusta Dansa, u ktorého Asia študovala umelecké rytectvo[11] i ďalšie osobnosti. Vládla tu intímna, priateľská atmosféra, s časťou spoločnosti sa stretávali aj na nedeľných obedoch u Dansa a s inými zase večer v opere alebo v divadle.

Bruselský Dom ľudu napĺňal predstavu chrámu modernosti a moderného vedomia, ale hlavne moderného života pracujúcich, ktorého mal byť zhmotnením. V sofistikovanej syntéze sa v ňom spájali materiálne potreby s duchovnými: na dolných poschodiach sídlili obchody, nachádzala sa tu slávnostná sieň, divadelná sála, prednáškové siene, knižnica, telocvičňa, aj veľká kaviareň, v ktorej sa usporadúvali bály a iné podujatia. Kým dolu až do výšky druhého poschodia v duchu praktického vyžitia figurovali nápisy spojené s obchodom, najmä textilných výrobkov pre ženy (klobučníctvo, flanely a i.), hore na priečelí vynikalo slovo „práca“ (travail) a skveli sa mená idolov socializmu – Karl Marx, Pierre Joseph Proudhon, Robert Owen. Na streche domu, priam pod nebesami, bola situovaná terasa, kde návštevníci sedeli pri káve či čaji alebo mohli v osamelom zamyslení smerovať k vznešeným ideálom ducha. Dom bol dokonale premyslený aj po výtvarnej stránke. Stavba z kameňa, kovových konštrukcií a skla, spájajúca ideály s funkčnosťou, hmotu so vzdušnosťou, archaizmus s futurizmom, sa považovala doslova za bruselský „ôsmy div sveta“.

Pozoruhodná je postava spisovateľa Julesa Destréeho, uznávaného umelca a politika, ktorého osobnostná charizma socialistu a zároveň vlastenca je v Belgicku podnes živá. V čase, keď sa s ním Belyj a Turgenevová stýkali (najviac v apríli, máji, júni, možno aj v júli 1912), Destrée pracoval na povestnom *Liste kráľovi o oddelení Valónska a Flámska* (*Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre*), ktorý potom v auguste a septembri uverejnil na pokračovanie v *Revue de Belgique*. Angažovaný intelektuál svojím entuziazmom priťahoval ruských umelcov a Belému oživoval bruselský pobyt, ktorý spisovateľ zasvätil práci. „Svoj Brusel“ Belyj v liste básnikovi

A. Blokovi z apríla 1912 charakterizoval, vo vzťahu k sústredenému písaniu štvrtej kapitoly románu *Peterburg*, ako „pracovnú celu".[12] Sám Destrée sa o pár rokov neskôr, počas ruskej boľševickej revolúcie, ocitol vo vtedajšom Petrohrade, odkiaľ v rokoch 1917 a 1918 posielal domov autentické denníkové správy o revolučných udalostiach. Správy uverejňovali belgické noviny, vyšli aj súhrnne.[13]

Napriek všetkým týmto okolnostiam je však z napísaného zrejmé, že bruselský socialistický Dom ľudu – s jeho ľudovohumanistickými ideálmi vzhľadom k spisovateľovmu hľadačstvu a k zdôraznenej „laboratórnosti" tvorby, v živote uplatnenej symbolistickým „žiznetvorčestvom" (tvorením života) – nenaplnili Belého túžby. Čakalo ho ďalšie putovanie, a tým bola krížová cesta partnerského páru po steinerovských „zastaveniach", na ktorú sa vydali v júli 1912. Stali sa členmi Steinerovej komúny a následne aj budovateľmi antropozofického Jánovho chrámu Goetheanum v švajčiarskom Dornachu. Asia ako výtvarníčka vypracovávala vitráže okien podľa návrhov poľského výtvarníka T. Richtera, zatiaľ čo Belyj bol tesárom a potom nočným strážnikom. Dornachu však predchádzal pobyt v Mníchove, kde sa dvojica začala zžívať s antropozofickým kolektívom i spôsobom života na cestách po Európe v stopách nesmierne činorodého Steinera, ktorý formou prednáškových cyklov šíril svoje učenie. Aj tu, v spomienkach na prvé a ďalšie stretnutia s Rudolfom Steinerom, je badateľná spisovateľova neviera vo vlastnú pamäť či v schopnosť presného podania: „Nebudem opisovať tieto stretnutia: ani v júli, ani v auguste; o takých desať rokov možno nájdem vhodnú formu na ich zobrazenie; treba priznať, že moje dojmy boli trpké i radostné" (Belyj 2000, 652).

Belého slová celkovo svedčia o tom, že ho pomery v tejto spoločnosti najmä spočiatku vôbec neuspokojovali a že sa cítil ponížený. Nedokázal pochopiť, že ako autor trinástich kníh, ideológ ruského symbolizmu, nemá medzi antropozofmi autoritu; staval sa proti klebetným, avšak mienkotvorným „tetkám-teozofkám", ktoré ako prvé členky steinerovského kruhu doktora obklopovali. Fakt, že medzi antropozofmi všetky vedomosti z histórie, etnografie či biológie predstavovali citáty zo Steinerových spisov, v ňom vyvolával podráždenie. Spisovateľ, pre ktorého bol Steiner v tomto období priam novým božstvom,[14] spolu s Asiou cestoval po rôznych európskych mestách na jeho prednášky a do hĺbky študoval jeho spisy. Keďže neovládal dobre nemčinu, zvykol sa naňho obracať s otázkami nakreslenými v obrázkoch, aby objasnil, čomu v jeho učení nerozumie. Doktor vždy jasne a korektne odpovedal, ale spisovateľ napriek tomu pociťoval, že v kruhu antropozofov nemá rešpekt, akého bol podľa svojej mienky hodný. Aby dospel k cieľu, pre ktorý sa rozhodol, teda, aby nadobudol duchovné poznanie, čím – ako dozaista predpokladal – naplní symbolistickú víziu a stane sa Novým človekom, postavil sa k situácii cielene:

> Poslušnosť som si vytýčil ako metódu; silou vôle som sa prinútil zadusiť v sebe veľmi veľa otázok; a moja hlava sa stala „tabula rasa", pričom som si uchoval morálne právo nasadiť si hlavu. Ja, Andrej Belyj, zvyknutý vplývať, určovať stanoviská, som bol zrazu „lieber naive Bugaeff" so vzdelaním štyroch prvých tried gymnázia; uznajte, že pre samoľúbosť človeka, ktorý sa celý život pohyboval v tých najvyberanejších literárnych a filozofických kruhoch, bolo ťažké znášať svoju novú pozíciu – idiota (653).

Počas prvých dvoch rokov svetovej vojny spolu s ďalšími z kruhu „dornachov-

cov“ ťažko prežíval kritiku zo strany ostatných antropozofov a ešte ťažšie v súvislosti s vojnovým konfliktom štátov Dohody proti Nemecku a Rakúsko-Uhorsku na švajčiarskom území (osídlenom nemeckojazyčnou časťou obyvateľstva) upodozrievanie ruských antropozofov z podvratnej činnosti, a to napriek neutralite Švajčiarska. V marci 1914 sa Belyj s Turgenovovou oficiálne zosobášili (v Dornachu sa oženil aj Rudolf Steiner s Máriou Siversovou), ale v blízkej budúcnosti ich čakal rozchod, lebo Belyj, ktorého povolali do armády, musel odcestovať do Ruska, čo jeho mladá manželka odmietla. Spisovateľ o tomto období napísal, že sa Dornach pre mnohých stal „dornom“ (vo význame Kristovho utrpenia, povestnej „tŕňovej koruny“ – nemecké „dorn“ znamená tŕň). O Goetheanu sa spisovateľ vyjadroval ako o „hromozvode“ či „hromoprijímači“, do ktorého šľahajú blesky zla, zatiaľ čo on ich odvádza.

> Pred Dornachom nebolo v našom hnutí, takpovediac, zemepisné centrum; bolo všade a nikde: v Berlíne, Mníchove, Christianii, v Haagu atď. Nevytláčalo Dornach – do reality sa hodilo heslo: štábny byt. Ale Goetheanum je – veža – podobná hromozvodu alebo „hromoprijímaču“: bod, do ktorého šľahajú blesky Lucifera a Ahrimana [podľa mazdeistického výkladu antropozofov stelesnenie zla – pozn. E. M.]; a šľahajú aj do spoločenstiev a kolektívov nachádzajúcich sa pod ich vplyvom; žiť vedľa „hromoprijímača“ nie je žiadny žart a predpokladá celkom osobitú výdrž, ba dokonca umenie šermovať rytmom správania ako kordom aktívne odrážajúcim rany (439).

A na inom mieste napísal, že Dornach je „špirála vedúca do vesmíru: preč od Dornachu“.

V kontexte tohto uvažovania vyniknú Belého slová o samotnej stavbe Jánovho chrámu:

> Architektonika celého zámeru je ohromujúca: prvé Goetheanum predstavuje monogram svetovej skutočnosti: a to, že ten znak bol spravený „takými“ rukami, – v „takom“ čase – je doktorova sila! Ale aj vonkajškovo bol neopísateľne vydarený, bez ohľadu na rad odfláknutých miest, čo naň nanášali škvrny: takými miestami bola nedbalosť stavbárov a neschopnosť ochrániť pred skazou drevo, v dôsledku čoho boli na okenné rámy navlečené akési barokové „čepce“; tuctový modernizmus „štýlu“ skiel (napriek doktorovi) a bezmocnosť výtvarníkov, ktorí pokazili doktorove plány (vymaľovanie kopúl) – sú to len „škvrny“, ktoré nezakrývajú celok. Hoci aj k momentu môjho odchodu celok ešte nebol dokončený, bol nevýslovne krásny; a ako všetko nevýslovné, absolútne unikal fotografovaniu; nevýslovná bola hra tieňov rozmanitých foriem, plus súhrn sfarbení dreva, betónu a škridiel, plus línie formy, vytvárajúce celok. A fotografované formy, mínus sfarbenie a hra tieňov – boli naozaj niečím úbohým! […] Z toho, že tak osobitne pôsobil [originál – pozn. E. M.] pri bezprostrednom vnímaní, nemohol byť zobrazený rozloženým vnímaním, v kvantite bez kvality alebo v kvalite bez kvantity; fotografia zobrazovala karikatúru kvantity a – moje oči sa nevdojak od nej odvracajú: „toto“ že má byť Goetheanum? (457)

Takto sa medzi dvomi výnimočnými stavbami v rôznych smeroch zhmotňujúcimi duchovný aspekt Západu, videnými vnútorným zrakom básnika, vinie filozoficko-okultistická spojnica, vďaka ktorej si sám v sebe Európu dokázal osvojiť, hoci aj s frustrujúcim poznaním vlastnej ničotnosti. Symbolické bolo, že mimoriadny význam, ktorý týmto chrámom ducha a prirodzene najmä Goetheanu Belyj v počiatkoch európskeho putovania pripisoval – ich nezachránil pred tým, aby boli zničené. Zatiaľ čo bruselský Dom ľudu za veľkých protestov belgickej spoločnosti roku 1965

zbúrali, Jánov chrám v Dornachu zhorel ešte počas silvestrovskej noci roku 1923. Obe stavby, rozpadnuté, pôvodne celistvé konkretizácie vízií a predstáv o človeku a človečenstve a o naplnení svojej podstaty, ostali v zahmlených spomienkach ruského spisovateľa ako svedectvo poznačené stavom jeho mysle a pamäti – s fantazijnými a prízračnými, nie celkom reálnymi črtami.

POZNÁMKY

1 O Kubíčkovu definíciu sa opiera štúdia Erika Gilka *Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse*, uverejnená vo *World Literature Studies* v 1. čísle roku 2013. Nespoľahlivosti naratívu sú venované aj ďalšie štúdie z tohto čísla časopisu (I. Jančoviča, J. Görozdi, A. Bžocha, R. Změlíka, J. Tlustého). Spôsob uvažovania, ktorý texty prinášajú, bol pre nás inšpirujúci pri koncipovaní tejto štúdie.

2 Belého memoárová próza obdobia od r. 1915 do r. 1925 bola pôvodne zamýšľaná ako séria autobiografických románov, tzv. *Epopeja JA*, ktorá sa mala nazývať *Môj život* (*Moja žizň*) a obsahovala by diela: *Kotik Letajev, Čudákove zápisky* (*Zapiski čudaka*), *Pokrstený Číňan* (*Kreščonyj Kitajec*), *Začiatok storočia* (*Načalo veka*), *Spomienky na Doktora* (*Vospominania na Doktora*), ale realizovaná bola len čiastočne. Samotný nápad vytvoriť *Epopeju* sa v ňom zrodil v rozhovore so Steinerovou partnerkou Máriou von Sivers.

3 Ellis, vl. m. Lev Kobylinskij (1874 – 1947), básnik a literárny kritik, ruský mladší symbolista. S Belým boli blízki priatelia od študentských čias. V emigrácii sa oženil s holandskou antropozofkou a zomrel v Locarne.

4 V uvedenom období názov hlavného mesta Nórska.

5 Chiméry predstavovali dozaista tiene sošiek vyčnievajúcich zo stien, obvyklej súčasti architektúry gotických chrámov – rôznych čertov, drakov, smrtky a pod. Výraz „chiméry" mohol Belyj v memoároch použiť pod sugesciou spomienky na názov rovnomennej knihy svojho belgického priateľa, spisovateľa a politika Julesa Destréeho (1863 – 1936), s ilustráciami známeho belgického výtvarníka fin de siècle Odilona Redona, kde je podstatná časť venovaná chvále ruských spisovateľov N. V. Gogoľa, I. S. Turgeneva, A. I. Gercena, L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského.

6 Anna Rudolfovna Minclovová (nar. okolo r. 1860, v r. 1910 zmizla), ruská okultistka, jedna z prvých steineroviek, šírila Steinerovo učenie v Rusku. Medzi ruskými symbolistami chcela založiť mystické bratstvo rozenkruciánov s vedúcimi osobnosťami Andrejom Belým a Vjačeslavom Ivanovom. Keď odmietli jej návrh, prijala to ako svoju životnú tragédiu a tvrdila, že tento neúspech povedie k jej zmiznutiu a následne v auguste r. 1910 naozaj zmizla. Belyj spomínal, že ju s priateľmi odprevadili na vlak z Moskvy do Peterburgu a odvtedy ju nikto nevidel. Ešte predtým mu venovala prsteň a povedala pri tom niekoľko viet z evanjelia, čo malo byť „poznávacím znamením" pri istom stretnutí, ktoré vraj zažije r. 1912. Napokon sa r. 1912 zoznámil s Rudolfom Steinerom.

7 G. B. Piranesi (1720 – 1778) bol jeden z najvýznamnejších európskych grafikov 18. storočia. V tvorbe uplatňoval svoju skúsenosť architekta a inšpiroval sa archeologickými nálezmi.

8 K tejto myšlienke nás vedú okolnosti, o ktorých sa zmieňuje vo svojich prácach belgický slavista Emmanuel Waegemans. Už koncom 19. storočia žil v Belgicku veľký počet ruských občanov, medzi nimi progresívni študenti, nihilisti, marxisti, ktorí sa odtiaľ usilovali viesť revolučnú propagandu proti cárizmu, pričom pre prichádzajúcich ruských radikálov bolo Belgicko školou robotníckeho hnutia s Ľudovými domami, silnejúcou Belgickou robotníckou stranou, ale už začiatkom 20. storočia „belgický ‚umravnený' socializmus, pristupujúci na parlamentné kompromisy a odmietajúci násilie, začal ruskú radikálno-demokratickú inteligenciu popudzovať.

9 Na to, že Belého opis „bruselského Wertheimu", ktorý nikdy neexistoval, sa vzťahuje na bývalý Dom ľudu, ma upozornil odborník Hugues Robaye z bruselského Literárneho archívu a múzea. Text tejto štúdie vznikol na základe výskumu realizovaného počas študijného pobytu na tomto pracovisku v apríli – máji 2012.

[10] Členom Mladého Belgicka bol okrem iných spisovateľov aj Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), ktorého inšpiratívna básnická a dramatická tvorba získala veľké uznanie ruských symbolistov. V ruských literárnych časopisoch vychádzali preklady jeho poézie, pričom časté boli aj ponášky či štylizácie, zatiaľ čo ruské divadlá inscenovali jeho dramatiku, osobitne v réžii V. E. Mejerchoľda a K. S. Stanislavského. Ten uviedol v Moskovskom umeleckom divadle Maeterlinckovu hru Modrý vták už r. 1908, keď v Belgicku nesmela byť inscenovaná kvôli zákazu katolíckej cirkvi. Je zrejmé, že Belyj chcel v Bruseli spoznať aj Maeterlincka a ostatných belgických symbolistov. V spomienkach uvádza, že sa zúčastnil Maeterlinckovho slávnostného jubilea v bruselskom divadle.

[11] Cez Augusta Dansa, ktorý bol zaťom významného belgického sochára Constantina Meuniera, sa Belyj spoznal s ďalšími belgickými umelcami. Prvorado s Dansovými dcérami, oboma výtvarníčkami, pričom známa bola najmä Marie-Louise, manželka bankára a zberateľa obrazov Roberta Sanda, s ktorým sa Belyj tiež spriatelil, zatiaľ čo mladšia Marie-Charlotte bola manželkou Julesa Destréeho. Belyj píše, že mená všetkých z bruselskej umeleckej spoločnosti si už nepamätá, spomína ešte priateľa Destréeovcov, básnika a maliara, tak trochu čudáka Henryho de Grouxa.

[12] Okrem toho, že sa spisovateľ uzavrel do „cely", počas písania románu si údajne nariadil „celibát" za účelom sublimácie svojej energie na umeleckú tvorbu, čo negatívne ovplyvnilo jeho manželský život s Asiou a manželia sa neskôr počas pobytu v Dornachu rozišli.

[13] Rukopisné originály týchto správ je možné vidieť v Múzeu Julesa Destréeho v belgickom meste Charleroi.

[14] Neskôr však Steinera znenávidel. V duši sa s ním zmieril až po životných peripetiách, keď po rozpade svojho manželstva nedokázal získať milovanú Asiu späť a r. 1923 v Stuttgarte navštívil zoslabnutého Steinera v spoločnosti budúcej druhej manželky, moskovskej antropozofky Klaudie Vasilievovej.

LITERATÚRA

Belyj, Andrej. 2000a. Iz vospominanij. „Načalo veka" („Berlinskaja" redakcia). Beľgija. In *Rudoľf Štejner v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominania o Štejnere*, Andrej Belyj, ed. Monika Spivak, 636 – 651. Moskva: Izdateľstvo „Respublika".

Belyj, Andrej. 2000b. Rudoľf Štejner i Dornach. In *Rudoľf Štejner v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominania o Štejnere*, Andrej Belyj, ed. Monika Spivak, 428 – 492. Moskva: Izdateľstvo „Respublika".

Criveller, Claudia. 2011. „Epopeja" Andreja Belogo. Teoretičeskije aspekty i rožďenie žanra „avtofikšn" v russkoj literature. In *Miry Andreja Belogo*, eds. Kornelija Ičin – Monika Spivak, 687 – 697. Belgrad – Moskva: Izdateľstvo Filologičeskoigo faskuľteta v Belgrade.

Destrée, Jules. 1889. *Les Chimères*. Brusel: Imprimerie veuve Monnom.

Destrée, Jules. 1920. *Notes sur Petrograd. 1917–18. Fondeurs de Neige – Notes sur la Révolution Bolchévique a Pétrograd pendant e´triver 1917–1918*. Eds. G. Van Oest et Cie. Bruxelles et Paris: Librairie nationale d´Art et d´Histoire.

Gilk, Erik. 2013. Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse. *World Literature Studies* 5, 1: 76 – 91.

Kubíček, Tomáš. 2007. *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy.* Brno: Host.

Lichačov, Dmitrij Sergejevič. 1981. Od redaktora. In *Peterburg*, Andrej Belyj, 5 – 6. Leningrad: Nauka – Leningradskoje otdelenie.

Waegemans, Emmanuel. 1995. V strane Sinej pticy. Russkie v Beľgii. In *Strana Sinej pticy. Russkie v Beľgii*, Emmanuel Waegemans, prel. Vladimir Ronin, 3 – 8. Moskva: Nauka.

Andrei Bely's journey after Steiner's anthroposophy: Between the temples of the spirit of Western Europe

Andrei Bely. Memoirs. Anthroposophy. La Maison du Peuple. Steiner's Goetheanum.

The article provides a reading of Andrei Bely's memoirs in order to analyse the author's intensive contact with Western Europe, which he saw from the point of view of his gradually deepening anthroposophic experience. A point of departure is the idiosyncrasy of the author's description of reality and his experiences, which is partly factually unreliable. The focus of Bely's reflections are the architectural creations of the day, embodying the alternative spiritual aspect of Western Europe: La Maison du Peuple in Brussels and Steiner's Goetheanum in Dornach, Switzerland, in whose construction the author participated.

Mgr. Eva Maliti Fraňová, CSc.
Ústav svetovej literatúry
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
eva.maliti@savba.sk

MARTIN HEIDEGGER: Nač básníci?

Praha: Filosofický ústav AV ČR – OIKOYMENH, 2017. 95 s. ISBN 978-80-7298-243-1

Edícia českého vydavateľstva OIKOYMENH s názvom *Knihovna novověké tradice a současnosti* si kladie za cieľ sprístupniť základné spisy významných mysliteľov novoveku a súčasnosti. Tento deklarovaný zámer vydavateľov je možné už teraz hodnotiť ako úspešný. Prednáška Martina Heideggera *Nač básníci?* je deväťdesiatym piatym zväzkom spomínanej edície a v tvorbe tohto nemeckého filozofa predstavuje istú nadstavbu oproti jeho kľúčovým textom. Za najvýznamnejší z nich a zároveň istý medzník v Heideggerovom myslení sa tradične považuje rozsiahla práca *Bytie a čas* (prvýkrát vydaná v roku 1927), ktorá bola v českom preklade pôvodne šírená ako samizdat a prvého oficiálneho vydania sa dočkala až v roku 1996. Roku 2002 ju vydavateľstvo prostredníctvom spomínanej edície sprístupnilo aj českej, resp. slovenskej čitateľskej obci.

Prednášku *Nač básníci?* mal autor roku 1946 v úzkom kruhu priateľov pri príležitosti 20. výročia smrti R. M. Rilkeho. V kontexte Heideggerovej tvorby ju teda možno zaradiť do neskoršieho obdobia, pre ktoré je charakteristická aj čiastočná redefinícia viacerých kľúčových pojmov jeho filozofie. Príznakovou pre toto obdobie je aj autorova snaha vo zvýšenej miere reflektovať práce svojich predchodcov či súčasníkov. Východiskovým textom, z ktorého je prevzatý i názov prednášky, preto nie je žiadna z Heideggerových prác, ale elégia Friedricha Hölderlina *Chlieb a víno.* V jej siedmej strofe sa lyrický subjekt pýta: „a nač básníci v nuzný ten čas?" (9) Výber otázky – napriek zámeru presunúť ťažisko prednášky smerom k prácam interpretovaných básnikov – v mnohom odkazuje na Heideggerov filozofický naratív.

Samotné opytovacie zámeno *nač* naznačuje určitú intenciu vo vnímaní funkcie básnickej tvorby. Heideggerovo uvažovanie sa nepohybuje na formálnej úrovni a obzvlášť nezdôrazňuje ani potrebu vyvolania estetického zážitku. Básnický text je z tohto pohľadu vnímaný skôr ako existenciálny komunikát. Na položenú otázku si Heidegger čiastočne odpovedá už v úvodnej časti prednášky, odkazujúc na pokračovanie Hölderlinovej elégie: „Básníci jsou smrtelníci, kteří opěvajíce vinného boha jsou uniklým bohům na stopě, této stopy se drží, a razí tak spřízněným smrtelníkům cestu k obratu. […] Být básníkem v nuzném čase znamená: sledovat stopy uniklých bohů" (12). Slovo boh tu nie je nevyhnutne vnímané religiózne, hoci v istej miere sa úloha básnickej tvorby posúva až do transcendentálnej roviny.

V druhej polovici citovanej básnickej otázky sú zakódované ďalšie charakteristické znaky Heideggerovho myslenia. Atribút *nuzný* pomenúva charakter doby, ktorá z hľadiska chronológie nemusí byť vnímaná práve lineárne. Heidegger, opäť v nadväznosti na Hölderlina, hovorí o „epoše noci světa" (10). Medzi základnými pojmami, ktoré v tejto súvislosti uvádza, sa nachádza slovo *priepasť.* Vo vzťahu k nemu vyslovuje aj jednu z hlavných téz prednášky: „Propast [Abgrund] původně znamená nejspodnější půdu a dno na konci prudkého svahu [Abhang] […] V následujícím textu je však propast myšlena jako bezdna, jako naprosto bytostná nepřítomnost [Abwesen] základu. […] Epocha, již se nedostává základu, visí nad propastí, nad bezdnou. Za předpokladu, že pro tento nuzný čas není ještě vyloučena možnost změny, může taková změna přijít pouze v případě, že se od základu změní svět, a to nyní znamená, že se odvrátí od propasti. […] K tomu je však zapotřebí těch, kdo do propasti sahají" (10). Čas núdze v Hölderlinovej elégii tu je teda interpretovaný ako doba, v ktorej svet stráca lesk božskosti pozorovateľný napríklad v období antiky. Za

dôležité v súvislosti s Heideggerovým odklonom od metafyziky je však v tomto prípade možné považovať systematické vnímanie temporálneho hľadiska. Použitím spojenia *nuzný čas* a jeho následnou interpretáciou s ohľadom na minulosť aj možné následky zdôrazňuje okrem opisovaného stavu aj možnosť jeho modifikácie. Za skutočných básnikov Heidegger teda považuje len takých, ktorí sú v naznačenom procese schopní zaujať centrálnu pozíciu. Vzhľadom na zameranie prednášky sa ako kľúčová ukazuje otázka, akým básnikom bol v tejto súvislosti R. M. Rilke. Rovnako je relevantné pýtať sa, ako môže vydanie tohto textu zasiahnuť súčasného čitateľa.

Aj napriek skutočnosti, že Heideggerova prednáška odznela dvadsať rokov po básnikovej smrti, jeho uvažovanie pôsobí, že Rilkeho dielo je súčasné a kriticky neuzavreté. V jednotlivých interpretáciách sa pozornosť venuje prevažne básnikovým najznámejším zbierkam *Duinským elégiám* a *Sonetom pre Orfea.* Heidegger texty delí na menšie celky a za základnú jednotku básne považuje slovo. Ako základné pojmy Rilkeho poetiky vymedzuje slová *otvorený, vzťah, rozluka, príroda* či *anjel.* Ich interpretácii venuje v prednáške pomerne široký priestor, čím aj prehodnocuje dovtedy konvenčne vnímaný význam. Pars pro toto možno priblížiť napríklad interpretáciu slova *príroda:* „To, co Rilke míní přírodou, není postaveno proti dějinám. Příroda především není chápaná jako okrsek předmětů přírodní vědy. Příroda není ani protikladem umění. […] Slovo příroda a život zde označují bytí ve smyslu jsoucna vcelku“ (18).

V nadväznosti na interpretáciu Rilkeho poézie však Heidegger vovádza svoje uvažovanie do širších súvislostí. Otázka zmyslu básnenia či tvorby v širšom význame sa neraz synonymizuje s hľadaním celkového zmyslu konania a existencie. Na spoločenskej úrovni sa prednáška nevyhýba ani kritike technologizácie, technokracie a zámerného spredmetňovania reality. Ako nepriamy protiklad neskôr zdôrazňuje potrebu návratu k sebe samému: „Čím může být bytí překonáno, je-li bytí to jedinečné, čím se vyznačuje každé jsoucí? Může být překonáno pouze sebou samým, jen tím, co je mu vlastní a to tím způsobem, že se autenticky přivrátí do toho, co je mu vlastní“ (47). Jedným z prostriedkov v procese sebapoznávania je reč. V prednáške je jej funkcia viacnásobne zdôrazňovaná a na záver autor dokonca tvrdí: „Celá sféra prezence je přítomna v mluvení“ (48). Práve znovunavrátenie významu umeleckej tvorby v širšom spoločenskom kontexte možno považovať za jeden z najvýraznejších impulzov Heideggerovej interpretácie.

Prednáška *Nač básníci?* ponúka viacero zaujímavých interpretačných línií básnickej tvorby R. M. Rilkeho. Pozoruhodnejšia ako samotná interpretácia sa však v tomto prípade javí snaha Heideggera charakterizovať súčasnosť a následne hľadať zmysel. Vďaka tomu sa jeho práca stáva univerzálnou a nadčasovou. V tejto súvislosti je však potrebné oceniť aj prekladateľské úsilie I. Chvatíka a spolupracovníkov, vďaka ktorým bolo dielo tohto nemeckého filozofa uvedené do českého, a tým aj slovenského literárneho kontextu. S prihliadnutím na Heideggerov charakteristický spôsob argumentácie, neraz postavený na veľmi malých významových odchýlkach, cyklických formuláciách a pod., je uznanie ešte oprávnenejšie. Za nevyhnutnosť pri preklade tohto druhu textu treba považovať jeho doplnenie podrobným poznámkovým blokom či nemeckými ekvivalentmi kľúčových pojmov. I. Chvatík predpokladal malú mieru oboznámenia českého publika s tvorbou interpretovaných básnikov, preto sa rozhodol preložiť aj súvisiace básnické texty. Po zohľadnení účelu spomínaných prekladov ich možno aj napriek výhradám, s ktorými sa čiastočne stotožňuje i prekladateľ, vnímať ako funkčné a postačujúce. Aj vďaka tomu vydanie prednášky *Nač básníci?* predstavuje dôležitý príspevok pre pochopenie hodnoty poetiky R. M. Rilkeho, širšie chápanej funkcie poézie a básnickej tvorby, ale aj neskoršej fázy tvorby M. Heideggera v našom literárnom kontexte.

GABRIEL LUKÁČ
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach,
Slovenská republika

MARIANA ČECHOVÁ A KOL.: Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)
Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 206 s. ISBN 978-80-558-1115-4

Vedecký koncept komunikačnej literárnej vedy a estetiky má na univerzite v Nitre dlhú tradíciu. Na pôde Pedagogickej fakulty vznikol koncom 60. rokov 20. storočia Kabinet literárnej komunikácie a v 70. rokoch tento model metodologicky sformulovali Anton Popovič a František Miko. Rozvíjali ho so svojimi mladými spolupracovníkmi Ľubomírom Plesníkom, Petrom Zajacom, Valérom Mikulom a ďalšími. Zjednodušene možno povedať, že bádanie ontologického statusu literárneho textu s väzbami na realitu a tradíciu náležalo do bádateľskej kompetencie Františka Miku, vrstvenie komunikačného reťazca s diferenciáciou ďalších okruhov „medzitextového nadväzovania" (kultúrna situácia, reklama, vkus, vzdelanie, cudzie literatúry atď.) boli teritóriom Antona Popoviča (*Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*, 1978). Jeho doménou sa zároveň stali interdisciplinárne podnety, presahy, predmetová súvzťažnosť a tzv. hraničné disciplíny. Dobré školenie, čiže schopnosť viesť dialóg a neodbočiť z cesty, nestratiť zo zreteľa vytýčený cieľ, sa zračí aj v súčasných prácach Ľubomíra Plesníka a Mariany Čechovej.

Popovičova predstava metatextu sa odvolávala na rešpektovaný Jakobsonov termín intersemiotický preklad zo štúdie o typológii prekladu. Na škodu veci však v 70. rokoch význam prefixu meta- prestal korešpondovať so súvekým medzinárodným pojmovým referenčným rámcom a novým nastavením štrukturalistického výskumu, reprezentovaného najmä Gérardom Genettom a Juliou Kristevou. Nešlo iba o alternatívnu voľbu označenia *inter-* či *meta-*. Termíny intertext, neskôr intermedialita, boli otvárajúce. Vyjadrovali priepustnosť semiotických systémov a hladín, podrývali pevné hranice, smerovali k „inej" citlivosti poštrukturalizmu. Zatiaľ čo terminologická dvojica prototext a metatext (s absenciou pojmu text) bola autoritatívna a skôr mimochodom, ale predsa, vyjadrovala paternalistickú predstavu o pôvode, poštrukturalizmus hranice vedome rozmelňoval. „Tvrdé" terminologické vymedzenie zrejme pripravilo Antona Popoviča o akceptáciu jeho prvovkladu do nadnárodnej výskumnej databázy napriek tomu, že autorovo vymedzenie komunikačného reťazca bolo inšpiratívne a zmysluplné.

Druhým relativizujúcim dobovým protipohybom z hľadiska vrstvenia medzinárodnej diskusie bol spôsob akceptácie recepcie diela, ktorú tradičná literárna veda zanedbávala. Okrem komunikačného modelu Autor → Dielo → Príjemca, orientovaného na scientisticky ukotvenú teóriu informácie a kybernetiku – túto modalitu využil Anton Popovič, vstúpil do hry napríklad diskurz recepčnej estetiky Kostnickej školy a priniesol „mäkší" variant vedeckej konceptualizácie. Pôvodnou inšpiráciou bol Charles W. Morris, ktorý v práci *Základy teórie znaku* (1938) načrtol typologickú charakteristiku rôznosti semiotických dimenzií: vzťahu znaku k objektu, vzťahu k iným znakom a vzťahu znaku k interpretovi. Z toho sa odvinuli tri základné semiologické okruhy, ktoré Morris nazval sémantikou, syntaktikou a pragmatikou. Napriek tomu, že nie sú striktne oddelené a charakterizuje ich skôr postupná inklúzia ako ostrý rez, metodologické „vyčistenie" polí malo veľký význam. V novších výskumoch nitrianskej univerzity, ktoré vznikli pod vedením Ľubomíra Plesníka, sa pozornosť sústredila na spriehľadnenie starších ontologických, epistemologických a metodologicko-koncepčných kontaminácií a ich usúvzťažnenie s hermeneutickými, fenomenologickými, existenciálnymi a pragmatickými podnetmi. Medzi takéto patrí aj recenzovaná práca.

Po metodologicky priezračnej monografii, formulovanej na pozadí „existenciálnej

semiotiky" s názvom *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov*, ktorú Mariana Čechová publikovala spolu s Ľubomírom Plesníkom (2016), vyšla na prelome rokov 2016 a 2017 už pod jej samostatným vedením ďalšia monografia so širším heuristickým záberom, s intersemiotickými presahmi, ale aj s väčším autorským kolektívom v zložení Martin Boszorád, Michaela Malíčková, Eva Parilláková, Ľubomír Plesník, Zoltán Rédey, Peter Zlatoš a Peter Žiak.

Prvá knižka bola kompozične zovretá. Predstavuje pojmové uchopenie problému „ustanovujúcich odlišností medzi západným a východným poňatím životného sveta" (Čechová – Plesník 2016, 7), ako aj jeho prienikov – konvergencií a divergencií na úrovni fikčného sveta. Autori vyšli z predpokladu, že životný a fikčný svet sú hodnotovo prepojené. Voľba naratívnych stratégií implicitne ikonizuje také spôsoby zvládania sveta, ktoré môžu dať heideggerovsky chápanému pobytu človeka vo svete zmysel. Protiklad superficitu a deficitu ako nástroj genologického rastrovania využil v *Tvorivosti literatúry* (1990) už Peter Zajac. Autori túto opozíciu posunuli na úroveň témy, kde identifikujú hodnotové typológie fikčného sveta, ktoré pokladajú za ideologické vo význame mladého Bachtina a Vološinova. Tým sa zároveň dostávajú k všeobecnejším, pragmaticko-estetickým a pragmaticko-lingvistickým rozmerom textu.

Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov sa materiálovo opierali o tematologický výskum staroindických *Démonových poviedok,* ktoré sú súčasťou „veľkého" rámcovaného mytologického rozprávania o pôvode sveta. Tak ako klasické európske rozprávky patria k folklórnym naratívom. Marianu Čechovú s Ľubomírom Plesníkom nezaujíma ich orientálna exotickosť, ale ich „pradávnosť": nedatovaný vznik, cibrenie tvaru ústnym podaním, písomne zachytená verzia z 11. storočia. Dôvodom pozornosti je podobnosť: motivická zhoda s niektorými európskymi, najmä čarovnými rozprávkami. Genologická (literárna) príbuznosť autorom dovoľuje, aby skúmali dva odlišné, paralelne existujúce ontologické poriadky a pokúsili sa o ich typológiu. Využívajú na to analýzu a interpretáciu semiotického (slovesného) modelovania a voľby naratívnych stratégií. Sledujú to, *čo* je zobrazené a *ako* sa to zobrazuje. Do hry zároveň vstúpil netradičný terminologický aparát. Kľúčovými teoretickými pojmami sa stávajú kozmos, arcigramatika príbehu, príbehový algoritmus či arcigramatika hodnôt, ktoré v slovenskom kontexte literárnej vedy znejú neobvykle. Autori tento krok zdôvodňujú konotačným smogom, usadeným na predpone *arche-*, nadužívaním termínov, odvodených z koncepcie Carla Gustava Junga. Volia prefix *arci-/arce-*, ktorý znamená starobylosť a významovo zdôrazňuje váhu koreňa slova. Je to autorské rozhodnutie a Ľubomír Plesník s Marianou Čechovou nepochybne zvážili komunikačné riziká tohto kroku. Výsledkom bádania je určenie viacerých spoločných sujetovo-motivických konštánt a stanovenie troch základných arcigramatík, ktoré určujú axiologickú paradigmu *Oceánu príbehov.* Rozdeľujú ju na „hornú" (nadpozemskú) a „dolnú" (pozemskú) a na ich pendanty, nachádzajúce sa aj v európskom civilizačno-kultúrnom okruhu.

V ďalšej monografii, ktorá vznikla už pod samostatným vedením Mariany Čechovej, chcem opäť oceniť dôslednosť a koherenciu výstavby vedeckého textu. Pri dnešnom tlaku na rýchle výstupy sa nezriedka stáva, že kolektívne práce sa väčšmi podobajú sumarizujúcim zborníkom ako premyslene koncipovaným monografiám: nemávajú jednotnú metodiku ani spoločný metodologický úbežník, ktorý by formoval možnosť čo najprecíznejšie a najkomplexnejšie predstaviť zvolenú tému. Kľúčový pojem algoritmus zaznie v názve spolu s prívlastkom „osnovný".

Algoritmus znamená logickú a konečnú postupnosť presne definovaných inštrukcií na splnenie určitej úlohy na horizontálnej osi príbehu, osnova je vertikálnou, zakladajúcou osou tkania látky: vyjadruje pohyb hore a dolu, podobne ako „horná" a „dolná" axiologická paradigmatika. Metafora zvládania sveta v názve monografie, ktorá sa odvoláva

na spôsob semiotického budovania naratívu (príbehu), je výstižná. Otvorenou otázkou či impulzom do budúcnosti zostáva, či by táto dôsledne poňatá vedecká koncepcia nemohla nájsť prienik s existenciálne ukotveným chápaním poetiky Petra Zajaca, ktorý uplatňuje výskumný tím Ústavu slovenskej literatúry SAV a Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity. Prvé kroky zblíženia sa možno už spravili. Tematické algoritmy ani nová poetika sa neopierajú o tradičné štylistické kategórie, ale smerujú k čo najkomplexnejšiemu uchopeniu modov ľudskej existencie. Podobný cieľ dokladá aj úvodná revízia a kontrola pojmového referenčného rámca Mariany Čechovej. Okrem „úplnosti" spôsobu uchopenia všetkých rozmerov zobrazeného sveta chce – podobne ako existenciálna poetika – sprostredkovať čo najúplnejší zmysel ľudskej účasti vo svete.

Osnovné tematické algoritmy využívajú rovnaký pojmový aparát ako prvá knižka. Uvažuje sa o arcinaratíve s univerzálnym dejovým jadrom, o nadžánrových príbehových typoch, ustanovuje sa arcigramatika osnovných príbehov a ich variantov: v centre pozornosti opäť stojí existenciálny potenciál abstrahovanej topiky a jej hodnotová perspektíva.

Jednotlivé kapitoly vzhľadom na aktuálnosť tém vykročili do 20. a 21. storočia, registrujú a osvetľujú ambíciu načrtnúť situáciu dnešného umenia vrátane intertextových, intersemiotických a popkultúrnych intervencií. Navodiť situáciu tichého rozhovoru medzi archetypom, abstrahovaným do formy algoritmu, a rôznymi poschodiami jeho ďalšej transformácie (travestia, irónia, inverzia, subverzia). Nie náhodou patria medzi inšpirátorov dialógu priezrační autori ako Vladimír Propp a Northrop Frye, ale aj heterocosmický Lubomír Doležel a postmoderní relativisti, ktorí vážnosť diskurzu stotožňujú s banalitou. Autori majú stále na pamäti pomenovanie východiska a určenie jadra nadväznosti, ktoré – v intenciách Nitrianskej školy – býva často kontroverzné.

Dnešné publikovanie kolektívnych monografií, zrejme pod tlakom tabuľky EPCA, prináša nový prvok. Autorov príspevkov nemožno presne identifikovať s príslušnými textami. Hoci to podľa uverejnených predchádzajúcich prác dokážem odhadnúť, mimo zverejnenia v obsahu to nikdy nebudem vedieť oficiálne.

Za veľmi dôležitý pokladám *Metodologicko-pojmoslovný apendix,* ktorý tvorí takmer pätinu rukopisu, pedagogicky je mimoriadne užitočný. Prináša základné pojmy súčasnej (nielen literárnej) teórie a estetiky, vysvetľuje ich, usúvzťažňuje, upozorňuje na odlišnosť chápania v tradícii jednotlivých vedeckých škôl, ale aj individuálnych vedeckých autorít. Sympatickou črtou monografie je priznaná otvorenosť výskumnej problematiky. Neuzavretosť znamená existenciu pevného pojmového systému a prísľub do budúcnosti.

JELENA PAŠTÉKOVÁ
Ústav slovenskej literatúry SAV, Slovenská republika

VLADIMÍR SVATOŇ: Na cestě evropským literárním polem. Studie z komparatistiky

Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017. 216 s. ISBN 978-80-7308-746-3

Množstvo najrôznejších, ustavične vznikajúcich textov navidomoči prevyšuje možnosti vnímania akéhokoľvek recipienta, preto sa čoraz častejšie vyskytujú pokusy o usporiadanie nekonečnosti. Adresujú sa vnímavým subjektom, ktorým nejde ani tak o detaily, ako skôr o trendy. „Výplň" ktoréhokoľvek literárneho textu je ako rozčerené more a vykúpať sa v ňom znamená zmyslovo prijať všetko, čo sa v danom kóde ponúka. „Prežitie" textu je akt pre pripravených. Podobne, ako sa jedinečnosťou vyznačuje dobrý literárny text, jedinečná je aj jeho recepcia, ako nás o tom – okrem iného – poučujú aj rôzne teórie interpretácie.

Na druhej strane vzniká otázka, či je cieľom premýšľania o literatúre jedinečnosť, alebo skôr ide o isté zovšeobecnenie, vyhmatanie, objavenie určitých zákonitostí. Interpretácia sa preto prejavuje, resp. realizuje dvoma smermi – jednak dovnútra, k stotožneniu sa, k splynutiu, ktoré sa potom prejaví ako bezprostredný zážitok (napríklad v duchu Schillerovej teórie o „naivnom a sentimentálnom" básnictve), jednak ako racionálny odstup od textu, pri ktorom sa jeho danosti transponujú do jazyka špekulatívnej vedy. O tom, ktorý postup je adekvátnejší, vznikajú teoretické debaty, ktoré majú za cieľ postihnúť existenciálnu podstatu umenia, ale aj poznania.

Jednotlivé metodologické koncepcie sa od seba (niektoré zásadne) odlišujú, pritom ustavične vznikajú nové. Jednou z nich je teória fikčných (fikcionálnych) svetov, ako ju rozpracoval najmä český filológ Lubomír Doležel. Od tejto koncepcie sa vo svojej najnovšej knihe *Na cestě evropským literárním polem* akoby odrážal aj český literárny vedec Vladimír Svatoň. Kniha má podtitul *Studie z komparatistiky*, čím sa naznačuje jej obsah a zameranie. Autor, významný predstaviteľ dnešnej českej literárnej vedy, je – spolu s Annou Houskovou – vydavateľom renomovaného teoretického časopisu *Svět literatury*, v ktorom čitateľská verejnosť nachádza podnetné štúdie o súčasných trendoch literárnej vedy a príbuzných disciplín. V. Svatoň predstavuje jednu z vetiev (nielen) českého literárnovedného myslenia, ktoré sa usiluje odpútať od niektorých doterajších konceptov. V tejto súvislosti je napríklad pozoruhodné, že autor nespomína ani necituje slovenského komparatistu Dionýza Ďurišina, ktorý si získal ohlas a uznanie nielen v našom kultúrnom priestore. Svatoňova koncepcia je na prvý pohľad iná. Kým Ďurišin vychádza z ruskej historickej poetiky a na tomto základe sa pokúša vybudovať komparatívne uvažovanie, Svatoň sa vracia k prameňom – pripomína Tieghemove termíny *porovnávaná* a *všeobecná (generálna) literatúra*, čím zároveň vymedzuje svoj zámer: realizovať „kontextové" štúdium založené na porovnávaní hlavne motívov obsiahnutých v analyzovaných artefaktoch. Z tohto hľadiska sa mu objavujú súvislosti, ale aj odlišnosti, ktoré pokladá za podstatné i z hľadiska kulturológie.

Termín „európske literárne pole" je v mnohom zaujímavý a aj výstižný. V uplynulých desaťročiach sa, ako je známe, u nás ujala práca amerického vedca Harolda Blooma *Kánon západní literatury* (čes. 2000). Jej autor pripomína ťažiskové literárne diela, ktoré ovplyvnili nielen západné estetické cítenie, ale aj vnímanie sveta ako takého. Popri nevšednej erudovanosti tejto práce je badateľný autorov príklon k anglosaskej literatúre. Niežeby iné literatúry zanedbával, ale na druhej strane nenecháva na pochybách, v čom vidí priority.

Francúzska teoretička Pascale Casanova sa v knihe *Světová republika literatury* (čes. 2012) zmieňuje o svetovom literárnom priestore ako histórii a ako geografii (21). Z tohto hľadiska je Svatoň „skromnejší" (obmedzuje sa „len" na Európu, zato jeho chápanie Európy je svojské a prezrádza autorovu rusistickú orientáciu).

Svatoňovo „európske literárne pole" zahŕňa skutočne celú Európu bez toho, že by niektorý región uprednostňoval. Kultúru chápe ako súbor prelínajúcich sa súradníc; tie však nie sú statické, ale ako *rizóma* sa objavujú raz tu, raz tam a zakaždým navzájom nejakým spôsobom súvisia.

V. Svatoň využíva na svoje výklady bohaté literárnohistorické i literárnoteoretické zázemie, jeho postrehy sú faktograficky ukotvené a myšlienkovo originálne. Zvláštnu pozornosť venuje obdobiu na prelome 19. a 20. storočia, teda „klasickej moderne", najmä symbolizmu. Neobchádza ani menej známych autorov a objavuje u nich nové súvislosti. Ako zlatá niť sa jeho výkladom tiahnu humanistické európske tradície začínajúce antikou a židovsko-kresťanským kultúrnym priestorom.

Prvá časť knihy je venovaná teoretickým východiskám (literatúra v „predpokladovom" poli, skrytá ontológia fikčných svetov, medzi indexom a ikonou, medzi symbolom a mimésis). Tu autor formuluje svoje zásady:

„Literární dějepis pak přesouvá pozornost ke smyslu uměleckých výtvorů, který vždy souvisí s životním obzorem vykladače. Interpretace musí vstřebat co nejvíce faktických údajů, avšak historik nemůže platnost svého pojetí beze zbytku prokázat […] Formulace smyslu závisí na pochopení souvislostí, jež tvoří *předpokladovou půdu*, z níž jednotlivé realisace vyrůstají" (15). Autor teda manifestuje kontinuitu, ktorá vyplýva z kultúrnych procesov v širokom zábere. Jednotlivé otázky (vrátane ich riešení) nevykazujú v každej dobe a v každom kultúrnom areáli rovnakú naliehavosť, ale sa svojím spôsobom „sťahujú" či „premiestňujú", a tým vytvárajú plastickosť kultúrnych procesov. Všetko, čo sa odohrá, má niekedy a niekde svoje predpoklady. Autor potom uzatvára: „Komparatistika navrhuje kontexty, v nichž se mohou setkávat jevy časově a místně vzdálené: samozřejmě vychází z funkčního (a nikoliv genetického) pojetí vzájemných souvislostí mezi literárními díly a společenským životem" (42).

„Funkčné" chápanie prepojenia medzi literárnymi dielami a spoločenským životom je, pravda, viacvýznamové. Môže znamenať jednak vecné referovanie literatúry o spoločenskom živote, jednak aktívne zasahovanie do spoločnosti. Hoci sa oba aspekty môžu rôznym spôsobom aktualizovať, zdá sa, že práve v tejto oblasti je máločo jasné. Týka sa to aj precizovania starších pojmov (straníckosť, angažovanosť, politickosť či apolitickosť a pod.).

To však nie sú otázky, ktoré by autora eminentne zaujímali. V stati *Skrytá ontologie fikčních světů* sa pertraktuje možnosť „celistvého obrazu univerza v uměleckých výtvorech" (47) a autor súhlasí s filozofom Janom Patočkom, ktorý tvrdí, že sme „sami uprostred súcna", teda, ak tomu dobre rozumiem, nie sme kýmsi, kto na univerzum hľadí zboku, napríklad ako neutrálny pozorovateľ. Táto danosť však môže podľa môjho názoru byť aj riziková. Umelec je jednak uprostred, ale na druhej strane aj mimo, lebo tvarovanie umeleckého, najmä literárneho textu zakaždým obsahuje aj určitý odstup.

Sám Svatoň uvádza odlišnú Heideggerovu koncepciu, podľa ktorého je svet „oživený celek, prolnutý kreativní energií" (48). Na základe toho autor dedukuje „dve možnosti" fikčných svetov: „Dílo se nutně pohybuje uvnitř sebe sama i ve vnějším světě, na hranici intensionálního a extensionálního, hry a vážnosti, popření smyslu a hledání jasného významu, zpochybnění etických hodnot i mravního apelu, krásy a ošklivosti, nadhledu nad životem a bolestné zkoušení životních zájmů, v prostoru nadčasovém i historickém" (52). Vzniká otázka, ako sa táto zrejmá bipolárnosť javí v axiologickom svetle. Je hodnotenie iba aspektom vnímajúceho subjektu, alebo je už dané povedzme v texte literárneho diela? Prečo sa niektoré diela pokladajú za významné, resp. symptomatické a iné nie?

Autorovi nejde ani tak o to, aby tieto otázky vyriešil, ako o ich nastolenie. Podobným spôsobom postupuje v stati *Mezi indexem a ikonou, mezi symbolem a mimezí.* Tento dávny estetický problém nie je zďaleka iba terminologický, ale zasahuje do podstaty, ktorá je málokedy zjavná. Svatoň vychádza z klasifikácie, ktorú navrhol Charles Sanders Peirce (znaky symbolické, ikonické a indexy). Zaujímavým spôsobom však aplikuje aj myslenie nemeckého filozofa F. W. Schellinga a klasika nemeckej literatúry J. W. Goetheho. Zdalo by sa, že dnes majú už len historický význam, ale autor nás presviedča o opaku. To však znamená, že určité poznatky majú trvalý, resp. nadčasový charakter a nepodliehajú dobovej aktuálnosti či krátkodobým vplyvom. I preto sa Svatoň vyhýba pojmom vyznačujúcim sa (prechodnou) módnosťou.

V druhej a tretej časti knihy sa autor zameriava na *kontúry kultúrneho vedomia.* Predstavuje kultúrne areály a časový i priestorový pohyb v nich. Z ruského priestoru na začiatku 20. storočia sa presúva do strednej Európy. I tu nachádzame mnoho zaujímavých postrehov. Autor na presvedčivých príkladoch dokumentuje, že ruská literatúra bola (a je) neoddeliteľnou súčasťou európskeho literárneho pohybu. S obľubou hľadá spojivá medzi antickými tradíciami a ruskou

modernou, pričom si vyberá aj zjavy, ktoré sa v našom kultúrnom priestore dostatočne neprezentovali (Innokentij Annenskij), resp. sa prezentovali v iných kontextoch (sem patrí veľmi podnetný rozbor dramatických pokusov Mariny Cvetajevovej). Každý problém, ktorý autor spomína alebo aj hlbšie analyzuje, sa pertraktuje na pozadí nadnárodných literárnych aktivít a súvislostí. V tomto poli sa nielen stretávajú, ale aj medzi sebou vedú rozhovor jednotlivé výkony vznikajúce v národnom rámci. V súvislosti s ruskou modernou potvrdzuje postreh Milana Kunderu, že okrem širokej vlny európskeho avantgardného (hravého) umenia existuje aj jeho „antiromantická" vetva, o čom svedčí napríklad dielo Franza Kafku. To je „systémový" zásah do doterajšieho chápania dejín modernej literatúry a môžeme ho pokladať za český prínos k tejto problematike.

Publikácia Vladimír Svatoňa je aj bilanciou jeho doterajších literárnovedných aktivít, čo jej len pridáva na hodnote. Za knihou iste siahne odborná obec, ktorá sa chce informovať o literárnovednom ruchu u našich susedov. Vo vzťahu ku komparatistike ide o ucelené, koncepčne premyslené dielo, ktoré treba len odporúčať nielen odbornej verejnosti, ale aj všetkým záujemkyniam a záujemcom na Slovensku.

LADISLAV ŠIMON
Katolícka univerzita v Ružomberku, Slovenská republika

KORNÉLIA FARAGÓ: Idők, terek, intenzitások

Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2016. 320 s. ISBN 978-86-323-0963-0

Vo svojej slávnej knihe o postmodernizme z roku 1991 (*Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*, 2016) formuloval Fredric Jameson priestorovú dominanciu postmoderného vnímania: „náš každodenní život, naši psychickou zkušenost, naše kulturní jazyky dnes ovládají spíše kategorie prostoru než kategorie času, jako tomu bylo v předchozím období vrcholného modernismu" (40). Priestorovosť sa dostala do centra záujmu aj v literárnovednom výskume, venuje sa jej napríklad *geopoetika* (pojem Kennetha Whitea). Na rozdiel od skorších poetík sústreďujúcich sa na priestorové významy literárneho textu, v ktorých chronotopické myslenie vyjadrovalo akúsi terénnu skúsenosť, resp. filozofiu ozajstných miest, v rámci novších geopoetických konceptov ide – ako to akcentuje maďarská literárna teoretička z novosadskej univerzity Kornélia Faragó – o komplexnejšie vnímanie problematiky, o výskum mentálnych a reflexívnych priestorovostí či tvárlivosti virtuálnych území. Kornélia Faragó je najvýraznejšou a najfundovanejšou predstaviteľkou geokultúrnej naratológie v maďarskej literárnej vede. Svoje teoretické hľadiská rozpracovala najmä v oblasti kultúrnych prechodov/prestupov a vo svojich publikáciách ponúkla aj metodologicko-interpretačné prístupy k problematike geopoetiky na základe stredoeurópskeho literárneho materiálu.

V monografii *Idők, terek, intenzitások* (Časy, priestory, intenzity) sa autorka venuje rôznym formám priestorových relácií. Miesto vníma ako základnú skúsenosť tela. Je nositeľom identity a historickosti a okrem lokácie ho charakterizuje aj situatívnosť, avšak tá dostáva význam v geopoetickom ponímaní predovšetkým v udalostiach presituovania. Uvažuje i o ne-miestach (por. M. Augé – *non-lieux*) ako o modalite kultúrnych prázdnot, neorganických spojení, premiestnenia/vylúčenia. Úzko súvisia s tzv. časopriestorom vysokej intenzity, t. j. s periódami radikálnych zmien stabilného obrazu sveta. Ak sa miesto spája s pocitom domova, vzdialenosti od neho prislúcha dramatickosť cestovania, pocit cudzosti, ale aj odkrývanie nových uhlov pohľadu na seba/na známe. Relačným priestorom (orig. *viszonylati*

terek) autorka nazýva dynamickú sieť vzťahov v priestore. Ide o výskumné východisko, ktoré hľadá v narácii relačné kultúrne akty, akúsi aktivitu priestoru vytvárajúcu vzťahy. Zaoberá sa aj poetikami dislokácie, kde sa zdajú zásadnými vektory smerovania: v narácii vyjadrujú stratégie odďaľovania a približovania, ktoré podľa autorky inšpirujú priam k odbúravaniu tradičných pozícií literárnovedného čítania cez stabilné lokácie (a ich významy).

Teoretické reflexie Kornélia Faragó ďalej uplatňuje v interpretačných štúdiách. Cenné je jej literárnovedné uchopenie kultúrnych prechodov/prestupov a identitárnych špecifík v rámci menšinových románov z vojvodinskej maďarskej literatúry, ale aj sedmohradskej maďarskej literatúry. Geokultúrno-naratologické hľadiská využíva aj pri analýze autobiografických príbehov maďarských či srbských autorov. Zaujímavé sú jej interpretácie klasických diel (románov i básní) maďarskej literatúry – otvárajú totiž úplne nové horizonty kanonických textov.

Úvahy Kornélie Faragó sú prístupné aj po srbsky v knihe *Dinamika prostora, kretanje mesta. Studije iz geokulturalne naratologije* (Novi Sad: Stylos, 2007).

JUDIT GÖRÖZDI
Ústav svetovej literatúry SAV, Slovenská republika

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI: V labyrintu možností. Dvanáct literárněvědných studií o próze Karla Čapka

Budapešť: ELTE, 2016. 200 s. ISBN 978-963-284-783-2

Bohemistka Agnieszka Janiec-Nyitrai sa vo svojej vedeckej činnosti orientuje na českú literatúru 20. storočia a predovšetkým na tvorbu jej popredného predstaviteľa Karla Čapka. Po monografiách *Svět mezi řádky. Kapitoly o cestopisech Karla Čapka* (Nitra: FSŠ UKF, 2011) a *Zrcadlení. Literárněvědné sondy do tvorby Karla Čapka* (Nitra: FSŠ UKF, 2012) prichádza s publikáciou *V labyrintu možností.* Dvanásť literárnovedných štúdií o próze tohto spisovateľa bolo podľa autorky iniciovaných snahou o hľadanie nových impulzov v Čapkovej tvorbe. Využila pritom metódu osvetľovania jednotlivých textov meniacou sa perspektívou a snažila sa striedať kontexty, do ktorých možno Čapkove prozaické dielo zasadiť (9). Takto sa vedome inšpirovala Čapkovou tvorivou metódou, ktorou bolo zobrazovanie a osvetľovanie vecí, motívov a postáv z mnohých uhlov pohľadu, zmena perspektívy a napätie medzi vonkajšou a vnútornou stranou vecí.

Štúdie v publikácii A. Janiec-Nyitrai sú zaradené do troch tematických okruhov. Prvý z nich sa venuje Čapkovej tvorbe v súvislosti s tvorbou iných spisovateľov. V úvodnom texte ponúka porovnanie prozaikovho románu *Továrna na Absolutno* so satirickou básnickou skladbou Karla Havlíčka Borovského *Křest svatého Vladimíra* a odhaľuje isté paralely nielen v diele, ale aj v životných osudoch týchto popredných českých literátov i novinárov, ktorých delí takmer sedemdesiatročný vekový rozdiel. Autorka ich oboch priraďuje k realizmu zbavenému mýtizujúcich tendencií, súčasne však poukazuje na to, že ani jednému nechýbala túžba po veľkých ideáloch (31). V ďalších štúdiách hľadá Janiec-Nyitrai príbuzné prvky medzi Čapkovou prozaickou baladou *Hordubal* a románom Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj lúpežník* a porovnáva aj Čapkove humoresky zo zbierky *Bajky a podpovídky* s textami maďarského spisovateľa Frigyesa Karinthyho. Kým v prvom prípade nachádza v dielach spojitosť cez tematizáciu odchádzania starého sveta a konca jednej epochy, v druhej štúdii rozoberá otázku „odľahčenej vážnosti", ktorá je kľúčová pre pochopenie Čapkovho vnímania sveta. Najširší kontext v tejto sekcii ponúka komparácia Čapkových cestopisných textov a diel maďarského spisovateľa Sándora Máraia, ako aj poľského básnika a esejistu

Zbigniewa Herberta, ktoré sa okrem putovania zaoberajú aj tematikou samoty. Samota v tvorbe spomínaných autorov nemá podľa Janiec-Nyitrai negatívny aspekt – neslúži ich dištancovaniu sa od sveta, ale paradoxne vedie k prehĺbeniu ich vzťahov k ľudskému spoločenstvu.

Druhý tematický okruh monografie A. Janiec-Nyitrai sa zaoberá Čapkovou snahou o zachytenie najvnútornejších ľudských momentov odohrávajúcich sa často v zlomových situáciách. Analyzuje román *Povětroň*, v ktorom sa Čapek snaží najhlbšie odhaliť proces tvorivosti i samotnej literárnej tvorby, a odhaľuje metafiktívne postupy typické pre postmoderné diela. Zastáva názor, že hoci obsahová stránka Čapkovej tvorby má korene v modernizme, jeho názorový a hodnotový pluralizmus je istou predzvesťou postmoderny. Ďalšia štúdia približuje Čapkovu snahu v románe *Hordubal* zachytiť komplikovaný proces ľudského odcudzovania sa rodine a spoločnosti. Nasledujúce tri texty sa venujú skúmaniu Čapkových raných poviedok zo zbierok *Boží muka* a *Trapné povídky* cez prizmu existenciálnej filozofie. Autorka monografie sa v nich zameriava na motívy ľudskej samoty, nepochopenia či morálnych zlyhaní, ale aj na prítomné iniciačné motívy – odkrývanie iných dimenzií skutočnosti a prechod od známeho k neznámemu. Spomínané zbierky poviedok sú tu považované za nedocenenú a neprávom opomínanú časť Čapkovej tvorby, ktorá je aktuálna zobrazením chaotického sveta, kde ľudia ako izolované entity zápasia o svoju identitu a slobodu.

V záverečnom tematickom okruhu sa Janiec-Nyitrai venuje problematike filmového spracovania Čapkových literárnych diel. V troch štúdiách čitateľovi predkladá analýzy filmových adaptácií románov *Hordubal, Krakatit* a televízneho seriálu *Čapkovy kapsy*, ktorý vznikol na základe *Povídek z jedné kapsy* a *Povídek z druhé kapsy.* Snaží sa poukázať na úskalia filmového spracovania týchto diel. Vidí ich v tom, že spomínané adaptácie sa zameriavajú zvyčajne na jednu vrstvu z Čapkových mnohovrstevných a viacvýznamových predlôh. Ak nie je zviditeľnená ich zahalená filozofická a noetická stránka, stávajú sa tieto príbehy banálnymi, všednými, a ich kúzlo sa stráca (168).

A. Janiec-Nyitrai v publikácii *V labyrintu možností* predstavuje Čapkovu tvorbu prostredníctvom originálneho kľúča jej čítania. Keďže je presvedčená, že plochosť a jednorozmernosť je nepriateľom skúmania spisovateľovho „kubistického" pohľadu na skutočnosť, podrobuje jednotlivé texty analýzam v rámci rôznych kontextov – napr. psychologického, filozofického či sociálno-historického. Popisuje konflikty medzi vonkajšou a vnútornou štruktúrou Čapkových diel a často akcentuje jeho koncepciu plurality sveta. Svoje tvrdenia opiera o výskumy stredoeurópskych i anglosaských literárnych vedcov, ale využíva aj texty zasahujúce do oblasti filozofie, filmovej vedy či kulturológie. Vďaka tejto metóde sa Agnieszke Janiec-Nyitrai darí odkrývať i ťažšie dešifrovateľné a prístupné polohy Čapkovej tvorby. Rôznorodé náhľady na mnohovrstevnú tvorbu Karla Čapka nám osvetľujú aj aktuálnosť jeho diela v rámci dnešnej postmodernej doby, v ktorej dominujú práve takéto viacvýznamové a nejednoznačné diela. Recenzovaná monografia je zároveň ďalšou ukážkou štylistickej, analytickej a argumentačnej zručnosti autorky, ktorá nás presvedča, že jeden z najpopulárnejších a najviac skúmaných českých literátov minulého storočia môže byť stále vďačnou témou pre originálnu a podnetnú (nielen) literárnovednú prácu.

ŠTEFAN TIMKO
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,
Slovenská republika

FRANTIŠEK VŠETIČKA: Slovesné sondy. O kompoziční poetice slovenské prózy a jejích českých souvislostech
Jinočany: H&H, 2017. 233 s. ISBN 978-80-7319-126-9

Českému literárnemu teoretikovi, beletristovi a prekladateľovi Františkovi Všetičkovi patrí v oblasti výskumu tvaroslovia umeleckého textu neodmysliteľné miesto. Je autorom množstva odborných publikácií zaoberajúcich sa najmä kompozičnou poetikou slovesných diel. Kompletný prehľad autorovej bibliografie ponúka súbor príspevkov pod názvom *Architektura textu. Sborník k 80. narozeninám Františka Všetičky* (eds. I. Pospíšil – L. Pavera; 2012). Predmetom Všetičkovej výskumnej práce je v rozhodujúcej miere kompozícia diel českej, slovenskej, ruskej a poľskej literatúry. Prekročenie hraníc jednotlivých národných literatúr otvára priestor pre zhodnotenie umeleckej kvality literárnych textov v širšom interdisciplinárnom kontexte, čo je jednou z podmienok pre nový zorný uhol interpretácie a jej komplexného charakteru. Na základe takto stanoveného postulátu autor nachádza isté typologické súvislosti, ako aj odlišnosti inonárodných poetík konkrétnych spisovateľov a spisovateliek v makrokompozičnej i mikrokompozičnej rovine, a to zvlášť s českou prozaickou tvorbou v príslušnom historickovývinovom období.

Osobitné miesto v autorovom vedeckom bádaní predstavuje reflexia vývinu slovenskej prózy so zameraním na jej architektonické zložky. V recenzovanej monografii *Slovesné sondy* (2017) F. Všetička pri zachovaní chronológie uvádza výber prozaických diel slovenskej literárnej spisby, na ktorých hodnotí mieru umeleckosti stavebných princípov a postupov s repertoárom neobvyklých, jedinečných prvkov. V rámci celého súboru štúdií autor predostiera identifikačné črty prozaických žánrov – románu, novely a poviedky, ako aj ich rôznych podôb a realizácií v autorských poetikách, a tak súbežne verifikuje kompozičnú súdržnosť prozaického tvaru, prípadne i jej odchýlky.

Štruktúra knihy je koncipovaná na základe periodizačnej osi vo vývine slovenskej prózy – v autorovej koncepcii sa začína 18. storočím a plynie až po 20. storočie. F. Všetička z jednotlivých periodizačných fáz vyberá tie literárne diela, ktoré považuje za reprezentatívne v oblasti tvorby prelomového charakteru, i diela veľkého spoločenského dosahu. Práve na nich zaznamenáva zmeny schopné naštrbiť tradičný register kompozičnej poetiky slovenskej prózy a zároveň zdôrazňuje netradičnosť postupov meniacich jej dovtedajší tvar. Počiatky slovenského románu situuje do roku 1783 (Jozef Ignác Bajza – *René mláďenca príhodi a skúsenosťi*), pokračuje reflexiou kompozície vybraných próz Jozefa Miloslava Hurbana, Terézie Vansovej, Ľudmily Podjavorinskej, Martina Kukučína, Mila Urbana, Dobroslava Chrobáka, Márie Topoľskej, Vincenta Šikulu, Ladislava Balleka, Stanislava Rakúsa, Andreja Chudobu, Jozefa Puškáša a napokon Ivana Hudeca. K interpretovaným prozaickým dielam autor stavia diela českej literárnej tvorby, pričom relevantnosť tohto výberu dokladá ich vzájomnými typologickými súvislosťami.

Všetičkovo textocentrické bádanie sa v jednotlivých kapitolách odvíja od jasne formulovaného koncepčno-metodologického rámca – autorovým zámerom je totiž reflexia rozmanitých stavebných činiteľov autorských poetík, vďaka ktorým ich možno nazývať osobitými. Ide o oblasti tvaroslovia, akými sú *kompozičné princípy* (medzi nimi uplatnenie kontrastného, paralelného, triadického, repetičného princípu a princípu cesty, teda tradičných princípov, ale autor uvádza aj paradoxný princíp a princíp presýpacích hodín ako princípy osobité), *voľba motivickej línie* (metamorfný, falošný alebo apoditný motív), voľba postáv (postava deus ex machina, intrigán, sprievodca, anticipant, figurálna dvojica, mysteriózna postava, postava-médium/sprostredkovateľ, postmortálna postava, metascénna postava), *kategória temporálnosti* (charakter časovej

línie cez čas cyklický, sakrálny a signifikantný, prípadne ich vzájomné prelínanie), *spôsob vystavania scény* (kulminačná, anticipačná, denudačná, mystifikačná scéna) a napokon aj *kategória priestoru*, ktorú však F. Všetička považuje za zriedkavejší, menej diferencovaný kompozičný postup, no predsa zdôrazňuje isté špecifiká v jeho uplatnení vyskytujúce sa v próze L. Balleka a S. Rakúsa. Popri teoreticko-analytických kapitolách monografie autor približuje uvedené kompozičné postupy a ich konkrétnu realizáciu v jednej zo záverečných sumarizačných kapitol s názvom *K tvarosloví slovenské prózy.*

Aj napriek tomu, že poetologickú rôznosť slovenskej prózy v jej vývinovom aspekte nie je možné zachytiť iba v torze, t. j. na analýze relatívne úzkeho a zároveň nevyváženého množstva literárnych textov z jednotlivých periodizačných fáz (narážam na zjavnú dominanciu vybraných diel z medzivojnového a povojnového obdobia v porovnaní s inými fázami, no na druhej strane ide aj o opomenutie mnohých prelomových literárnych textov dokazujúcich osobitosti slovenskej prózy – predovšetkým v období, keď je pluralita kľúčovým pojmom literárnej tvorby), monografia *Slovesné sondy* ponúka naozaj netradičnú sondu do jednotlivých autorských poetík. Slovami samotného F. Všetičku: „Jsem si vědom toho, že mnou nastíněný vývoj slovenské prózy je neúplný, na druhé straně však vyzvedává tu složku poetiky, která byla v české i slovenské literární vědě často opomíjena“ (9). Vedecká sonda je v tomto prípade realizovaná pomocou pojmového aparátu, ktorý autor približuje čitateľskej verejnosti v samostatnej kapitole s názvom *Slovník méně známých pojmů.* Uvedené teoreticko-pojmoslovné formulácie verifikuje na konkrétnom literárnom texte, ktorý mu slúži ako východiskový materiál výskumu. No napriek tomu, že sa F. Všetička odvoláva na konkrétne literárne texty, v monografii prítomnosť takéhoto artefaktu mnohokrát absentuje, čo znemožňuje okamžité overenie, prípadne posúdenie Všetičkových hodnotiacich záverov.

Monografiu *Slovesné sondy* považujem za neopomenuteľnú súčasť literárnovedného výskumu problematiky kompozičnej stavby slovenskej prózy, a to nielen kvôli precízne stanovenému pojmovému aparátu, ale aj vďaka jasne formulovanému výkladu, a teda aj použiteľnosti v literárnych analýzach. Osobitným prínosom pre odbornú čitateľskú verejnosť je preto, okrem iného, zrozumiteľnosť, a teda čitateľnosť textu, čím sa prirodzene zvyšuje aj jeho dosah a celkový záujem o literárnu vedu. Napokon – ako na to poukázal vo fejtóne *Inspirátor Jiří Levý* – F. Všetička vidí zásadný problém literárnej vedy v tom, „že se to nedá někdy číst. A to je to nejhorší, co může nastat“ (2002, 123).

ZUZANA CHRENKOVÁ
Ústav svetovej literatúry SAV, Slovenská republika

WORLD LITERATURE STUDIES
ČASOPIS PRE VÝSKUM SVETOVEJ LITERATÚRY

VOLUME 10

1/2018
Hraničný orientalizmus v literatúrach strednej a východnej Európy

Frontier Orientalism in Central and East European Literatures

RÓBERT GÁFRIK – CHARLES SABATOS (eds.)

2/2018
Poetologické súradnice literárnych fikcií filozofov a filozofiek

Poetological Aspects of Literary Fiction by Philosophers

MARCEL FORGÁČ – MILAN KENDRA (eds.)

3/2018
Problémové aspekty výskumu metafory v interdisciplinárnej a transdisciplinárnej perspektíve

Problematic Aspecst of Metaphor Research. Interdisciplinary and Transdisciplinary Perspectives

ROMAN MIKULÁŠ (ed.)

4/2018
Cenzúra a autocenzúra v súčasnej literatúre

Censorship and Auto-censorship in Contemporary Literature

DOBROTA PUCHEROVÁ (ed.)