

## Problematika skazu a tzv. dokumentární prózy

Jejich vzájemné vztahy a širší souvislosti v rámci ruské formální školy

Hana Kosáková

Problematika *skazu* stojí v badatelských koncepcích ruského literárního vědce Borise Ejchenbauma, příslušníka tzv. formální školy, jen zdánlivě izolovaně. Žádný další umělecký tvar (tím méně tvar, jehož existenci by bylo třeba vůbec zdůvodňovat) se nestal předmětem jeho tak soustředěné analýzy. Přesto se domnívám, že Ejchenbaumovo pojetí skazu prokazuje řadu filiací s jeho dalšími výzkumy v oblasti prózy. Pokusím se to alespoň naznačit. Mým cílem je problematiku skazu zapojit do kontextu Ejchenbaumova bádání nad způsoby, jakým se umělecké texty zmocňují tzv. „neliterárního“ materiálu.

Podívejme se, jaká je má osobnost. Jsem nehezký, neobratný, nečistotný a společensky nevzdělaný. Jsem zlostný, pro ostatní nudný, neskromný, nesnášenlivý (intolérant) a stydlivý jako dítě. / Jsem téměř nevzdělanec. Co vím, to jsem se naučil tak nějak nepořádně, sám, po úryvcích, bez spojitosti, beze smyslu, a ještě toho není mnoho. Jsem nezdrženlivý, nerozhodný, nestálý, hloupě ctižádostivý a vznětlivý jako všichni bezcharakterní lidé. Nejsem statečný. V životě jsem nedůsledný a tak líný, že se pro mě zahálka stala téměř neodolatelným zvykem. Jsem chytrý, ale můj rozum nebyl dosud na ničem zásadně prověřen. Nemám ducha praktického, společenského ani podnikavého. Jsem čestný, to jest mám zalíbení v dobru, či vytvořil jsem si takový zvyk; někdy se od něj odkláním, jsem se sebou nespokojený a s uspokojením se pak k němu vracím, avšak jsou věci, které miluji více než dobro – slávu. Jsem tak ctižádostivý a tento pocit byl tak málo uspokojen, že se obávám, kdybych musel vybírat mezi slávou a ctností, vybral bych si často tu první (Ejchenbaum 1987a, s. 68).

... *popsat* člověka vlastně nelze. [...] Říci o někom: je originální, dobrý, chytrý, hloupý, důsledný atd. – to jsou slova, která o člověku nic nesdělují, a ačkoli mají ambice člověka vykreslit, často jen matou (Ejchenbaum 1987a, s. 83, zvýraznil autor).

Tato zdánlivě tak rozporná prohlášení spojuje nejen autorství a pramen (jsou jimi deníky L. N. Tolstého), ale i stejná intence: snaha jazykovými prostředky zachytit člověka a jeho povahu (a také meze takového úsilí).

Jak ještě uvidíme, Ejchenbaum vytváří ještě další spojnicí: tou je metoda zapojování takových a podobných osobních zповědí, „životních“ fakt, do struktury uměleckého díla. Ejchenbaum ve své knize *Mladý Tolstoj* (Molodoj Tolstoj, 1922) rané Tolstého deníky, psané v padesátých letech 19. století, podrobuje

důkladné analýze a klade si zajímavý cíl: ukázat vazbu mezi těmito zápisy a autorovou uměleckou tvorbou.

Text deníků mu v žádném případě neslouží jako dokument spisovatelovy psychiky; Ejchenbaum dokonce opakovaně a důrazně upozorňuje na fakt, že v nich skutečný duševní život L. N. Tolstého ani *nemůže* být zachycen, neboť je v nich již stylizován,<sup>1</sup> – ztvárnění psychiky tu již sleduje určitou intenci. Ejchenbaumovi jde právě o rozbor a postižení těchto intencí – nalézá v nich totiž okamžik zrodu a utváření spisovatelovy literární metody.

Tolstého deníky Ejchenbaum chápe jako podloží, slovesný „materiál“, na němž si spisovatel v době, kdy ještě ani nepomýšlí na uměleckou tvorbu, vypracovává své slovesné postupy, které posléze, po uplynutí celých desetiletí, uplatní v ryze fikčních textech. Velkou část Tolstého raných zápisů tvoří jakési projekty a plány, zpravidla velmi maximalistické, jak má jednat,<sup>2</sup> čeho chce v životě dosáhnout, a často rovněž kritické zhodnocení toho, čeho dosáhl či jak se v konkrétní situaci zachoval. Tyto plány Ejchenbaum nevykládá ve vztahu ke skutečnému, praktickému životu jako předsevzetí, které by mladý Tolstoj skutečně chtěl plnit, a rozpory jeho vnitřního života nepojímá psychologicky, ale v podstatě jako řečnickou, stylistickou figuru: „není to skutečný, vážně míněný program reálných úkolů, ale spíše program jako postup, jako samoúčel“ (Ejchenbaum 1987a, s. 41).

Ejchenbaumově pohledu není na překážku ani výrazně osobní rovina raných deníkových poznámek, jejich referenční hodnotu v podstatě ruší:

není to ani tak práce na světonázoru, jako na *metodologii sebepozorování* jakožto na přípravném stupni k umělecké tvorbě. Všude pocítujeme toto specifikum: pohled na sebe samého ze strany; nejde tu ani tak o vypracování reálných, ke skutečnému vyplnění určených pravidel a programů, jako o samo jejich stanovení [...]. Je to období experimentování, prověřování sebe sama, období převážně *metodologické* (Ejchenbaum 1987a, s. 48, zvýraznil autor).

Uvedme ještě jeden citát: „soupis vlastních nedostatků“ nebyl pro Tolstého v podstatě prostředkem k dosažení „ctnosti“, ale metodou, jak provést analýzu duševního života, byť i přehnanou v její podrobnosti“ (Ejchenbaum 1928, s. 40). Ejchenbaum je v těchto názorech důsledným zastáncem přístupu, v němž psány

<sup>1</sup> Ejchenbaum říká, že v nich jde o „tvůrčí práci na vlastním ‚já‘“, o „akt tvůrčího vědomí“, který bezprostředně duševní život nutně „deformuje“.

<sup>2</sup> Uvedu zde jeden příklad: „Proto zde sepiš některá pravidla, která, jak se mi zdá, mně velmi pomohou, pokud se jimi budu řídit: 1. Co je třeba nutně vykonat, to vykonej bez ohledu na vše ostatní. 2. Co vykonáváš, dělej dobře. 3. Nikdy v knize nehleď to, co jsi zapomněl, ale snaž se sám si na to vzpomenout. 4. Bez přestání měj svůj rozum k tomu, aby pracoval vši možnou silou. 5. Čti a přemýšlej vždy nahlas. 6. Nestyď se lidem, kteří tě ruší, říci, že tě ruší; nejdřív jim to dej pocítit, a jestliže nepochopí (že ruší), omluv se a řekni jim to [...]“ (Ejchenbaum 1987, s. 40).

text (a dokonce i ryze osobního charakteru) není pojímán jako výron autorova nitra,<sup>3</sup> jako jeho psychologický derivát, ale jako konstruovaná, budovaná struktura. S trochou nadsázky můžeme říci, že zde uplatňuje formalistické heslo, podle něhož hrdinou deníkového textu není pisatel, ale sám postup.

Tolstoj ve svých zápiscích rozvíjí především techniku sebepozorování a analýzy – ta pak podle Ejchenbauma přechází do ztvárnění duševního života fikčních postav jeho děl. K tomu říká: „sebezpozorování provádí jaksi zcela ze strany, svrchu, jakýmsi cizím rozumem, aniž by motivoval samu možnost jej provádět. Takovým způsobem se sebepozorování zjevně přeměňuje v umělecký systém“ (Ejchenbaum 1928, s. 41). A ještě: „Tolstoj přistupuje k literatuře tak, jako kdyby dosud ani žádná nebyla – postupně se z oblasti sebepozorování pozvedá do oblasti výmyslu“ (Ejchenbaum 1928, s. 42).

Ejchenbaum tímto způsobem zachycuje u Tolstého jakýsi několikafázový tvůrčí proces. Vypracovává model, který obsahuje více vrstev: nejspodnější<sup>4</sup> tvoří fakta životní, řekněme fakta statusu dokumentárního, zatímco vyšší patra jsou vědomým uměleckým utříděním a zpracováním látky. Spodní rovina, z časové perspektivy vrstva primární, a roviny vyšší, tedy sekundární, nejsou zतोžitelné, jedná se o zcela různé jevy; přiložíme-li je ale k sobě, je zřejmé, že ačkoli nedoléhají, nacházejí se mezi nimi četné shody, volnější a pevnější vazby. Charakter těchto rozdílů, nesouladů a podobností vybízí Ejchenbauma k popisu a analytickému zkoumání, podněcuje k úvaze, jakým způsobem jsou prvky „životních fakt“ umělecky pojednány, transformovány do struktury literárního díla, jak jsou nově organizovány.

<sup>3</sup> Zde je na místě ocitovat pasáž ze studie o Gogolovi, v níž se Ejchenbaum ostře ohrazuje proti přímé projekci autorovy psychiky do díla: „Vycházíme-li ze základní teze, že žádná věta v uměleckém díle nemůže sama o sobě být prostým ‚odrazem‘ osobních autorových pocitů, ale vždy je konstrukcí a hrou, *nemůžeme – a nemáme na to ani právo* – v podobném úryvku spatřovat nic jiného než určitý umělecký postup. Zažitý zvyk ztotožňovat určitý izolovaný názor s psychologickým obsahem autorovy duše je pro vědu scestí. V tomto ohledu umělcova duše, jakožto duše člověka *prožívajícího* ty či ony nálady, vždy zůstává – a musí zůstat – za hranicemi jeho výtvoru. Umělecké dílo je něco udělaného, utvořeného, vymyšleného – vyžadujícího nejen umění, ale i umělost v dobrém smyslu tohoto slova, a proto v něm *není – a nemůže být* – místo pro odraz duševní empirie“ (Ejchenbaum 1924a, s. 189). – Je ale nutno dodat, že s časovým odstupem toto své tvrzení Ejchenbaum modifikoval a autobiografii, především v pozdější monografii o Tolstém, jisté místo vyhradil: „všechny jeho texty – včetně *Děkabristů* – jsou více či méně ‚autobiografické‘“ (Ejchenbaum 1928, s. 151). Jako přímou projekci spisovatele a jeho životních zkušeností zde chápe postavu Levina z románu *Anna Karenina* (do jeho pojmenování se dokonce mělo promítnout spisovatelovo křestní jméno).

<sup>4</sup> Tato koncepce včetně jejího vnitřního hierarchického uspořádání výrazně utváří i Ejchenbaumův pojmoslovný aparát. Autor např. píše: „deník naprosto ztrácí svůj intimní, hluboce osobní, zpovědní význam a získává význam *spodního patra, skladu či sklepa*“ (Ejchenbaum 1928, s. 35); „neustále *se pozvedá* z oblasti sebepozorování do oblasti výmyslu“ (Ejchenbaum 1928, s. 42, zvyraznila autorka).

Spodní vrstvy, Ejchenbaumem nejčastěji pojmenovány jako „materiál“, „surovina“, jsou však pro něho rezervoárem nejen motivů a témat, ale též – a v případě Tolstého přednostně – uměleckých postupů, metod, dílčích konstrukčních složek.

\*

Než se dostanu ke konkrétním způsobům, jakými Tolstoj v Ejchenbaumově pojetí tyto techniky vypracovával, chci poukázat na sám fakt vtahování tzv. „neliterárního“ textu do struktury uměleckého díla. Toto přesvědčení o existenci určité primární struktury, či přesněji bezprostředního řečového projevu, totiž přibližuje Ejchenbaumovo bádání nad deníkovými zápisy jeho pojetí skazu.<sup>5</sup> Skaz je podle něj založen na vytváření dojmu bezprostředního vyprávění; opírá se tedy o – třeba simulovaný – záznam „živé“ promluvy. Podstatné je usouvztažnění těchto literárních projevů k „původní“ podobě řečové realizace, buď mluvené (historky, anekdoty, vtipy), či psané (dopisy, deníky, paměti apod.). Vícevrstevnatý model je tedy společný; rozdíl je v tom, jak se primární a sekundární vrstvy podílejí na výsledném uměleckém výtvaru. Zatímco Tolstoj ve své umělecké tvorbě odkrytost, zjevnost, původnost „podloží“ co nejvíce a co nejumněji skrývá, jsme u skazu svědky opačného jevu: „materiálovost“ je tu na nejvyšší míru obnažena, skaz mnoha různými prostředky vytváří dojem nehotovosti, zachycení projevu v jeho spontaneitě. Prvky bezprostřednosti, tvořící sám nerv skazových útvarů, jsou u Tolstého zpravidla zahlazovány, potlačovány; přesto však, jak ukážeme dále, zde řada jejích signálů zůstává přítomna.

Navíc se ukazuje, že model, na jehož kompozici se podílí více slovesných vrstev, tvořících pozadí a vyšší plán, byl v prostředí formalistického uvažování obecně velmi plodný. Umožňuje Ejchenbaumovi (a jeho kolegům) uchopit celou řadu literárních jevů: nejen tvůrčí proces konkrétních spisovatelských osobností,<sup>6</sup> otevírá i perspektivu naratologickou a literárněhistorickou. Spodní vrstva struktury je často pojmenována jako „materiál“ či „surovina“ – s tím také koresponduje představa, že čeká na „vytěžení“, na umělecké zpracování. Funguje v podstatě jako jakési podloží, zdroj, z něhož umělecký text čerpá: výběrem

<sup>5</sup> Na šíři a různé projevy tohoto fenoménu poukazuje V. Svatoň: „Významné literární útvary bývají zakořeněny v nějaké živé podobě řečové praxe. Francouzský analytický román 18. století čerpal z epistolární kultury, Tolstoj z intimních deníkových zápisků a rodinných zkazek, Dostojevskij z černé kroniky v novinách, Hašek [...] z hospodských historek. Je přirozené, že dnešní autoři nahmatávají nové podoby příběhů i jejich podání v řečových (nebo obrázkových) žánrech, které se dennodenně v životě opakují a obnovují“ (Svatoň 2004a, s. 312).

<sup>6</sup> Sem patří řada dalších Ejchenbaumových dílčích postřehů o tvorbě Tolstého padesátých a šedesátých let: črta, vzpomínka, publicistické texty se podílejí na krystalizaci polovědeckého, zprávo-dajského stylu *Sevastopolských povídek*; epistolární a memoárové žánry, ale též jazyk skutečných, odposlouchaných dialogů pronikají do románu *Vojna a mír*.

a komponováním určitých složek, metodou výrazného přetransformování výchozích dat (to je právě případ Tolstého). K tomuto konceptu lze přiřadit také Šklovského rozvrstvení narativní struktury na fabuli a syžet.<sup>7</sup>

Materiálem se však mohou stát i starší literární texty, a to v okamžiku, kdy jejich výrazové prostředky zastarají, zvetší. Pak bývají použity jako prostředky parodie (jak ukazuje Tyňanov na vztahu Dostojevského ke Gogolovi<sup>8</sup>). Anebo nová tvůrčí metoda může fungovat na principu montáže: takové je Ejchenbaumovo pojetí Lermontovovy tvorby<sup>9</sup> – postupoval metodou stmelování (*splačivanije*) hotových úryvků přejatých ze starších, cizích i vlastních děl. Stejný obecný princip ostrého kontrastu, představa vzniku nové literární formy na pozadí formy starší, zakládá ale rovněž Šklovského termín „ozvláštnění“, který byl určující pro formalistické chápání literární historie jako kontinuálního porušování předešlé tradice.

Jak jsem již zmínila, Ejchenbaum pojal Tolstého deníkové zápisy jako „zárodky jeho další tvorby“, jako „základ jeho poetiky“. Myšlenka, že v deníkových textech je zakódováno samo východisko spisovatelových tvůrčích metod, se v Ejchenbaumových pracích vyskytuje opakovaně,<sup>10</sup> stalo se součástí i jeho syntetizujících, monografických prací o tomto spisovateli, jako je stať *Lev Tolstoj* z roku 1919. Dokonce i ve druhé polovině dvacátých let, kdy už formalistický přístup Ejchenbaum opouštěl, je tento moment v první části Tolstého monografie (vydané roku 1928) přítomen a rozvíjen novými materiálovými doklady, není jen mechanicky přejímán ze starších prací.

\*

Podívejme se nyní na způsoby, jakým tato „metodologická cvičení“ vstupují do tvorby samé, jakým „se z oblasti sebezpozorování pozvedají do oblasti výmyslu“ či jak je charakter původní „deníkovosti“ i v uměleckých textech zachovávan.

<sup>7</sup> Nad tímto jevem se zevrubně zamýšlí W. Schmid. Upozorňuje na rozpory a nedostatky ve formalistických úvahách: „Ať byla fabule chápána jakkoli, znamenal tento pojem vždy něco podřízeného, jehož *raison d'être* se vyčerpával tím, že sloužil jako podklad ozvláštněného syžetu“ (Schmid 2004, s. 8). Schmid navrhuje vlastní čtyřstupňovou strukturu: dění – příběh – vyprávění – reprezentace vyprávění. Zvláště první ze stupňů stojí za povšimnutí: přednarativní rovinu, neorganizovanou a neartikulovanou oblast souvislosti formalisté zcela pomíjeli.

<sup>8</sup> Jedná se o Tyňanovu studii *Dostojevskij i Gogol': K teorii parodii* z roku 1921; česky jako *Dostojevskij a Gogol: K teorii parodie* (Tyňanov 1988b).

<sup>9</sup> Toto pojetí Ejchenbaum rozpracoval v rozsáhlé studii *Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (Ejchenbaum 1987b, s. 140–286) a v její zkrácené verzi *Lermontov kak istoriko-literaturnaja problema* (Ejchenbaum 1924b).

<sup>10</sup> Tvorbě L. N. Tolstého se Ejchenbaum věnoval systematicky po celou svou vědeckou kariéru; lze říci, že se jím zabýval ze všech svých témat nejintenzivněji a nejsoustředěněji. První stať vznikly r. 1919, poslední text byl napsán r. 1959. Bibliografie prací o Tolstém (viz Ejchenbaum 1960, s. 287–292), sestavila Ju. Berežnova. O vývoji Ejchenbaumova pojetí Tolstého tvorby viz také komentář (in Ejchenbaum 1987, s. 460–468), jehož autorkou je M. O. Čudaková.

Podle Ejchenbauma se různé postupy osvojené v denících podílejí na výstavbě uměleckého textu v mnoha projevech a aspektech. (Stranou samozřejmě ponechávám prvoplánová spojení typu zachycení duševních procesů ve vnitřních monolozích postav.) Ejchenbaum například vede linii mezi záznamem Tolstého povahových slabostí, nedostatků a selhání, mezi jeho deníkovým zobrazením prožitého dne jako řetězce pochybení a omylů a konečně mezi kompoziční formou prózy *Dětství* (Detstvo). V ní spisovatel odbourává komplikovanou syžetovou zápletku a uchyluje se k řetězení jednotlivých, spíše neuzavřených scén a dojmů (žádných fabulačně vyostřených povídek či dějových událostí). Hlavní kompoziční osu u mladého Tolstého (ale i v jeho pozdějších dílech) zaujímá popis – i v tom spatřuje Ejchenbaum vliv deníkových zápisů. Ve svých fikčních textech Tolstoj motivuje propojení řady popisů zcela prostě: místem či způsobem pozorování (např. pohledem z okna), jindy lineární časovou následnost popisovaných dějů a stavů ohraničuje jednoduchým temporálním vymezením – hranicemi jednoho dne (*Historie včerejšího dne*, Istorija včerašnego dnja; první část *Dětství*).

Především však, jak bylo naznačeno úvodními citáty, Ejchenbaum s materiálem Tolstého deníků spojuje zobrazení lidské psychiky, utváření postavy. Spisovatelovo směřování charakterizuje těmito slovy:

Duševní život je představován v podobě nekonečné a rozmarné proměny stavů, nad nimiž vědomí nemá moc, – rozplývavost [*tekučest'*] lidských prožitků, neustálý proces pohybů, často protichůdných, následujících jeden za druhým, se velkou měrou podílí na podstatě tolstojovské metody zobrazení duševního života (Ejchenbaum 1987a, s. 62).

Toto pojetí se podle Ejchenbauma promítá do koncepce hlavních hrdinů Tolstého děl. O Nikoleňkovi, protagonistovi prózy *Dětství*, se dočteme: „materiál románu není konstruován osobností Nikoleňky, spíše je tomu naopak: tato osobnost je podmíněna materiálem“ (Ejchenbaum 1987a, s. 70). Rozpory a paradoxy psychického života zachycované deníkovými zápisy, rozvrstvení (*rasslaivanije*) vlastního duševního života vedou k představě nejednotnosti, rozporuplnosti lidského charakteru, a zabráňují vytvořit postavu ulitou jakoby z jednoho kusu, postavu, která by představovala určitou jednotu, typ. Namísto centrálního hrdiny, jenž by byl zároveň hybatelem děje a kolem něhož by se další osoby seskupovaly, přichází Tolstoj s odlišným pojetím: postava je nositelem různých, často i zcela protichůdných vlastností; její charakter povstává až ze spojení jednotlivých dílčích scén, vyplývá tedy až v procesu čtenářovy recepcce. Navíc se u Tolstého jen zřídka setkáváme pouze s jedním hlavním hrdinou, většinou ta-

kovou pozici obsazuje postav více, a jejich charakter vysvětluje právě ze vzájemných kontaktů a konfliktů – jedna podmiňuje druhou.

Nejen syžetologie [*sjužetologija*], ale ani *typologie* Tolstého nezajímá. Jeho postavy jsou krajně individualizovány – to má ten umělecký význam, že v podstatě ani nejde o osobnosti, ale pouze o nositele jednotlivých lidských vlastností, rysů, většinou paradoxně skombinovaných. Tyto osobnosti jsou rozplývavé, hranice mezi nimi nejsou jasně vymezeny, ostře však vystupují konkrétní detaily (Ejchenbaum 1987a, s. 57).

Důležitý je tu pro Ejchenbauma také moment kombinace – představa skladebnosti z jednotlivých samostatných částí. Řada odpozorovaných detailů (zachycené gesto, pohyb, intonace), jakoby jednotlivá svědectví o postavě, pořizovaná z různých perspektiv a v různém časoprostoru, vytvářejí teprve dojem jednoty subjektu. Ta nepovstává náraz, v jednom konečném, shrnujícím zobecnění, ale utváří se v čase, procesuálně – pomocí doplnění, postupných korekcí, na základě posunů a přehodnocení v pohledu vypravěče. Tolstoj např. rád využívá postup, v němž se okamžik, kdy na scénu vystupuje nová postava, shoduje s okamžikem, kdy ji pozoruje vypravěč, jenž ji ještě jako by sám neznal, pohlíží na ni po prvé a sděluje své čerstvé dojmy.

Dojmu celistvosti je tedy dosaženo nikoli sumarizujícím shrnutím, ale až v časové perspektivě, při uplatnění postupného skladebného principu. Celý tento analytický, jakoby „dokumentární“ postup evokuje procesualnost lidského vnímání a poznávání skutečnosti, a vytváří tak dojem autenticity. Rozklad jevu na části paradoxně přispívá ke vzniku iluze celistvosti.

\*

Je tu ještě jedna významná okolnost. Ejchenbaum se svou pozorností k deníkům Tolstého není v kontextu první poloviny dvacátých let v přístupu k literatuře nijak osamocen. Pro celou formální školu je charakteristický zájem o tzv. neliterární slovesné útvary, tj. právě o deníky, zápisky, memoáry, korespondenci apod., souhrnným termínem o oblast „dokumentu“.

Dovolím si v tomto bodě malou odbočku. Moment přepínání mezi kódem faktu životního a faktu literárního (a obráceně) formalisty provokoval k řetězci pozoruhodných analýz.

Vyznačím zde jen stěžejní body.

Viktor Šklovskij jde ve své knize *Materiál a styl v Tolstého románě Vojna a mír* (Mater'jal i stil' v romane L'va Tolstogo Vojna i mir, 1928) v podstatě ve stopách naznačených Ejchenbaumem. Hovoří o „zákonu stylového přetvoření materiálu“ (Šklovskij 1928, s. 36). „Deformující síla umělecké formy“ měla pů-

sobit tak, že si materiál zcela podřídila. „Postup u Tolstého vytěsnil z románu materiál,“ říká také (Šklovskij 1928, s. 40).<sup>11</sup>

J. Tyňanov<sup>12</sup> v dřívější studii *Literární fakt* (Literaturnyj fakt, 1924) Ejchenbaumovu koncepci dvoufázového tvůrčího modelu výrazně posunul. Jako příklad si volí útvar dopisu a ukazuje, že jeden a týž žánr může v různých historických etapách měnit svůj status: jednou funguje jako „výhradní jev života“, stojící mimo literaturu, pouze v každodenním životě, jindy však se stává textem „specificky literárním“, je „ospravedlněním žánru, žánrovým tmelem nových postupů“ (Tyňanov 1988c, s. 136–137). „Dopis se z dokumentu změnil v literární fakt“ (Tyňanov 1988c, s. 137), konstatuje. Ukazuje, že jeden literární útvar skrze své vnitřní proměny a modifikace v sobě ukrývá potencialitu fungovat různým způsobem, v zcela rozdílných funkcích. Tyňanov tu odhalil princip dynamiky a ambivalence uvnitř žánru: široce pojatý žánr prochází četnými proměnami (některé rysy ztrácí, jiných nabývá), dokonce takového dosahu, že se mění jeho ontologický status.

Další razantní změnu pohledu na problematiku rozdílu mezi fakty života a umění přinesl ve své proslulé studii *Co je poezie?* (1933–1934) R. Jakobson. Píše: „Málokdo by se nyní dovedl nadchnout pro *Pohorskou vesnici*, kdežto intimní dopisy Boženy Němcové *jsou nám geniálním básnickým dílem*“ (Jakobson 1995, s. 24, zvýraznila autorka). Ambivalenci tedy podléhá nejen žánr, ale i jeden konkrétní text: to, co v určitých obdobích není pokládáno za literaturu, se v jiných stává nositelem estetické funkce (kterou ovšem může opět ztratit). Jakobson ukazuje, že se nedá vést jasná hranice mezi pouhým faktem životní empirie a dovršeným uměleckým dílem: „Což je vztah mezi lyrikou a deníkem vztahem mezi *Dichtung* a *Wahrheit*? Nikoli, oba aspekty jsou stejně pravdivé, jsou to jen různé významy, nebo, mluvě učeně, různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku. Filmař by řekl, že jsou to rozličné záběry jedné scény“ (tamtéž, s. 26). Jako model Jakobsonovi poslouží rovněž deníky – v kontextu Máchovy tvorby: „kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku [...] ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník“ (tamtéž). Jakobson tím fakticky maže distinkci stojící v počátcích formalismu mezi tzv. jazykem

<sup>11</sup> Šklovskij soudí, že v rozporu s legendou, že Tolstoj shromáždil ke svému románu množství relevantních historických pramenů, je tento materiál nerozsáhlý, pochybného charakteru a není vybírán podle principu hodnověrnosti, ale se zřetelem k tomu, aby odpojíval dílčím uměleckým postupům a celkovému uměleckému záměru, a také tomu, aby se Tolstoj vůči němu mohl, v úvahových částech románu, vymezovat polemicky.

<sup>12</sup> Ve své studii o Puškinovi (1929) jde ještě Tyňanov obdobnou cestou jako Ejchenbaum: načrtává dvoufázovou Puškinovu tvůrčí cestu, v níž mimoliterární žánry transformoval do své tvorby, především prozaické: anekdota je syžetovým základem *Bělkinových povídek* a *Píkové dámy*; autentický soudní dokument zase podkladem jedné kapitoly *Dubrovského*; svůj vlastní rodokmen měl Puškin použít při tvorbě prózy *Mouřenín Petra Velikého* (Tyňanov 1988e). Jde zde tedy o obdobu Ejchenbaumova modelu, kdy na začátku stojí hotové texty neliterární povahy a na konci umělecké dílo.



básnickým a praktickým. Rozdíl mezi oněmi dvěma statusy řečové praxe ztrácí svůj klíčový význam.

Jakobson tím ukázal na důležitý moment: na změnu ve vnímání uměleckého díla, schopnost recepce „neliterární“ fakta estetizovat. Oblast dokumentu tedy neprovokovala badatele pouze v rovině analýzy děl a v zachycení tvůrčího procesu, ale i k úvahám nad povahou uměleckého díla a jeho působení.

\*

Dokument byl navíc spojován s představou autenticity, s pocitem, že vyvolává dojem zpřítomnění životních fakt a událostí v jejich fakticitě. Předmět se skrze něj ozřejmuje ve své parcialitě, ale zároveň nahosti, nehotovosti, neotřelosti. Např. u Tyňanova se setkáme s pojmy jako „svěží, nehotový text“, vzaty z „reálného života“, „fakta reálného života“, „neopotřebované životní jevy“.

Není proto překvapením, že formalisté vybízejí k „obnažování uměleckého materiálu“ jako k jednomu z vítaných principů samotné umělecké tvorby.<sup>13</sup> Ve dvacátých letech (nejen v OPOJAZu, ale především v okruhu časopisu LEF)<sup>14</sup> zavládlo přesvědčení, že neliterární, zdánlivě nestylizované slovesné útvary mohou obrodit literární formu (mj. postupy záznamu, montáže, fragmentu).<sup>15</sup> Dokument je schopen přiblížit literaturu životu (ne však ve smyslu „nápodob“ životní reality, ale právě ve smyslu zapojování syrových faktů do umělecké struktury), a co především: je s to literární tvorbu oživit,<sup>16</sup> zbavit ji

<sup>13</sup> Obšrně a komplexně se tímto fenoménem zabývala v sérii svých článků R. Grebeníčková; užívá pro něj termín „literatura faktu“ či „faktografie“; zdařilě uplatnění tohoto jevu v české literatuře nachází v díle J. Weila.

Ve studii *Poznámky k literatuře faktu* dokládá, že tento postup se neomezuje na ruské prostředí, ale projevuje se v různých prouděch avantgardy až do současnosti (francouzský „nový román“). Dokument se podle ní stal integrální součástí literární techniky a díla tohoto typu jsou již běžně recipována (psáno v šedesátých letech): „Fragmenty, útržkové záznamy, denní zápisy jsou s to stát se více než pomocným materiálem pro studium literárního badatele, jsou schopny uvolňovat poetické kvality, být čteny jako samostatný umělecký výtvar – ale podobné konstatování bylo umožněno jen zpětně, oklikou přes literární a umělecké modely, které nastolily metodu spájení útržků, izolovaných záznamů, nearanžovaných denních zápisů, využívání životních dokumentů – nebo alespoň jejich napodobeniny – a učinily z nich postupně jednu z běžných uměleckých a literárních technik [...]“ (Grebeníčková 1995a, s. 64–65).

<sup>14</sup> K tomuto uskupení a jeho programu viz např. dobovou stať N. Brekovského *Bor 'ba za pruzu*; česky jako *Boj za pruzu* (Berkovskij 1966). Berkovskij se však k teorii „dokumentární literatury“ staví dosti rezervovaně.

<sup>15</sup> K přímým původním příspěvkům k literatuře dokumentu patří Šklovského prózy z dvacátých let, *Sentimentální cesta* (Sentimental'noje putešestvije, 1923; čes. též jako *Zápisky revolučního komisaře*) a *ZOO aneb Dopisy nikoli o lásce* (ZOO, ili pis'ma ne o ljubvi, 1923). Můžeme sem ale zařadit např. i Ejchenbaumův soubor textů *Můj záznamník* (Moj vremennik, 1929), který si pohrává s formou autorského časopisu, obsahující vědecké rubriky i bloky umělecké.

<sup>16</sup> Působnost se však neomezuje jen na literární tvorbu. Grebeníčková ukazuje, že se fenomén týká i jiných médií: „poznamenává (nejmarkantněji kolem roku 1929) i poezii, především však dochází k obdobnému využití dokumentarismu v ostatních druzích umění, jako ve filmu (Dziga Vertov

zavedených a otřelých schémat, klišé; vyvést prózu (román především) z krize. tu (Netřeba zde zdůrazňovat, že tu nefigurují „fakta reálného života“ samotná; jde opět o výběr a favorizaci určitých vyjadřovacích prostředků v umění, tedy již o stylizaci skutečnosti.)

Tyto „dokumentární“ žánry rovněž způsobují posun v náhledu na to, co lze pokládat za událost: není jí nic dějového, dramatického, ale fakt jako součást běžné životní praxe, „výřez ze života“. Implikují také moment pozorovatelství, osobního svědectví. V úhrnu je tato problematika spojená s představou opuštění tradičních, konvenčních forem a žánrů, zbavení se literárních klišé, konvencí a schematismů, s nahrazováním vyumělkovaných, vymyšlených, vyfabulovaných (tj. fikčních) příběhů zdánlivě nestylizovanými postupy „dokumentarismu“, fakty, které „píše sám život“, se sugerováním autenticity.

V kontextu těchto představ je tedy zřejmé, že nebyla náhoda, když Ejchenbaum z Tolstého učinil inovátora<sup>17</sup> literárních forem právě skrze deníky chápané jako nositele „přímých fakt ze života“, jako „texty produkované životem“. V Ejchenbaumově pojetí jsou zápisky hybateli spisovatelova úsilí o hledání svěžích, nových, neopotřebovaných postupů. V díle tohoto autora zdůrazňuje odklon od složité fabule, vyhrocených, dramatických dějových zápletek; na mnoha místech mluví o celkovém oproštění spisovatelova stylu. Závěry v Tolstého raných dílech nejsou nijak pointované či vyhrocené – nejsou vlastně tím, co se běžně jako závěr chápalo, ale spíše jen libovolnou přestávkou v kontinuálním sdělení (mohly by být umístěny i dříve či později). Obdobně, jak již bylo řečeno, Tolstoj koncipuje postavy: sledem jednotlivých scén, jakýmsi prostým pozorovatelstvím, na základě různých „přímých“ svědectví, která se skladebně doplňují, nevytvářejí však žádný vyhraněný typ. Vzniká tím dojem bezprostřednosti záznamu, jenž na straně recipienta podporuje iluzi autentického procesu vnímání a postupného, časově podmíněného osvojování skutečnosti. Částečné, prostředkované poznání reality není pocíťováno jako torzovitě, neúplně – naopak přispívá k dojmu živosti, původnosti lidské zkušenosti.

\*

Nedopustím se snad přílišné zkratkovitosti, když řeknu, že rysy takto chápané „dokumentárnosti“ spojují jak dílčí metody Ejchenbaumem rozebírané u Tolstého, tak jeho pojetí skazu. I ve skazu je totiž přítomen moment obnovy litera-

participuje se svými zásadami kina-oka na sbornících literatury faktu), divadle, fotomontáži atd.“ (Grebeníčková 1995b, s. 80).

<sup>17</sup> Pro úplnost je však potřeba dodat, že Ejchenbaum současně v jiných ohledech v Tolstého tvorbě spatřuje návaznosti na literaturu 18. století; tvrdí, že si byl vědom své blízkosti ke „generaci dědů“. To zároveň odpovídá formalistické představě o literárněhistorickém vývoji, v němž dochází k navazování na staré, opuštěné tendence a techniky.

tury skrze „spodní“, jakoby mluvenou, neliterární formu. Stavební principy, které se na skazu podílejí, se částečně shodují s technikami vyzorovanými u Tolstého a spojovanými s jeho „deníkovým“ psaním: oslabování fabule, ústup od zobecnování a syntéz. Co však pokládám za nejdůležitější rys, a čemu také Ejchenbaum věnoval značnou pozornost, je důraz na *prostředkování* skutečnosti (v jeho terminologii na „pozici vypravěče“). Sama situace (čas a místo, pohled) postupuje a určuje vyprávění. Znaky a charakter prostředníka se přímo vpisují do povahy sdělovaného (pozice vypravěče-svědka události); do skazu se má vypravěč projektovat dokonce i fyzicky<sup>18</sup> (Ejchenbaum zmiňuje jeho „gesta“, „mimiku“). V popředí stojí sám proces podávání informace: ve skazu v iluzi přímého spontánního vyprávění, při němž se často shoduje čas vyprávění s časem vyprávěného, u Tolstého v rozfázování a skládání celku informace.

V. Svatoň mluví v této souvislosti o „ponoření“ vypravěče do příběhu:

do vyprávění pronikají zdánlivě vedlejší prvky situace, její kontext, který se stává důležitější než události samy. Důraz na ‚vyprávěnost‘ příběhů nesměřuje pouze k relativizaci výsledného smyslu, ale též k čemusi opačnému – k pocitu, že ‚celek skutečnosti‘ přesahuje jednotlivé příběhy, které jsou ve srovnání s ním nevýznamné a opominutelné, a že ona atmosféra děje, jeho rámec je mnohem podstatnější (Svatoň 2004b, s. 101).

\*

Místo závěru si dovoluji načrtnout Nabokovovu povídku „Pasažér“ z dvacátých let, která mj. ukazuje na posun v tom, co je hodno vyprávění a co lze vůbec pokládat za událost. Zachycuje rozhovor dvou přátel, spisovatele a kritika. Spisovatel líčí situaci, kdy při cestě vlakem usnul a do kupé přistoupil neznámý člověk. Po svém probuzení z něj uviděl pouze odpudivou nohu a slyšel jeho pláč. Byl to pro něj člověk bez tváře – zahalený, tajemný.

Když pak vlak nečekaně zastaví a prohledává jej policie, protože se v něm ukrývá vrah, který ze žárlivosti zabil svou ženu a jejího milence, je svůdnost jistého „zřetězení“ faktů (jak by řekli formalisté) s ohledem na vylíčené skutečnosti velmi silná:

přesně tak pozměňujeme témata života i my spisovatelé, aby zapadla do našeho úsilí o jakousi smluvenou harmonii, jakousi uměleckou sevřenost. [...] Myslíme si, že umělecký výkon života je příliš povrchní, příliš nevyrovnaný, že jeho geni-

<sup>18</sup> Ve studii *Gogolův ruský svět* V. Svatoň ve struktuře skazu nachází „stálou přítomnost lidového vypravěče, signalizovanou opětovným upozorňováním na jeho úhel pohledu, výběrem specifických slov [...], reflexemi a komentáři k vyprávěným příhodám, odbočkami od tématu“. Ve skazu „svět není představen jenom zevně, ale i zevnitř, svými vlastními slovy, svou estetikou“ (Svatoň 2004c, s. 165).

alita je příliš lajdácká. Abychom vyhověli svým čtenářům, vystřiháváme z nespoutaných románů života načínčané pohádečky pro školáky (Nabokov 2004, s. 260–261).

To, co zde vyprávěč tematizuje, je tlak tradice s očekávanou dramatickou zápletkou. Avšak: „ten člověk na horní palandě něco ospale zamumlal, detektiv ho zřetelně požádal o pas, zřetelně mu poděkoval, vyšel ven a vstoupil do dalšího kupé“ (Nabokov 2004, s. 265).

Nestalo se tedy vlastně nic – a právě o tom povídka vypráví. „třeba měl život na mysli něco mnohem subtilnějšího a hlubšího. Potíž je v tom, že jsem se nedozvěděl a nikdy už se nedozvím, proč ten pasažér brečel“ (Nabokov 2004, 266), uzavírá autor.

## Literatura a prameny

- Berkovskij, Naum Jakovlevič. *Literární kritiky a studie*. Praha : Svoboda, 1966.
- Ejchenbaum, Boris. „Illjuzija skaza“. In *týž. Skvoz' literaturu, Sbornik statej*. Leningrad : Academia, 1924a [1918], s. 152–156.
- Ejchenbaum, Boris. „Lermontov kak istoriko-literaturnaja problema.“ In *Atenej, istoriko-literaturnyj vremennik*, kn. 1–2. Leningrad–Moskva : Izdatel'stvo Atenei, 1924b, s. 79–111.
- Ejchenbaum, Boris. „Lev Tolstoj“. In *týž. Literatura*. Leningrad : Priboj, 1927 [1919], s. 19–76.
- Ejchenbaum, Boris. *Lev Tolstoj. Kniga pervaja. 50-ye gody*. Leningrad : Priboj, 1928.
- Ejchenbaum, Boris. *Moj vremennik. Slovesnost', nauka, kritika, smes'*. Leningrad : Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1929.
- Ejchenbaum, Boris. *Lev Tolstoj. Semidesjatyje gody*. Leningrad : Sovetskij pisatel', 1960.
- Ejchenbaum, Boris. „Molodoj Tolstoj“. In *týž. O literature: Raboty raznych let*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1987a [1922], s. 33–138.
- Ejchenbaum, Boris. „Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoj ocenki.“ In *týž. O literature. Raboty raznych let*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1987b [1924], s. 140–286.
- Grebeničková, Růžena. „Poznámky k literatuře faktu“. In *táž. Literatura a fiktivní světy*. Praha : Český spisovatel, 1995a, s. 64–76.
- Grebeničková, Růžena. „Literatura faktu a teorie románu“. In *táž. Literatura a fiktivní světy*. Praha : Český spisovatel, 1995b, s. 77–86.
- Jakobson, Roman. „Co je poezie?“. In *týž. Poetická funkce*. Jinočany : H a H, 1995 [1933–1934], s. 23–33.
- Nabokov, Vladimir. „Pasažér“. In *týž. Povídky I: 1921–1929*. Přel. Pavel Dominik. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004, s. 260–266.

- Schmid, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Svatoň, Vladimír. „Rozhovor s Jiřím Trávníčkem“. In týž. *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha : Univerzita Karlova, 2004a, s. 301–316.
- Svatoň, Vladimír. „Teorie románu a historická poetika“. In týž. *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha : Univerzita Karlova, 2004b, s. 95–110.
- Svatoň, Vladimír. „Gogolův ruský svět“. In týž. *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha : Univerzita Karlova, 2004c, s. 165–168.
- Šklovskij, Viktor. *Mater'jal i stil' v romane L'va Tolstogo Vojna i mir*. Moskva : Izdatel'stvo Federacija, 1928.
- Tyňanov, Jurij. „Dostojevskij a Gogol. K teorii parodie“. In týž. *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988b [1921], s. 145–176.
- Tyňanov, Jurij. „Literární fakt“. In týž. *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988c [1924], s. 125–142.
- Tyňanov, Jurij. „Puškin“. In týž. *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1988e [1929], s. 202–249.

## The Problem of “Skaz” and so called Documentary Narration

This article concerns a narrative strategy, which B. Eikhenbaum, during the 1st and 2nd decade of the 20th century, called “skaz”. The scholar explained the concept of skaz as a specific narrative form closely connected with spontaneous verbal praxis.

At the same time, Eikhenbaum explored L. N. Tolstoy's diary and its inner structure. In close examination, this reveals many significant parallels with his explanation of skaz. Both types of narrations, fictitious and so called documentary, are based on an inner point of view, fragmentation of texture and similar world formation. They both tend to raise questions about the boundaries between literature and non-literature.

The aim of this thesis is to offer further potential examples of Eikhenbaum's concept and to relate the task to the larger field of reflections.

## Textové subjekty v prózách Věry Linhartové

Michaela Krivancová

Problematika začlenění textových subjektů do širšího rámce komunikačního procesu byla v české lingvistice detailně rozpracována především Alenou Macurovou – v práci nazvané *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. Utváření významové perspektivy* (1983). Otázky subjektů ve vnitřním ustrojení slovesných komunikátů se dotýká také práce Karla Hausenblase – *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace* (1996). Základy subjektové problematiky jsou však nabídnuty už v některých Mukařovského pracích, především ve statích „Individuum v umění“ (1937), „Osobnost v umění“ (1944) a „Individuum a literární vývoj“ (1943–1945).<sup>1</sup>

V první ze tří jmenovaných studií zavádí Mukařovský do teoretického uvažování o literárním díle kategorii *subjektu*. Neoznačuje jím konkrétní osobnost autora nebo vnímatele, ale abstraktní subjekt uvnitř textové struktury, bod, „z něhož lze celou tuto strukturu obsáhnout jediným pohledem“.<sup>2</sup> Ve studii „Individuum a literární vývoj“ se jeho subjektová terminologie proměňuje. To, co bylo v předchozí studii označeno jako abstraktní subjekt, je zde nově nazýváno *osobností autorovou*; nicméně oba výrazy („starší“ *subjekt* a „novější“ *osobnost autorova*) představují u Jana Mukařovského totéž: „odraz struktury díla do mysli vnímatele“.<sup>3</sup> Ve studii „Osobnost v umění“ se autor opět vrací k výrazu *subjekt*. Projev subjektu ve vnitřní struktuře díla spatřuje – v návaznosti na zde připomenuté dřívější studie – právě v tom, že dílo se před vnímatelem objevuje jako záměrné:

A záměrnost potřebuje subjektu, od kterého vychází, který je jejím zdrojem. [...] Subjekt je tedy dán nikoliv vně uměleckého díla, ale v něm samém. [...] Subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla. [...] jen jeden je subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností.<sup>4</sup>

Subjekt se tedy pro Jana Mukařovského stává ztělesněním (realizací) významového sjednocení díla, klíčem k uchopení sémantického gesta prostřednictvím textové struktury. Hovoří-li Mukařovský o tom, že v díle je obsažen jediný subjekt, pak tomuto tvrzení rozumíme tak, že v procesu utváření díla posuzuje autor svůj text pohledem svých pomyslných vnímatelů, tedy těch, jimž text má být

<sup>1</sup> Tyto studie vyšly v souboru Mukařovský 1971.

<sup>2</sup> Mukařovský 1971, s. 314.

<sup>3</sup> Tamtéž., s. 315.

<sup>4</sup> Tamtéž., s. 339.

určen. Strukturu textu proto uzpůsobuje se zřetelem k těmto imaginárním vnímajícím subjektům. Čtenář zase v průběhu recepce tohoto textu pocítuje za tímto textem jeho tvůrce, a vnímá tudíž dílo jako záměrně tvarované do výsledného ustrojení. Na obou stranách komunikačního řetězce, tj. na straně autora (ve fázi geneze textu) a na straně vnímatele (ve fázi recepce textu), je tak z díla vycitován právě jediný (abstraktní) subjekt, realizovaný záměrnou textovou strukturací (ať již „záměrnou“ vzhledem k mentalitě a vnitřnímu ustrojení pomyslných vnímatelů, nebo „záměrnou“ jakožto utvořenou do konkrétní tvarové podoby). V Mukařovského teoretickém uvažování o subjektech uvnitř díla tak spatřujeme zárodky dvou typů textových subjektů, které Alena Macurová nazývá implicitně ztvárněnými aktanty v slovesném komunikátu, tj. jednak implicitně ztvárněného původce sdělení (v terminologii A. Macurové jde o *produktora*) a jednak implicitně ztvárněného příjemce sdělení (*receptora*).<sup>5</sup>

Alena Macurová rozlišuje v připomenuté práci *vnětextové subjekty* komunikačního procesu, tedy reálné původce a příjemce literárního sdělení (*autora a čtenáře*), a *vnitrotextové subjekty* literární komunikace, tj. subjekty ztvárněné v slovesném komunikátu. Na toto pojetí textových subjektů pak navazuje Petr A. Bílek ve své knize *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* (2003): aplikuje je na prozaické texty, čímž subjektovou problematiku dovádí ještě dál. V návaznosti na Alenu Macurovou tak diferencuje dva obecnější typy textových subjektů. Prvním z nich jsou tzv. *subjekty uvnitř textu* – jakožto obsahové složky literárního textu, které jsou ve slovesném komunikátu explicitně zmíněny, označeny, tematizovány a je jim ve fikčním světě<sup>6</sup> (v narativní makrostruktuře) přisouzena mimo jiné i schopnost komunikovat. Realizovány (zpředmětněny) jsou subjektem *adresáta* a subjektem *vypravěče*. Oba typy těchto explicitně ztvárněných subjektů literárního textu pak mohou být *postavami* fikčního světa. (Dialogy postav ovšem často představují další rovinu komunikace v slovesném komunikátu.) Druhý obecný typ vnitrotextových subjektů reprezentují tzv. *subjekty vystupující zpoza textu* (tj. subjekty ztvárněné implicitně). Jsou jimi subjekty *implikovaného autora* a *implikovaného vnímatele*. Termín *implikovaný autor* představuje, slovy P. A. Bílka, „obraz o autorovi, který si vytváříme na základě vnímání textu, tedy ‚osobnost‘, k níž se propracováváme a již si prostřednictvím textu zživotňujeme“;<sup>7</sup> termín *implikovaný*

<sup>5</sup> Petr A. Bílek (2003, s. 88) uvádí, že teoretický koncept *implikovaného vnímatele* (implied reader) zavádí do literární vědy Wolfgang Iser, a to jako koncept komplementární k představě *implikovaného autora* (implied author), kterou rozpracoval Wayne Booth (1961). „Iser jím doplňuje schéma subjektů komunikačního dění v rámci literatury: autor – (implikovaný autor) – text (v něm explicitně tematizovaný vypravěč a adresát) – (implikovaný vnímatel) – vnímatel“ (tamtéž).

<sup>6</sup> Termín *fikční svět* užíváme ve významu shodném s terminologií Lubomíra Doležela (Doležel 2003).

<sup>7</sup> Bílek 2003, s. 255.

*vnímatel* pak označuje „obraz typu vnímatele, k němuž především se text zdá směřovat“.<sup>8</sup>

Česky psané prozaické texty Věry Linhartové, vydané v průběhu let 1964–1968,<sup>9</sup> jsou z hlediska subjektové problematiky specifické především hustou sítí vazeb, které může vnímatel v průběhu recepcce textu vyciťovat mezi ontologicky odlišnými podavateli komunikačního aktu, tedy mezi reálným autorem, implikovaným autorem, stylizovaným autorem a promlouvajícím subjektem. Jak zaznamenal již Jan Mukařovský, čtenář si je při recepci textu vědom toho, že text je konstruován reálným autorem do určitého tvaru. Uvědomuje si také, že tento autor k němu promlouvá prostřednictvím textových subjektů. Věra Linhartová ovšem ztvárňuje ve svých prózách takový typ promlouvajícího subjektu, který stírá hranice mezi subjekty ztvárněnými implicitně a explicitně. V následujících odstavcích se pokusíme tento typ vnitrotextového subjektu představit blíže.

Primárním cílem „linhartovských“ podavatelů sdělení není konstruování fikčního světa<sup>10</sup> (narativní makrostruktury): fikční svět je v „prvních“<sup>11</sup> textech autorky ztvárňován většinou jen ve zlomcích<sup>12</sup> a slouží v nich jako ukázka vtělování představ do slov (tj. představ o podobě příběhu či o způsobu jeho formování – dopředu odkrývaných nebo dodatečně shrnutých v metanarativních komentářích; zlomky příběhů jsou pak realizací, rozvinutím, těchto komentářů). V „druhém“ tvůrčím období autorky pak již fikční svět není ztvárňován vůbec. Podavatelé sdělení v textech Věry Linhartové především zviditelňují samu skutečnost, že *promlouvají*. Z uvedených důvodů se, podle našeho názoru, vymykají označení *vypravěč*. Nemohou však ani v této (promluvu) nestvořené fikční realitě splývat s fikční *postavou*. K takovýmto proměnám ve vnitrotextových rolích podavatelů sdělení (tj. k přijetí role *vypravěče* či role *vypravěče i postavy* současně) může dojít pouze v narativních segmentech promluv. V pasážích, v nichž není ztvárňován fikční svět, tyto subjekty nabývají spíše charakteru jakýchsi

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Jedná se o prozaické soubory *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964), *Prostor k rozlišení* (1964), *Přestože* (1966), *Dům daleko* (1968) a o krátkou novelu *Rozprava o zdviži* (1965).

<sup>10</sup> Srov. Doležel 1993.

<sup>11</sup> Jazykové ztvárňování promluv v prozaických textech Věry Linhartové se v časovém horizontu proměňuje. Jako hraniční v tomto ohledu sledujeme text „Ponaučení, přizpůsobení, setrvačnost“ (červenec 1961; *Prostor k rozlišení*), který ukončuje pomyslnou první fázi tvorby této autorky. Textem „Totéž později“ (září–listopad 1961; *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*) pak Věra Linhartová vstupuje do druhé fáze své literární produkce, kam spadá již menší část jejích próz: jde o další dva texty ze souboru *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964) – „Meziprůzkum nejbliž uplynulého“ (srpen–prosinec 1962) a „Pikareskní průmět na pozadí“ (prosinec 1962 – duben 1963) – a o texty ze souboru *Dům daleko* (1968). Pro stručnost tedy rozlišujeme první a druhé tvůrčí období autorky (nebo také „první“ a „poslední“ autorčiny texty), ačkoliv kritériem pro toto dělení není jen vročení slovesných komunikátů (časový rozdíl mezi hraničními prózami je pouhé čtyři měsíce), ale především jazykové a kontextové změny v autorčině poetice.



*promlouvajících subjektů*. Významový rozdíl mezi *vypravěčem* (ať již současně také v roli fikční *postavy*, či nikoliv) a *promlouvajícím subjektem* tedy spočívá pouze v tom, že *vypravěč* konstruuje fikční svět, tj. vypráví fikční příběh, kdežto *promlouvající subjekt* fikční svět neztvárňuje. Společným rysem obou subjektů je promlouvání, distinktivním rysem pak obsah těchto promluv.

*Promlouvající subjekty* jsou ve slovesných komunikátech tematizovány a označeny (nejčastěji zájmeny 1. osoby sg., případně 1. osoby pl.) a je jim lexikálně přisouzeno promlouvání nebo psaní. Čtenářům se představují jen schematicky: téměř nic na sebe explicitně neprozrazují – jeví se jako jedinci bez jména, bez rodiny, bez konkrétní sociální příslušnosti, jako bytosti blíže nespecifikovaného věku. Pokud je stáří subjektu naznačeno, tak pouze jako blíže nekonkretizovaný „starší věk“ či stáří – jak je tomu například v „Račím kánonu na běsovské téma“ ze souboru *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964; dále MNU): „[...] jsem už nejen obsáhl věk zralosti, ale take rozvahu a nadřazenost stáří [...]“ (Linhartová 1993, s. 64). Také fyzická podoba *promlouvajících subjektů* je zcela neurčitá. Explicitně se podavatelé sdělení v některých textech připodobňují pouze ke geometrickým útvarům<sup>13</sup> – ke kouli (v „Račím kánonu na běsovské téma“; MNU):

Mně samému se podařilo proklouznout do jiného tvaru, daleko pro mne příhodnějšího, totiž do podoby koule, hladce vykroužené ze slonoviny a opatřené jen zcela úzkým okénkem k pozorování vnějšího světa. Tato koule je moje skutečná, pravá podoba, v níž nerušeně proplouvám a již unikám i z dosahu svého běsa (tamtéž);

k otáčejícímu se kuželu (v *Rozpravě o zdviži*, 1965):

Musím se tedy kvůli vám pokusit představit si nějak sama sebe. Nejprve mi napadá cosi jako tvar kužele, ale pospíchám honem dodat, že ne právě ten pevný, omezený kruhovou podstavou a vrcholem v určité vzdálenosti na kolmici k této podstavě, ale než kužel by asi bylo lépe říkat vír, tedy kužel v otáčivém pohybu (Linhartová 1998, s. 13);

nebo ke světelnému bodu (v „Pikareskním průmětu na pozadí“; MNU): „Procházejíc se v sobě, jsem světelný bod, který ohledává stopy času“ (Linhartová

<sup>12</sup> Pouze v „Povídkách o čemkoliv“ (říjen 1957–únor 1958; *Prostor k rozlišení*) je narativ rozvíjen plynule, tj. bez vstupů a „zásahů“ podavatele sdělení. Výjimku však v „Povídkách o čemkoliv“ představuje „Protokolová výpověď“, neboť v tomto textu příběh (ale i pouhé fragmenty příběhu) chybí.

<sup>13</sup> V této souvislosti hovoří Daniela Hodrová ve své studii „Umění projekce /Meziprůzkum Věry Linhartové“ (1968, s. 27–34) o tzv. konkretizační projekci coby jednomu z hlavních rysů poetiky Věry Linhartové.

1993, s. 159). Při recepci (mj. i těchto) textů si čtenář nepochybně představuje *promlouvající subjekt* jako osobu lidskou. Za doslovně uváděnými příklady proto zákonitě hledá nějaké vysvětlení. Texty Věry Linhartové nabízejí objasnění samy. V „Račím kánonu na běsovské téma“ čteme:

Z této podoby [koule, M. K.] ovšem plyne několik důsledků pro mé postavení ve světě. Především *jsem se nikdy nesloučil se světem* a nikdy jsem do něho nepronikl. Naše vzájemná neodvislost je naprostá a trvale nepřekonatelná, *jsem v něm ten, kdo pozoruje*, pokud mu stačí úzká štěrbinu okénka (Linhartová 1993, s. 64).

Otáčivý pohyb kužele je pak v *Rozpravě o zdviži* komentován nesledujícími slovy:

Tento pohyb právě jednak prohýbá stěnu kužele, jednak oddaluje do nedohledna jeho vrchol a *znemožňuje bližší určení jeho základny*. [...] [...] *výsledný obraz jmenované osoby [podavatele sdělení, M. K.] je jedním slovem: nemožný* (Linhartová 1993, s. 13–14).

A konečně *promlouvající subjekt* coby světelný bod říká: „Jsouc světelný bod, jsem zcela nepatrná a mám nekonečně mnoho místa v temnotě všeho, co jsem [...] [...] nepatrný světelný bod, který bloudí sám v sobě – totiž ve mně, já bod, kterým sama v sobě bloudím“ (Linhartová 1993, s. 159–160). Z textů Věry Linhartové se vyjevuje, že geometrická přirovnání jsou metonymickým vyjádřením povahových vlastností *promlouvajících subjektů*, především jakési sociální vykořeněnosti a intelektuálního osamocení (viz *koule*, jež se nikdy nesloučí se světem, ani do něho nepronikne); dále též složitosti a neuchopitelnosti nitra subjektů, nemožnosti celistvě popsat podavatele sdělení, a zjednodušit je tak na hotové „útvary“, na dokončené a definitivně dané „charakteristiky“ (viz pohyb *otáčivého kuželu*, jenž oddaluje do nedohledna jeho vrchol a znemožňuje bližší určení jeho základny; viz též světelný bod, jenž bloudí sám v sobě). *Promlouvající subjekty* se skutečně brání „bližšímu určení své základny“ – jsou vždy něčím víc než jen ony samy: v aktu vlastního promlouvání neustále zmnožují svou identitu. V metařečových komentářích odhalují, že se ve svých promluvách projektují také do role někoho jiného, vždy však minimálně do role adresáta vlastního promlouvání, jak se dočítáme například v „Pikareskním průmětu na pozadí“ (MNU): „*Mluvím-li, stávám se tím*, co nejsem já – tím, *co jsem nejen já sám*. Stávám se také tím, co stojí proti mně, když mluvím – co mi brání v řeči. [...] *Stávám se tím, kdo se mnou proti mně mluví*“ (Linhartová 1993, s. 158). Ke svému formálnímu zdvojení využívají rovněž záměn v gramatických kategoriích – ať již transformace jmenného rodu (jednoho a téhož) pro-

*mlouvajícího subjektu* uvnitř jediného textu, nebo posunů v gramatické osobě jednoho a téhož *promlouvajícího subjektu* (konkrétně substituce *já-ona*).<sup>14</sup>

Prostřednictvím vnitřního ustrojení slovesného komunikátu je možno postihnout některé implicitní charakteristiky *promlouvajících subjektů*. Ve svých sociálních příznacích se tito vnitrotextoví podavatelé sdělení vyjevují jako dospělí jedinci – zvláště na pozadí tematické výstavby, obtížné sémantické roviny textů a značně složitých, propracovaných syntaktických konstrukcí.

Příslušnost k přirozenému rodu *promlouvajících subjektů* nelze jednoznačně určit. Na základě gramatické shody jsou podavatelé sdělení v některých textech zařazováni k osobě mužského pohlaví, v jiných textech k osobě pohlaví ženského. Nicméně formální (gramatická) podoba podavatele sdělení není pro tento subjekt určující: jak již bylo řečeno, v prózách Věry Linhartové jsou totiž možné transformace jmenného rodu uvnitř jediného textu, přestože *promlouvající subjekt* nemění svou vnitrotextovou roli (tj. jedná se o jeden a týž subjekt, byť formálně zdvojený). Dokladem takovýchto rodových posunů jsou texty „Pikareskní průmět na pozadí“ z prozaického souboru *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964), „Dům daleko“ ze stejnojmenného souboru próz (1968) a text „Přehledné uspořádání“, rovněž ze souboru *Dům daleko*. Gramatické (rodové) přechody tedy zřejmě mohou být realizovány také napříč různými texty: podavatel sdělení je zkrátka někdy gramatickým femininem, jindy gramatickým maskulinem.

Ani geografickou příslušnost *promlouvajících subjektů* nelze přesně vymezit: užití hlásek (respektive jejich grafického záznamu) v jednotlivých pozicích a kombinacích ve slovech odpovídá normě spisovného jazyka; souborem jazykových prostředků spisovné češtiny disponují *promlouvající subjekty* také v oblasti tvarosloví a lexika. Speciální pozornost ovšem zasluhují syntaktické konstrukce. První texty Věry Linhartové jsou leckdy až přeplněné nejrůznějšími odbočkami a vsuvkami, vysvětlujícími komentáři či „autorskými“ poznámkami. V druhém období prozaické tvorby této autorky již nejsou konstruována takto sémanticky přesycená souvětí, ale syntaktický plán promluv je naopak záměrně rozrušován. Gramaticky deformovaná souvětí, neúplně věty nebo jen jejich útržky, zlomky úvah, střípky domnělých dialogů, fantazijní obrazy, fonetické asociace, to všechno se v promluvách slévá a vystupuje v nich náhle, překvapivě, jako v proudu našeho vědomí. Celková kompozice těchto textů, zejména próz ze souboru *Dům daleko* (1968), je tak plně podřízena všudypřítomné snaze *promlouvajících subjektů* zachytit vlastní představu v jejím pohybu.<sup>15</sup> Čtenáře próz

<sup>14</sup> Těto záležitosti věnuji detailní pozornost ve studii „Řeč identity“ (Křivancová 2008, s. 368–380).

<sup>15</sup> Podrobněji se touto problematikou zabývám ve studii „Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové“ (Křivancová 2008, s. 243–258).

Věry Linhartové proto nesmí překvapit občasná anakoluty, ale ani jiné odchylky od pravidelné větné stavby, například v textu „Métův život v obrysech“ (ze sboru *Přestořeč*, 1966; dále P): „Onehdy jsem slyšel z rádia (konečně říkám onehdy, tedy to znamená, že zde vybavuji svou vzpomínku, a ne přítomný děj) a slyšel jsem novější dílo kteréhosi francouzského skladatele [...]“ (Linhartová 1993, s. 265); nebo v textu *Přestořeč* (P): „Uvažte všichni, že z těch, kteří nedešli, se do jednoho stáváte mými pomocníky, jakmile nasloucháte mé řeči“ (Linhartová 1993, s. 318). Domníváme se, že tyto gramatické „nepřesnosti“ mají své odůvodnění: podtrhují stylizaci mluveného slova tam, kde to *promlouvající subjekty* považují za nutné, tedy kde předstírají, že *promlouvají*. Mluvní ráz je v textech, z nichž jsme citovali obě ukázky, postřehnutelný také v některých výrazech, například *pámbu* („Métův život v obrysech“, s. 304, 305), *mohli bysme* (tamtéž, s. 307), *nejlíp* (*Přestořeč*; s. 319), *líp* (tamtéž, s. 327), *ocitl jsem se* (tamtéž, s. 333). V celkovém součtu česky psaných prozaických textů Věry Linhartové se však jedná skutečně jen o ojedinělé odchylky od spisovné podoby českého jazyka.

Podle povahy tematické výstavby textu jsou vnitrotextoví podavatelé sdělení situováni sociálně do prostředí intelektuálního, humanitně – filosoficky a umělecky (především literárně) – zaměřeného. Filosofující linie poetiky Věry Linhartové směřuje především k poznání subjektivní představy a k jejímu přesnému verbálnímu zrcadlení. Trojjedinnost *promlouvajícího subjektu* – (užitých) *slov* – (zpodobňovaných) *představ* tvoří v textech této autorky základ noeticko-filosofických úvah; výrazová (formální) stránka promluv se pak snaží být praktickým protějškem takto tematizovaných úvahových (metajazykových či metařečových) pasáží. Noeticko-filosofický aspekt autorčiny poetiky je přítom v dokonalém propojení s aspektem ontologicko-existenciálním: klíčovým momentem promluv „linhartovských“ *promlouvajících subjektů* je snaha dosáhnout „ideálních“ slov; slov, která by plně vystihovala pohyb i náplň subjektivních představ. Jedině v takto „přesně“ vedené promluvě jsou subjekty schopny uvědomit si sebe, svou existenci a svou identitu v její mnohočetnosti.

Implicitní příznaky tohoto subjektu, které byly právě představeny (typ jazykového kódu a z něho odvozené sociální charakteristiky i geografické příslušnosti), však mohou být přisuzovány také *implikovanému autorovi*. Tím, že si čtenář během interakce s textem uvědomuje ztvárněnost tohoto vnitrotextového podavatele sdělení, utváří si zároveň představu toho, kdo textu, a tím i textovým subjektům, dal v procesu geneze díla nějakou podobu, tvar. Ve čtenářově vědomí se tak rodí představa tzv. *implikovaného autora*, tedy domnělá představa autora reálného, který k němu prostřednictvím textových subjektů promlouvá.

Neurčitost hranice mezi *implikovaným autorem* a *promlouvajícím subjektem* v jeho implicitních charakteristikách je v prozaických textech Věry Linhartové umocňována zdůrazňovanou řečnickou perspektivou, převažujícím promlouváním v 1. osobě, ale především častou stylizací *promlouvajícího subjektu* do „*autora*“ „právě pronášených“ promluv. Například *promlouvající subjekt* „Račího kánonu na běsovské téma“ tematizuje svůj počín na písemném fixování vlastního promlouvání:

Z nedostatku papíru a peněz se mi stalo, že jsem část těchto zápisků byl nucen zaznamenat na čisté zadní stránky nějakých přednášek z logiky. [...] Z praktických a užitkových důvodů mi přišlo také na mysl, že by snad bylo vhodné vypravit tuto knížku nějak v podobě palimpsestu, nebo aspoň výpisků na okraj, nebo mezi řádky nějakého poučného spisu [...] (Linhartová 1993, s. 74–75).

Především pak v takových textech, kde stylizace *promlouvajícího subjektu* do „*autora*“ není tematizována, ale vyjevuje se pouze implicitně (například gramatickými prostředky), je vágnost hranice mezi *implikovaným autorem* a vnitrotextovým stylizujícím se subjektem pocíťována nejvíce. V „Račím kánonu na běsovské téma“ nacházíme vedle explicitní (verbalizované) sebereprezentace podavatele sdělení jako „*autora*“ promluvy také ony implicitní prostředky, jejichž pomocí je na konstruovanost promluv upozorňováno: *promlouvající subjekt* ve stylizaci „*autora*“ zavádí do své promluvy „autorské“ komentáře. Jejich prostřednictvím seznamuje pomyslné vnímatele s označením objektů řeči v promluvě, využívaje k tomu autorského plurálu.<sup>16</sup> Celý komentář pak uzavírá závorkami. Kromě obsahové specifičnosti takovýchto komentářů tedy podtrhuje ztvárněnost („autorství“) své promluvy i gramatickými a interpunkčními prostředky, například: „(Dále ho [Maxwellův běs; M. K.] krátce nazýváme běsem.)“ (Linhartová 1993, s. 59). Zdá se, že při interpretaci textů Věry Linhartové je třeba literárněvědnou subjektovou terminologii (v podání Petra A. Bílka) rozšířit ještě o jeden termín – „*autor*“ (uvedený v uvozovkách) či lépe: *stylizovaný autor*. Zatímco termín *autor* označuje (mj. i podle Bílkovy terminologie) výhradně reálného původce literárního sdělení (v případě námi sledovaných textů tedy Věru Linhartovou), termíny „*autor*“ užitý v uvozovkách či *stylizovaný autor* pak označují vnitrotextový subjekt (nikoliv subjekt reálný), který předstírá, že literární promluvu sepsal. Z perspektivy tohoto vnitrotextového subjektu jde o *stylizaci* do „*autora*“ dané promluvy, nikoliv o proměnu ve vnitrotextové roli (tj. nejedná se o *promlouvající subjekt* v roli

<sup>16</sup> Specifické funkci autorského plurálu v prozaických textech Věry Linhartové věnuji pozornost ve studii nazvané „Funkce 1. os. pl. v prozaických textech Věry Linhartové“ (SaS; v tisku).

*autora*). K takové proměně by nemohlo dojít nikdy, a to ani tehdy, kdyby o sobě tento *promlouvající subjekt* prohlašoval, že je Věra Linhartová. Stále by se pochopitelně jednalo o subjekt uvnitř textu, tj. o podavatele sdělení, který se do autora pouze stylizuje. Na základě stylizace podavatelů sdělení do „*autora*“ pronášených promluv si čtenář vytváří svou představu o *stylizovaném autorovi*, nikoliv o *autorovi reálném*. Pokud je však k této stylizaci užito vedle tematizace písemného počínu také implicitních jazykových prostředků (jak je tomu například v „Račím kánonu na běsovské téma“), pak obraz *stylizovaného autora* může splývat s představou *implikovaného autora*.

Na závěr shrnuji, že podoba podavatelů sdělení, která byla v tomto příspěvku představena, je v prozaických textech Věry Linhartové určující, dominující. Avšak *promlouvající subjekty* svou vnitrotextovou roli v průběhu sdělování neustále modifikují: bylo zde řečeno, že v narativních pasážích se ujímají role *vypravěče*, případně také role fikční *postavy*, nebo se ve svých promluvách stylizují do „*autora*“. Připojujeme ještě poznámku, že *promlouvající subjekty* ve svých vnitrotextových rolích či stylizacích samozřejmě přijímají takové sociální charakteristiky, které si samy ve své promluvě přičknou.

## Prameny

Linhartová, Věra. *Prostor k rozlišení*. Praha : Mladá fronta, 1964.

Linhartová, Věra. *Meziprůzkum nejbliž uplynulého; Přestořeč*. Praha : Mladá fronta, 1993.

Linhartová, Věra. *Dům daleko*. Praha : Trigon, 1996.

Linhartová, Věra. *Rozprava o zdviži*. Praha : Hynek, 1998.

## Literatura

Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno : Host, 2003.

Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha : Český spisovatel, 1993.

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

Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu: Stylistické reflexe a interpretace*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996

Hodrová, Daniela. „Umění projekce: Meziprůzkum Věry Linhartové“. *Orientace* 1968, roč. III, č. 3, s. 27–34.

Křivancová, Michaela. „Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové“. *Slovo a slovesnost*, 2008, roč. LXIX, č. 4, s. 243–258.

Křivancová, Michaela. „Řeč identity“. *Česká literatura*, 2008, roč. LVI, č. 3, s. 368–380.

Křivancová, Michaela. „Funkce 1. os. pl. v prozaických textech Věry Linhartové“. *Slovo a slovesnost*, 2001, č. 1, s. 28–38.

Macurová, Alena. *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech: Utváření významové perspektivy*. Praha : Univerzita Karlova, 1983.

Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1971.

### **Text Subjects in Prosaic Texts by Věra Linhartová**

The paper offers an enquiry into the complex nature of subject in the Czech prose writings of Věra Linhartová published between 1964 and 1968. It brings to notice the dense network of relations between ontologically diverse performers of the communicative act, i.e. between *the real author*, *the implicit author*, *the stylised author* and *the delivering subject* which may be identified by the percipient throughout the reception of a text. Doing so, it also reveals that Věra Linhartová presents in her works such a type of delivering subject that blurs the limits between implicit and explicit subjects.

## Empirická krajina v románové krajinné vizi

Reprezentace prostoru v Balzakových *Šuanech*

Zdeněk Hrbata

### Na úvod

Podněty k následující analýze byly hlavně tři. Za prvé úzká prostorová souvislost jednoho bretaňského historického města s francouzskou literaturou, za druhé úvahy o narativu Balzakova románu, jehož děje jsou do tohoto města a okolní krajiny umístěny, a konečně (mimo jiné) četba několika studií českých badatelů věnovaných estetice jak uměleckého, tak přírodního prostoru – především krajiny.

Tato poslední jmenovaná inspirace se týkala zejména několika pojmů nebo hledisek. Z nich uvedme koncepty „scény“, tj. prostoru jako jeviště i hlediště, scény jako obrazu, ale také potenciálního příběhu, a „scéničnosti“ (chování v jistém prostoru vybízející ke sledování).<sup>1</sup> Dále připomeňme pojetí krajiny jako interpretovaného textu nebo estetickou recepci krajiny.<sup>2</sup>

Operativnost těchto pojmů snad prokazuje i to, že jsme některé z nich použili bez teoretického vymezování, třeba jen v rámci běžných přenosů „divadelního“ slovníku, ještě než jsme se s příslušnými studii seznámili, tedy při samotné analýze Balzakova díla.

Většinu nás inspirativních pojmů nebo metodických segmentů jsme však přímo – nebo dodatečně, *ad hoc* – do textu nepojali. Připadalo nám totiž, že by se jejich pertinence oslabovala, jestliže by byly vyňaty ze svého podrobného konkrétního kontextu. Tyto koncepty by také vyvolávaly dojem poněkud vnějškové teoretické „výztuže“ tam, kde z povahy sledovaného problému směřujeme jinam. Přesto jsou přítomné na jakémsi pozadí našich úvah, kde by se mohly, a to bez obvyklé zátěže odkazů, připomínek a doplňujících nebo rozvíjejících interpretací, v různé míře protínat nebo se navzájem podněcovat příspěvky k estetickému vyjadřování a verbálním reprezentacím krajin přírody, v ideálním případě přispívat k tomu, co G. Genette nazval druhovými „esencemi“. – Z této druhé řady pojmů zdůrazněme například komplementaritu „ambientní“ (zhruba přírodní atmosféra vzpírající se diskurzivnímu vyjadřování) a „narativní dimenze estetické hodnoty přírodního prostředí“, „smyslovou paměť čtenáře“ či „experienční kvalitu“ vyprávění a deskripcie.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Viz Vojtěchovský, Miroslav – Vostrý, Jaroslav. *Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha : KANT–Karel Kerlický, 2008, zvl. ss. 23, 129–130, 255.

<sup>2</sup> Viz Valenta, Josef. *Scénologie krajiny*. Praha : KANT–Karel Kerlický, 2008, zvl. s. 13–64.

<sup>3</sup> Viz Dadejík, Ondřej – Zuska, Vlastimil. „More than a story: the two-dimensional aesthetics of the forest“. *Estetika*, 2010, roč. XLVII, č. 1. – Protože se v příspěvku zabýváme jak otázkou literár-



V příspěvku se vracíme k „obstarožnímu“ tématu, které by se mohlo zdát již odborně bezpředmětné: k ostentativní rovině mimetického pojetí krajiny. Zaujala nás však jakási vicestupňovost zobrazivé funkce v „klasickém“ románu a její propojení se znakovou strukturací prostoru. Přitahoval nás tak odvěký problém kompozice, jež je „jedinou definicí umění“.<sup>5</sup>

### Ke genezi literárních míst

V roce 1828 devětadvacetiletý Balzac, nedávno zkrachovalý nakladatel se značnými finančními problémy, napsal svému příteli baronu Gilbertovi de Pommereul spolu s prosbou o poskytnutí pohostinství: „... úplně náhodou jsem byl seznámen s jedním historickým faktem z roku 1798, vztahuje se k válce šuanů a vendejců a dává mi příležitost k snadno proveditelnému dílu. Nevyžaduje si žádné vyhledávání pramenů, jenom průzkum lokalit...“<sup>6</sup> V září dorazil do Fougères, někdejšího hradu a města bretaňských vévodů na historické hranici Bretaně a Francie. Zde strávil téměř dva měsíce a po řadě svých „černých románů“, vydaných pod pseudonymem, začal pracovat na prvním velkém románu budoucí *Lidské komedie*.

Nechme teď stranou autorovu imaginaci a obraťme se stručně k oblasti – řečeno s Balzakiem – „přísných fakt“, neboť právě ta měla být začleněna do syžetové osnovy budoucího díla. Faktické elementy, z nichž se románové lokality skládají, můžeme jednoduše označit za součást empirické inspirace či za klasičtější (obvyklé a dlouhodobě využívané) empirické zdroje. Z oken svého dočasného příbytku spisovatel obhlíží krajinu, při procházkách městem i na venkově zaznamenává podobu a polohu míst, rozpoznává jejich lokální specifčnost i epické možnosti, soustřeďuje vjemy. Podrobně mapuje pozoruhodné rozložení města na skále, obklopeného hradbami a zachovalou impozantní hradní pevností pod ním (tato poloha je evropskou kuriozitou). Sečtělí obyvatelé Fougères se dosud pozastavují nad tím, že jeden z největších a tak neobvykle situovaných hradních komplexů Balzac nazval „un magnifique débris du Moyen-Age“ – „velkolepým úlomkem středověku“.

Balzac poslouchá příběhy svých hostitelů i dalších lidí z městské společnosti o revoluci a místních vzpouřích proti ní. Doba Robespierrova, šuanerie a konzulátu nebyla ještě tak vzdálená. Už předtím četl paměti a historiografická díla o válce ve Vendée a o šuanech.

niho zvládnutí viditelného, tak procesem jeho sémiózy, odkazujeme také souhrnně na podnětnou knihu Petera Michaloviče a Vlastimila Zusky *Znaky, obrazy a stíny slov: Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2009.

<sup>4</sup> Viz Fedrová, Stanislava – Jedličková, Alice. „Why the Verbal May be Experienced as Visual?“. In *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Eds. Dadejik, Ondřej – Stejskal, Jakub. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2010, s. 76–88. Srov. též Jedličková, Alice. *Zkušenost prostoru. Výprávnění a vizuální paralely*. Praha : Academia, 2010.

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, s. 181.

<sup>6</sup> *Balzac à Fougères*. Éd. H. Bonnin et J. Hérisset. Fougères : Imp. IM'AT, 1993, s. p.

V březnu 1829 vychází román pod názvem *Poslední šuan aneb Bretaň roku 1800* (Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800); od druhého vydání z roku 1834 zní definitivní název *Šuani aneb Bretaň roku 1799* (Les Chouans ou la Bretagne en 1799). Tuto edici, o níž se opíráme, autor významně přepracoval. Ve srovnání s prvním vydáním nejenom opravil v titulu historické datum začátku nové občanské války v Bretani a zrušil epigrafy, ale podstatně inovoval slovník a styl románu. Přepsal manichejskou koncepci díla původně pojatého v duchu gotického románu, aniž vymazal aspekty „temného příběhu“ nebo zbavil některé postavy démonických rysů. Nově komponoval některé románové scény. K dalším méně významným úpravám nebo rozšířením přikročil ve vydání z roku 1845, kdy román začlenil do celkové stavby *Lidské komedie*. Už tyto zásahy (přepisování, doplňování...) napovídají, že se románový tvar blíží polyvalenci. Jeho jednotlivé vrstvy se kříží, ale i rozbíhají několika významovými směry, o nichž nejnázorněji vypovídají osudy postav, kterým skutečné dějinné srážky či pseudodějinné (historizující) románové epizody přichystaly léčku.

Mimořádné postavení má v románu krajina. Na její popisy a obrazy se zaměříme, abychom zjistili jak účinky této reprezentace v epické rovině díla, tak podoby psaní podepřeného vizuální a spacio-fyziologickou zkušeností. Tato zkušenost s malebnou, dramatickou i zřetelně historickou (kulturní) krajinou v okolí Fougères se totiž zdá primární. V románovém ději krajina mění své vzezení i funkci, nastavuje vícero tváří. Fakticky rozmanitý terén je východiskem pro slovesnou diverzifikaci viděného a předpokladem samostatného působení krajiny v popisných pasážích románu, anebo naopak jejího významového zatížení pod tlakem románových peripetií a idejí.

Fougères, kde se narodila jeho celoživotní múza a milenka Juliette Drouetová, „město, které musíte vidět a musíte vidět se mnou“ (dopis malíři Louisi Boulangerovi), zapůsobil v roce 1836 značným dojmem na Victora Huga:

Představte si lžici [...], lžice je hrad; její rukojeť je město. Na hrad rozhodávaný zelení umístěte sedmero věží, každá se liší tvarem, výškou a stářím; na rukojeť mé lžice nakupte nerozpletitelnou složitost věží, věžiček, starobylých feudálních zdí obtížených starými chalupami, zubatými holubníky, špičatými střechami, křížovatkami kamene, otevřených balkónů, podsebití, terasovitých zahrad; spojte hrad s městem a celý ten svažitý a zakřivený celek položte do jednoho z nejhlubších údolí, jaké je. To vše protněte úzkými proudy Couesnonu, na němž dnem i nocí poštěkává asi pět vodních mlýnů [...] Tak takové město jednou spatříte z plošiny kostela; a potom je namalujete, Louisi...<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Fougères, en toutes lettres*. Éd. B. Dubois. Fougères : Imp. H. Labbé, s. d., s. p.

Hugo spisovatel i malíř píše malíři. Popisované a metaforami literarizované místo souběžně přibírá rysy náčrtu pro výtvarné zpracování. Kresby v Hugově skicáři ostatně zachycují procházky a fascinaci pitoreskními, někdy až snově fantastními místy. Z hradu Fougères spisovatel-malíř údajně přenesl věž zvanou Meluzína do svého románu o revoluci *Devadesát tři* (Quatrevingt-treize, 1874), kde ponurá, feudální La Tourgue, umístěná do „fougèreského lesa“, figuruje jako věž-hrad, symbol starého režimu a ústřední místo zápletky.

Specifické rozložení města a jeho dominanty se staly topografickou předlohou prvního díla Balzakova grandiózního cyklu. A zčásti také posledního románu Victora Huga. Oba autoři, jakkoli v různé míře, se obdobně nechávají vést tím, čemu se tehdy říkalo „couleur locale“ nebo „pittoresque“ (jedinečnost, malebná nesymetričnost míst). Výsledkem této vnímavosti jsou popisy krajin, evokace atmosféry. Zároveň však tyto krajiny s koexistujícími různorodými prvky, krajiny podmíněné také svými historickými okolnostmi umožňují dramatické a epické „čtení“.

Kdyby Chateaubriand, který ve Fougères navštěvoval své provdané sestry a jehož někdejší přítomnost je tu stále připomínána (pamětní desky, název ulice), zanechal rozsáhlejší a výraznější obraz města, než jaký podává v *Pamětech ze záhrobí* (Mémoires d'Outre-tombe, 1849–1850), Fougères by se mohlo řadit k předním toponymům francouzské literatury. S tímto městem však nespojuje Chateaubrianda ani tak kolorit či literatura, jako dvojí životní zkušenost. První se váže k předrevoluční šlechtické idyle ve venkovském městě a na okolních zámcích. Druhou přináší setkání s vůdcem rojalistického spiknutí markýzem de la Rouërie, předobrazem Balzakova románového vůdce šuanů, od něž Chateaubriand před odjezdem do Ameriky získal doporučující dopis pro George Washingtona. Za podstatnou součást této zkušenosti s revoluční Francií ale pokládejme zatčení sester a manželky budoucího světoznámého romantika ve Fougères za vlády teroru.

Shrneme-li nastíněné skutečnosti, vyplývá z nich toto: revoluce a protirevoluční povstání představují tematickou osu či základní situaci literarizovaného města vytvořeného autory prvního řádu. Tato osa se skládá ze dvou hlavních jak prostorových, tak ideových částí, z nichž obě mají epický význam: 1) ze strany revoluce – samotného města „intra muros“; 2) z rozsáhlého venkovského a přírodního prostoru za hradbami města a mimo jeho kontrolu, tj. z oblasti vzbouřených vesničanů vedených šlechtou a kněžími – z oblasti tzv. šuanerie, bretaňské Vendée.

V tomto prostoru „extra muros“ začíná Balzakův román.

## Prolog krajiny: panoráma a scenerie

Děj *Šuanů* se otevírá na vrchu Pèlerine (ve skutečnosti Pellerine), po němž stoupá v doprovodu republikánských vojáků kolona podrobně vykreslených odvedenců-rekrutů, z valné části bretaňských „polodivochů“, jak názorně podtrhuje vypravěč primitivnost jejich vzezření.<sup>8</sup> Směřují do města Mayenne, vzdalují se rodné Bretani a zejména okolí Fougères, ohnisku šuanů. Je čas občanské války, ale ten nijak nebrání autorskému vypravěči uvést první krajinnou sekvenci – „nádhernou vyhlídku“. Preambulí výjevu je ale nejprve krátká úvaha, podle níž válka nevyplňuje vnímání krásy: „... válka u nich [tj. u vojáků] ještě nevyhladila smysl pro krásu“.<sup>9</sup> Spojení bojů a citu pro půvab krajiny, respektive střídání těchto dvou rejstříků, dvou atmosfér, dvou vášní – válečnické krutosti a estetického citění – je výrazným rysem románu. A tento rys nevystupuje jen v posloupnosti scén a událostí režirovaných vypravěčem, je také vkládán do individuálního času a senzibility postav, tvoří jednu z podob románové ambivalence.

Výhled je spjat se zastavením kolony: „... nemohli si [vojáci] odepřít poslední obdivný pohled, podobní milovníkům hudby, kteří mají ze skladby tím větší požitek, čím lépe znají její podrobnosti“ (s. 22). Zpětný, estetizující pohled do rodného kraje zahrnuje i symbolický aspekt: vyjadřuje loučení branců s Bretaní.

Z vrcholu Pèlerine se před očima pocestného prostírá velké údolí řeky Couesnon a jeden z vrcholů zaujímá na obzoru město Fougères. Jeho hrad ovládá ze skály, na níž je postaven, tři nebo čtyři důležité cesty a tato poloha ho kdysi činila jedním z klíčů k Bretanji [v *originále následuje odstavec*]. Z tohoto místa důstojníci přehlíželi v celém jejím rozsahu kotlinu, tak pozoruhodnou jak neobyčejnou úrodností, tak i rozmanitostí vzhledu. Na všech stranách se amfiteatrálně zvedají břidlicové vrchy, skrývající své červenavé boky v dubových lesích, a chovají ve svých svazích drobná údolí plná svěžesti. Skály ohraničují rozsáhlý, na pohled okouhlý úval a na jeho dně měkce leží obrovská louka, připomínající anglický park. Množství živých plotů obklopujících nepravidelné a četné usedlosti, všechny posázené stromy, dává tomuto koberci zeleně zvláštní tvářnost, mezi francouzskými kraji vzácnou. Celý úval oplývá ve svých rozmanitých kontrastech tajemnými krásami, jejichž účinku neunikne ani nejchladnější mysl (s. 23).

<sup>8</sup> Na literární pojetí a metaforické či ideové reprezentace Bretaně, v nichž oproti geografickým a historickým skutečnostem dochází k významným posunům, se zaměřujeme v jiném příspěvku, rovněž se dotýkajícím Balzakových *Šuanů*, ale také Hugova románu *Devadesát tři* (viz Hrbata, Zdeněk. „Obrazy Bretaně“. *Svět literatury*, 2010, roč. XX, č. 42).

<sup>9</sup> Balzac, Honoré de. *Šuaní: Temný příběh*. Přel. Prokop Voskovec. Praha: Odeon, 1968, s. 22. Další stránkové odkazy k tomuto vydání uvádíme přímo v textu. Opíráme se o tento zdařilý český překlad, ale analytická část našeho příspěvku se musí nutně obracet i k detailním segmentům originálu, jejichž význam překlad při volnější interpretaci některých míst pomíjí. Proto někde v citacích uvádíme v závorce přesnější překlad podle tohoto vydání: *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, t. I–II. Bruxelles : Louis Hauman, 1835.

Napjatá dobová atmosféra a její válečný „kolorit“, znázorněný postupující kolonou, jsou přerušeny krajinomalebným výjevem s panoramatickou perspektivou. To, co je Balzakovi a jeho postavám, vojákům z Fougères, známo z opačné strany, ze samotného města, se ukazuje z jiného pohledu. Narátor, kterého ztotožňujeme s autorem jako prvořadým divákem, volí dosah dominantního pohledu a zorný úhel, díky nimž se projevuje zajímavost okolního prostředí. Obraz vzniká mimetickým zachycením kotliny a je prokládán drobnými diskurzivními vložkami (vysvětleními, denotací dojmů) a v tomto prvním úseku zakončen hodnocením krásné a kontrastní krajiny. Ke krajinným sekvencím jako by tak byly připojeny jakési popisky nebo komentáře. Na rozdíl od figurálního malíře, který si do své skicy vpisuje poznámky pro konečnou realizaci díla, však vypravěč přibližuje celek krajiny natolik souvisle a přehledně, aby mohla být na pomyslném samostatném listě začleněna do alba nejpřitažlivějších koutů Francie. Převažuje dokumentární faktografie bez zjevné účasti románových pozorovatelů, i když ji simuluje formální atribuce hlediska vojákům. Přímou asistenci zajišťuje jen jeden subjekt, Balzac, při této příležitosti, použijeme-li jeho slavnou metaforu z předmluvy k *Lidské komedii*, v roli „sekretáře“ krajiny.

Následující deskriptivní úsek, rozčleněný do několika fází (viz paragrafy), spojuje konfiguraci této krajiny jako přetrvávající scény s určitým okamžikem jejího bytí:

V té chvíli byl tento pohled ozdoben prchavou září, kterou příroda zvyšuje krásu svých nehynoucích výtvorů. Zatím co oddíl táhl údolím, vycházející slunce ponáhlu rozptýlilo lehké bílé páry, které se v zářijových ránech vznášejí nad lukami. Ve chvíli, kdy se vojáci obrátili, neviditelná ruka jako by strhla z krajiny poslední závoj, do něhož ji halila, jemnou mlhu, podobnou průsvitnému závoji, který zakrývá drahocenné šperky a rozněcuje tak zvědavost [v *originále odstavec*]. V širém prostoru, který důstojníci pozorovali, neplul po nebi ani sebelehčí mráček, dosvědčující svým stříbřitým jasem, že ta obrovská blankytná klenba je obloha. Byl to spíše obrovský baldachýn [„*une écharpe*“ – šál, šerpa], spočívající na nestejných vrcholech výšin a napjatý v povětrí, aby chránil to nádherné nahromadění polí, luk, potoků a hájků [v *originále následuje odstavec*]. Důstojníci se nemohli dost vynadívat na úval chovající tolik venkovských krás. Jedni dlouho váhali, než ustálili pohled mezi podivuhodnou hojností lesinek, obohacených přisným zbarvením několika zežloutlých stromů o lesk bronzu, zdůrazněný ještě smaragdovou zelení nepravidelně posekaných luk. Druzí sledovali, jak červenavá pole, ježící se sklizenou pohankou v kuželovitých snopech, podobných jehlančům zbraní, které vojáci staví v ležení, kontrastují se zlatistými stmišti po odvezeném žitě. Tu a tam temná břidlice několika střech a bílý kouř stoupající z komínů; dále poutaly oko živé, stříbřité zářezy klikatých potoků vlévajících se do Couësnonu, okouzlovaly je různými zrakovými klamy, které člověka rozesní-

vají a zbavují ho rozhodnosti, aniž ví proč [*v originále odstavec*]. Vonná svěžest podzimních vánků a kořený dech lesů stoupaly jako oblaka kadidla a zpíjely obdivovatele tohoto krásného kraje, nadšeně pozorující jeho neznámé květiny, jeho bujně rostlinstvo a jeho zeleň, soupeřící se zelení sousední Británie, jejíž jméno mají obě země společné [*v originále odstavec*]. Byla to živá scenerie a ještě ji oživovalo několik kusů dobytka. Ptáci zpívali, takže údolí vydávalo líbeznou tluměnou melodii, chvějící se v ovzduší (s. 23–24).

Poté, co vyprávěč představil krajinu se zřetelnými stálými konturami a atemporálně popsal hlavní prvky nebo rysy panoramatu, nabízí tutéž krajinu v přítomném čase vyprávění, v prchavé atmosférické chvíli před zraky mladých francouzských důstojníků. U tohoto druhého úseku popisu totiž vychází najevo, že krajina byla doposud zahalena jemnou mlhou. Proto ji mohl zřetelně vidět vlastně jen vyprávěč, kdežto teď se zcela odhaluje i zrakům postav, jako když zpola zakryté tajemné plátno najednou vyjeví rozmanitou scenerii („Ve chvíli, kdy se vojáci obrátili ...“) nebo se rozhrne jevištní opona.

Přírodní obraz vyniká přitažlivými detaily a dílčími výjevy, mezi nimiž není snadné volit („les uns hésitaient longtemps à faire un choix ...“ – „jedni dlouho váhali, než si vybrali ...“). Mají-li však být jednotlivé segmenty vyzdvíženy, vypravěčovou snahou je distribuovat a ustalovat pozornost diváků-fokalizátorů směrem k souvislejším částem panoramatu.<sup>10</sup> Jedny důstojníky fascinují údivující shluky lesíků nebo barevnost stromů a luk; druhé upoutávají kontrasty sklizených polí. A tady se objeví v celkovém výjevu ojedinělé přirovnání snopů k jehlancům zbraní stavěných vojáky v ležení. Tak je vloženým přirovnáním připomenuta (vždyť obdivnými pozorovateli jsou vojáci) románová kontiguita války a krásy. Plně sensoricky vnímanou krajinu dotvářejí zvuky a vůně: „Vonná svěžest podzimních vánků a kořený dech lesů stoupaly jako oblaka kadidla ...“

<sup>10</sup> Reprezentací prostoru a typy nebo instancemi narativní perspektivy (perspektiva vyprávěče a postavy, stratifikační modely perspektivy, „mozaikový postup“ aj.) se podrobně zabývá A. Jedličková v citované knize, kde mj. analyzuje a komentuje koncepcce G. Genetta, B. Uspenského, F. K. Stanzela, W. Schmida a dalších. – Narativní a deskriptivní situace, které popisujeme (např. shoda prostorového postavení vyprávěče s pozicí postavy, viz. B. Uspenskij, k tomu srov. A. Jedličková, s. 118–119), jsou v rozsáhlé naratologické literatuře detailně prozkoumané a modelově klasifikované, podobně jako rozlišení či vztah mezi narátorem a pozorovatelem, mezi vyprávěním a deskripcí. Jestliže se v příspěvku dotýkáme paradigmaticky technických rysů poetiky vyprávění, resp. narativní perspektivy, nepokoušíme se tím přispět event. dílčími doplňky k této oblasti. Jde nám hlavně o analýzu významných postupů a modifikací v zobrazování konkrétního prostoru – míst jednoho románového děje.

Celý popis panoramatu uzavírá – v patrném zlomu, v originále opět signalizovaném odstavcem – reflexivní hledisko, jímž se vypravěč dovolává v obecnější rovině vyšší vnímavosti a představivosti, schopných dotvořit „nedokonalý obraz“.

Chce-li soustředěná obraznost („*Mais si l'imagination recueillie*“ – „Ale chceli...“) plně vychutnat („*apercevoir*“) bohaté odstíny („*accidents*“: události, jevy, úkazy) temna a světla, mlhavé obzory výšin a fantastické perspektivy míst beze stromů, vodních ploch („*où s'étaient les eaux, où s'abaissaient de coquettes sinuosités*“<sup>11</sup>), dodá-li vzpomínka barvitost tomuto nákreсу, tak prchavému, jako je chvíle, kdy byl načrtnut, tu poznají osoby, pro něž toto líčení není bez ceny, nedokonalý obraz kouzelného divadla („*une image imparfaite du magique spectacle*“), kterým byly myslí („*l'âme*“) mladých důstojníků, ještě přístupné dojmům, jakoby zaskočeny (s. 30).

Právě zde narážíme na stěžejní problémy, ale možná také na zamýšlené účinky mimetické literární krajinomalby. Ani v originále, ani v českém překladu (přesto usilujícím o zpřehlednění rozvíjejícího se a syntakticky se uvolňujícího Balzaka souvětí), není tento úsek významově jasný, dokonce vyvolává dojem skoro nedbalé formulace nebo stylizace jen aditivně připojující další členy.

Vzniká unikavý „záhyb“ v obraze krajiny, jenž by měl být jinak kompletní, protože u sledovaného úseku, kde jsou pohled nebo zorné pole spínány s vojáky, ještě ne natolik otrými, aby vnímali jenom strategickou polohu míst nebo vytěšňovali půvaby krajiny, jako to dělá jejich přímočarý velitel, vypravěč v závěru přechází k jiným, obecnějším, ale také sémanticky nejasně přiřazeným rovinám. Jestliže se ve spleťtém souvětí, naznačujícím nesamozřejmě účinky evokace, zaměříme na spojení nebo pojmy „soustředěná obraznost“ „vzpomínka“ a „obraz kouzelného divadla“, můžeme se ptát: Čí obraznost? Čí vzpomínka? Vojáků, kteří zanedlouho padnou v boji? Přivolávána je komplementární představivost recipientů nebo percipientů (čtenářů nebo vnímatelů), přitom ale dochází k oscilaci na úkor jasné atribuce hlediska mezi okamžiky soustředěné četby potenciálního čtenáře, během nichž se mu vynoří vzpomínka na podobné dojmy (v duchu kognitivní vědy bychom také mohli mluvit o mentálním modelu obdobné krajiny), a okouzlením důstojníků, k jejichž vnímání jsou v závěru odstavece okamžiky přírodního dění zase vztaheny. Tyto skluzy hledisek a časů navozují logicky „zmatenou“ perspektivu střídající (zameňující) narativní moment s kusou reflexí mimo tento okamžik. Do této konfúze je však vepsána otázka estetické situace a estetického objektu.

<sup>11</sup> Tato část souvětí je ve francouzštině prostorově plastičtější i dynamičtější, doslovně přeloženo: „kde se do šíře rozkládaly vodní plochy, kde se svažovaly pěkné zákruty.“

Situace zahrnuje jak malebnou, pestrou krajinu, tak vnímavou přítomnost subjektů. Apel na „soustředěnou obraznost“ a „vzpomínku“ se může týkat jednak vlastní zkušenosti (ex post) evokujícího Balzaka, jednak onoho čtenáře (implikovaného čtenáře), jehož podílu na imaginativním dotvoření se vypravěč strategicky dovolává. Je-li nutno i k sugestivně celistvé literární kompozici přistupovat kreativně, tedy ji „dokreslit“, tohoto výkonu se účastní také příbuzná subjektivní vzpomínka, někdejší přetrvávající dojem.

K tomu je nutno připojit, že slovo dojem nebývá v romantické epoše používáno jen obecně nebo vágně, skrývá se za ním totiž složitá interakce mezi podněty vnějšího světa a Já, jež mu přiřkládá významy.<sup>12</sup> Potom by byl výsledný obraz-realizace – ve vyšší míře než konkrétní vizualizace – dílem individuálního přístupu, při němž se imaginace doplňuje se vzpomínkou-dojemem, představivostí s vjemy předmětné krajiny. A to ideálně v takové souhře, odvoláme-li se na principy Balzakovy estetiky, v jaké je předloha či oblast „materie“ (smyslové zkušenosti a skutečného) brzdou pro příliš volnou fantazii, zatímco obrazotvornost může odkrývat a rozvíjet netušené možnosti reálné, třebaže už svěbytné (pítoreskní) předlohy.

Balzac váže vlastní krajinnou zkušenost k pohledu svých postav-diváků. Děje se tak ovšem přetřžitě, ve dvou proměnlivých, i když subtilních (dokonce až splývavých) řadách hlediska a času, z nichž jedna suspenduje druhou. Dochází tím k alteraci vnětexitovosti a prostoročasu děje. Vypravěč v postavení řídicího fokalizátora (a vposledku garanta obrazu) jakoby distribuuje hlediska, aby celkový obraz sestával z vícera faktografických pohledů na různorodou krajinu. Přitom tato hlediska prolíná s metadeskriptivní rovinou subjektu stojícího mimo prostoročas narace a navrhuujícího komplementární časoprostor modalit. Krajina se střídavě jeví ve svém stabilnějším bytí, se svou relativně pevnou, deskripční objektivizovanou strukturou, anebo naopak v určité chvíli, jež ji modifikuje. V tomto druhém případě ji komponují dva činitelé: 1) evokace empirického času krajiny podle vypravěčových zážitků a vjemů (vzpomínka je součástí narace) a 2) „chvíle“ (čas) související s určitou fází děje. Této podvojnosti krajiny odpovídá dvojitá role vypravěče, Balzaka jako krajináře-dokumentaristy a Balzaka jako scénografa krajiny románu.

<sup>12</sup> Tím naznačujeme, že z hlediska strukturální psychoanalýzy by byl rozbor percepční aktivity ještě komplikovanější, protože by bylo třeba vzít v potaz metapsychologickou strukturu pohledu, který nelze redukovat na oko, na ryze organickou funkci objektivně registrující smyslová data. V pozadí pohledu, jehož subjektem není transcendentální intence, působí afekty. Pohled se děje v „ekonomii touhy“ znemožňující objektivní označení předmětu. – K tomu srov. Lacan, Jacques. „Du regard comme objet petit“. In též. *Le séminaire, Livre XI*. Paris : Seuil, 1973, s. 65–109. Též Déan, Philippe. *Diderot devant l'image: Ouverture philosophique*. Paris : L'Harmattan, 2000, s. 9–10.



## Odbočení

Poslední výňatek, u něhož jsme se zastavili, zahrnuje proces a problém realizované evokace spolu s přiznáváním vědomím, že každý literárně mimetický obraz je nedokonalý a jenom částečný. Zdá se, že dávný požadavek „ut pictura poiesis“ je zde konfrontován s názorem, k jakému při svých „krajinomalbách“ dospívá Alphonse de Lamartine: oko „nedisponuje jazykem, jenž by scenerii zachytil jedním slovem.“<sup>13</sup> Jinak řečeno, přírodní obrazy přesahují možnosti literatury. Z tohoto závěru také vyplývá, že znaky malířství, zpodobňujícího věci, se vyznačují, ostatně jak už postuloval Leonardo da Vinci (*Pojednání o malířství*, Trattato della pittura), vyšší přítomností, že působí na subjekty bezprostředněji, zatímco literární obraz je vždy sekundárním sémiotickým systémem. Tak se nejen vzhledem ke sféře citů, psychiky a mysteriózních vazeb mezi subjekty a předměty, nýbrž i vzhledem k nezměrné a proměnlivé oblasti přírody klade ono „nevyslovitelné“ („*l'ineffable*“), které pokládáme za důležitý pojem praktické romantické estetiky.

„Realistickým“ kódem obrazu právě u Balzaka se zabývá Roland Barthes v knize *S/Z*,<sup>14</sup> v níž jako by nacházel cestu z (někdejší) aporie mezi uměleckými výpověďmi ukotvenými v různých prostředcích nebo materiálech, stejně jako z (někdejší) hierarchizace a klasifikace umění (literatury a malířství), kdy „jedno je *zpětným zrcátkem* druhého“. Podle Barthesa se kódy reprezentace v dnešní době rozpadají a jsou nahrazovány „několikanásobným prostorem, jehož modelem nemůže být malba (obraz)“, složitým prostorem, který se spíše přibližuje divadlu (scéně). Tento důležitý poukaz se pro nás teď ovšem inspirativně dotýká minulosti literární deskripce, nikoli současného nebo možného literárního prostoru. V Barthesově reflexi, podobně jako v Balzakově deskripci s prvky reflexe, účinkují pojem a představa divadelní scény. A nejen v metaforické rovině.

Barthes soudí, že převaha pikturálního kódu v literární mimésis skončila. Proto lze nyní vzhledem k výše načrtnutému stavu – staré kódy reprezentace střídá mnohočetný prostor – anulovat „ryze substantiální“ diferenci s tím, že se vzdáme plurality umění a přijmeme pluralitu textů. To znamená, že přijmeme také jejich významovou rovnocennost a hlavně jejich nekončící procesualnost či vitalitu.

Přistoupíme-li na tuto „strategii otevřenosti“,<sup>15</sup> přesahující někdejší pojetí literárního díla, objeví se nám v poli naší otázky situace „neuzavřené deskripce“, neboli jejího opětovného nastávání. Tím se zpětně, i když jen částečně, přibližujeme k performativní povaze divadla, k jeho tvoření díky aktérům, a také k Barthesem připomínané komplexnosti scény.

<sup>13</sup> Lamartine, Alphonse de. *Voyage en Orient I–II*. In týž. *Œuvres complètes de Lamartine*, sv. I. Francfort s/M. : Bechhold, 1854, s. 96.

<sup>14</sup> Kap. XXIII., „Model malby“. Paris : Éd. du Seuil, 1970, s. 61–62.

<sup>15</sup> Viz Marcelli, Miroslav. *Příklad Barthes*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 161.

Po tomto úvodu, který ale nevnímáme jako nějaký dovětek k tomu, co v literatuře bylo a skončilo, protože v ní vždy existovalo vitalistické dění s přemísťujícími se drahami a objemy (hledisky akcentujícími používání řeči), se teď vraťme na začátek Barthesovy krátké úvahy, abychom prozkoumali logiku onoho někdejšího „pikturálního modelu“.

Barthes začíná axiomem: „Každá literární deskripce je *pohledem*“ (podtrhl R. B.). Spisovatel se nejdříve jakoby postaví k oknu, jehož rám – rám budoucího obrazu – funduje to, co skrze tento rámec vidí. K tomu připojme, že okno-rám fakticky vykrajuje určitou partii vnímaného, ohraničením limituje soubor či kontinuum předmětů před touto operací „nepřístupných slovu“. Toto „skutečné“ pak „realistický autor“ následně přetvoří v namalovaný, zarámovaný objekt. Posléze z této malby „vyjme“ její předmět, to znamená, že jej vyličí, tedy přepíše do jiného kódu. Autor tak provádí „sekundární mimésis“, protože nenapodobuje vlastně odkládané reálno, ale kopíruje jeho „malířskou slupku“ („*la gangue picturale*“).

Barthes uvádí se sugestivní nápaditostí postup určitého (realistického) zobrazování jako překódování. Nebudeme-li však až natolik plynule přecházet od jedné fáze ke druhé a pozastavíme-li se u každé z nich, objeví se zvláštní zauzlení nebo významové nejasnosti vyplývající jak z tradice estetických modelů, tak z Balzakova psaní.

Už G. E. Lessing do jisté míry využíval, aspoň v korespondenci a posmrtných fragmentech, záměny dvou významů slova nápodoba, k níž může dojít, zvláště když se mluví o malbě.<sup>16</sup> Nápodoba v jednom významu vytváří objekt podobající se modelu, ve druhém, jenž by měl platit především pro slovesné umění, je reprezentací nebo „inscenací“ (scénováním). Lessing předpokládá, že také poetická „malba“, ačkoli vychází z arbitrérních znaků, dokáže tyto znaky na rozdíl od prózy povznést na úroveň znaků motivovaných (jinou motivovanost než skrze podobnost neuvažuje) a může tak naplňovat kritéria imitativní podobnosti (obdobně usuzoval Diderot). Týká se to ovšem vyššího žánru poezie – dramatu (tragédie), kde slova přestávají být konvenčními znaky a transformují se v „přirozené znaky libovolných věcí“.<sup>17</sup> I když Lessing, jak známo, jakožto první explicitně ustavuje zakořeněnost toho či onoho umění v jemu vlastním materiálu (literatury v jazyce, v lingvistických znacích), mimoto v korespondenci naznačuje možnost „dvojí malby“ nebo „dvojí poezie“: vyšší, dospívající ke znakům přirozeným, a nižší, setrvávající v rovině znaků konvenčních. Pouze naznačuje, a zároveň také sugeruje souvislosti interní organizace znaků, aniž by

<sup>16</sup> Povšiml si toho Todorov, Tzvetan. *Théorie du symbole*. Paris : Éditions du Seuil, s. 177–178.

<sup>17</sup> *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*. Hrsg. R. Petsch. Darmstadt, 1967, s. 319–320. Cit. podle T. Todorov, cit. d., s. 176.

podrobněji analyzoval proces umělecké „nápodoby“ a její motivační procesy podmiňované tvořivostí, *Bildungskraft*, jinými slovy podléhající *poiésis*.

Spisovatel-malíř jakoby přistupuje k oknu a vnímá to, co rámeč vykrajuje... K této předpokladové počáteční fázi musíme dodat, že i kdyby mu toto ohraničení vnucovalo záběr a perspektivu, neocitá se v primární statické situaci. Jakkoli „omezene“ rámem, předchůdně nastavujícím velikost průhledu nebo možnosti výhledu, je už vůči tomuto výseku jeho pohled uspořádávající i selektivní. Rám vyznačuje plochu k tvorbě, na níž má být organizována a zvýznamňována kompozice. U „mimetické“ krajinomalby (uvozovkami teď jen připomínáme, že nemůže jít o věrnou kopii přírody) se krajinář-výtvarník musí vyrovnat s preexistujícími formami znakového jazyka malby. Naproti tomu oko krajináře-spisovatele už sestavuje prvky obrazu tak, že je podřizuje časovému průběhu deskripce a narace, tedy obrací se k předmětu s vědomím – připomeňme –, že slovo v pravém slova smyslu nemaluje.

Avšak tento krajinář-spisovatel může naopak věřit, že jeho popis je také schopen inspirovat výtvarnou krajinomalbu. Lamartine v *Cestě do Orientu* zdůrazňuje své úsilí o „napsaný pohled“ („*le regard écrit*“). V celém názvu jeho obsáhlého cestopisu „krajina“ dokonce figuruje jako jeden z hlavních námětů: „... krajiny během cesty do Orientu“. Tváří v tvář grandiózním sceneriím ale francouzský romantik pocíťuje obdiv i bezmoc. Přesto chce svými literárními obrazy, výběrem a následností jejich detailů nabídnout „materiál“ k budoucím obrazům výtvarným. Obdobně Hugův metaforický popis města Fougères jako by návodně vybízel malíře Boulangerera ke ztvárnění téhož na jedné bezprostředně vnímatelné ploše. Tady se dotýkáme souvislostí mezi literární a výtvarnou krajinomalbou. Příkladů je nespočetně a jenom naznačme obecnou příležitost k opačnému postupu, než jaký navrhuje Roland Barthes.

Spisovatel krajinu výrazně popisuje nebo už komponuje tak, aby malíř mohl „vyjmout“ její nejpůsobivější partie (deskripce) či s nimi spojené dějové epizody (diegeze) a převést je z literární narace do svého jazyka. Nemáme tím na mysli jen tradiční spojování textu a ilustrace, kdy doprovodná ilustrace postuluje klasický logocentrismus, tj. primát písemného textu, ale přitom může využívat širokého pásma nabízeného rozdílem mezi *pictura*, stabilitou prostoru, a *poiésis*, pohybem diskurzu a děje, a vytvářet tak mezi texty a obrazy záměrné specifické spoje. Myslíme spíše na literární popis jako imaginativní předlohu (literární předobraz) pro analogické výtvarné obrazy.

Příběh Chateaubriandovy *Ataly* (1801) byl dobově proslulý. Slavný obraz A. L. Girodeta *Pohřeb Ataly* (*Atala au tombeau*, nebo *Les funérais d'Atala*, 1808), notoricky známé klíše ze školních učebnic nebo z propagačních materiálů Louvru, je od dob svého vzniku konstantně spojován s Chateaubriandovým textem, ačkoli žádná jeho pasáž přesně neodpovídá namalovanému výjevu.

Místo aby ilustroval tu či onu část delšího úseku prózy, v němž jsou líčeny zármutek, pohřební dojmy a emoce starého indiána Šakty (Chactas), vzpomínajícího na lásku k tajné křesťance Atale, Girodet po sémantické analýze příběhu stáhl jeho literární polysémii do velkolepé syntézy podle pravidla tří jednot klasicistní tragédie (určitá chvíle, jeden děj, jedno místo). Chronologii diegeze vystřídal résumé ikonografie, kondenzující čas, výjevy a city evokované textem. Jednotou narativního, morálního i deskriptivního principu malíř docílil kvintesence zármutku v jediné obrazové scéně. – Vnitřek jeskyně, kde Šakta a otec Aubry ukládají mrtvou Atalu do hrobu, připomíná katedrálu zaplavenou světlem. Jejím lomeným vchodem-oknem divák vnímá úzký výsek exotické americké přírody s emblémovým červeným květem trubače (viržinského jasmínu) u vstupu do jeskyně. V úběžníku obrazu se tyčí kříž. Girodetovo shrnutí několika etap příběhu se tak opírá o prostorovou kompozici výjevu propojujícího přírodní a spirituální aspekty.

Tvorbu Victora Huga příkladně charakterizuje souběžnost literárních a výtvarných obrazů, provázanost inspirací opírajících se o jiné materiály, ale přesto se vyznačujících podobnou symbolickou nebo narativní strukturou. Hugo přirozeně přechází z jednoho výraziva do druhého – od slova ke kresbě –, i když dává co do kvantity přednost prvnímu. Ve zcela převažující většině však kresby, jakkoli se podřizují podobným záměrům a čerpají ze stejného rezervoáru obrazů, idejí a afektů jako autorovo literární dílo, nebyly předurčeny k ilustrování konkrétního textu. Spíše generují analogie nebo potenciální „ilustrace“ k mnoha textům, zatímco naopak řada Hugových slovesných děl může evokovat mnoho autorových kreseb.<sup>18</sup> Jednou z mála výjimek, kdy ilustrační vztah vyplynul z prokazatelného záměru, je téměř fantaskní kresba La Tourgue, zborčené věže Gavaïnů, pro román *Devadesát tři*. Jak už víme, Hugo ji nakreslil podle věže Meluzíny, jedné z věží hradu Fougères.<sup>19</sup> Ve srovnání s Balzakiem, prostředkujícím v *Šuanech* reálnou topografii města a jeho dominant, přistoupil u této předlohy k trojí transformaci. Architektonické prvky existující věže nejprve vyňal z opevnění hradu, přenesl je do divokého prostoru šuanerie a tam svou věž proměnil v zlověstnou pevnost se stěžejní úlohou v syžetu.

## Ideová krajina

Balzac také ví, že slovo „nemaluje“ bezprostředně, že ke čtenáři jen převádí lineární úseky vnímatelné předlohy tak, aby před ním mohla postupně vystávat

<sup>18</sup> K tomu srov. Georget, Pierre. „Dessins de Victor Hugo: Autour de la *Légende des siècles*“. In *Hugo et l'histoire*. Éd. Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash. Fasano/Paris : Schena editore/Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 2005, s. 155–157.

<sup>19</sup> V deníku 30. 5. 1876 poznamenává, že ji nakreslil pro ilustrované vydání románu (éd. Hugues, 1876). Hrad navštívil před čtyřiceti lety, 23. 5. 1836 (nikoli v roce 1835, jak čteme na kresbě).

pestrost jejich elementů, a to s podporou popisné topografie, senzorického slova a recipientovy představivosti.

Vraťme se na začátek úvodního popisu *Šuanů* a k našim předchozím zjištěním. Vojíci jsou uchvázeni pohledem z vyhlídky, kterou kopec nabízí. Mnozí z nich – rodáci – krajinu sice už znají, ale nyní vychutnávají detaily jako milovníci hudby („*dilletanti*“). To, co znají ti, jimž pak vypravěč střídavě propůjčuje své hledisko, nejspíš neznají čtenáři románu. Těm je třeba přiblížit krásy místní přírody. Deskripce postupně evokuje panoráma s jeho zvláštnostmi, třebaže něco z toho musí být diskurzivně (např. tam, kde vypravěč dodává, že zrakové klamy člověka nevědomky rozesnívají...) nebo metaforicky (např. onen „baldachýn-šál“ oblohy) „dovysvětleno“ nebo „dokresleno“, mají-li být souběžně transponovány účinky a dojmy.

Balzac z nás činí diváky téže krajinné konfigurace, jejímž pozorovatelem byl on. Diváky ale, coby aktéři příběhu, jsou i jeho vojíci. A právě vzhledem k této skutečnosti je zaznamenáníhodná, prozatím hlavně krásná a vlastně z hlediska děje ještě významově neurčitá, krajina už do jisté míry sémanticky prekonstruovaná. Přesněji řečeno: do přitažlivého a neutrálně samostatného obrazu, jenž může budit prostý obdiv k možnostem přírody, vypravěč včleňuje takové krajinné prvky či metafory, které ji stavebně předznamenávají jako prostor následujícího dramatu, kolize dějin a jednotlivých osudů. Zkrátka jako románový prostor.

Několik segmentů úvodní krajiny navozuje – byť ještě nezávazně – představu prostoru jako prostoru divadelního, s jevištěm, kulisami, ale i hledištěm. Obhlíženou krajinu, na jejímž okraji bude kolona za chvíli napadena šuany (výhled na přitažlivé kontrasty scenerie vystřídá neodvolatelný kontrast boje), tvoří rozsáhlá kotlina, kolem níž se „amfiteátrálně zvedají břidlicové vrchy“. Tedy: skály (doslova přeloženo: „jako amfiteátr“) ohraničují okrouhlý úval. Ten, zaplněný přírodním děním, oživený zpěvem ptáků nebo pasoucím se dobytkem, je nazván „dramatickou scénou“ („*cette scène déjà si dramatique*“). Příroda, i když také s účastí lidské činnosti, nabízí jí samotnou rozehrávané, zčásti dlouhověké, zčásti prchavé divadelní jednání, na němž se mohou podílet esteticky založení diváci, jejichž pohled se připojuje k narátorovu rozhledu z nejbližšího a nejvyššího okraje „amfiteátru“ (hlediště). Ačkoli verbálně objektivizující reprezentaci uzavírá toto hodnocení: je to „nedokonale obraz kouzelného divadla“, přesto Balzákem zvolené víceznačné substantivum „*le spectacle*“ – divadlo, podívaná, představení, výprava – zahrnuje to podstatné, co se předchozí popis snaží přiblížit: jistou chvíli, událost krajiny, specifické kulisy. Vše je v hlavních rysech připraveno pro děj. Prostor je vymezen, scéna postavena. V deskripci bezprostředního okolí Fougères se pak tento velký amfiteátr promění v menší, s koncentrovaným, hlouběji položeným jevištěm, ale také se strmějším hledištěm.

Od hlavní dějové linie Balzac přechází k odbočkám, jejichž smyslem je podat celistvou charakteristiku kraje, vyložit čtenáři příznačnou situaci a atmosféru v Bretani za revoluce a konzulátu. Pokud jde o faktografii, některá z těchto odbočení se dnes jeví dosti odvážná nebo zcela fiktivní. Z lingvistického, demografického i historického pohledu autor především posunul víceméně keltskou, bretonsky mluvící Dolní Bretaň, dříve velmi zaostalou a tradicionalistickou oblast, až do Horní Bretaně, přesněji řečeno k jejím hranicím s Francií, kde se román odehrává, ale kde se ani v čase jeho děje bretonsky už po staletí nemluvílo. Podrobnostmi tohoto transferu se zde zabývat nebudeme.<sup>20</sup> Důležitější je poukázat na jeho smysl a strategii včetně literárních prostředků, které je podpirají.

Balzakovým záměrem bylo spojit pozůstatky „galských mravů“, „feudální zvyky“, pověřivost a necivilizovanost bretaňského obyvatelstva s občanskou válkou v západní Francii, s válkou šuanů a ve Vendée. Měla tím být zdůvodněna mimořádná krutost střetnutí. Ta ovšem bývá příznačná pro všechny občanské války. Pro ještě názornější zvýraznění až divošských, tedy excentrických (ne-evropských) rysů vzpoury nevědomých bretaňských venkovanů se nabízí literární model Cooperových indiánů (patrně i reprezentace skotských highlanderů a jejich prostředí u W. Scotta), ztělesňujících barbarství a úskočnost, ale stejně tak patriarchální prostotu, velikost a odvahu. Do popisu nebo rozboru poměrů, jaké tenkrát v Bretani skutečně převládaly, vstoupila kvůli lepší představě známá zobrazení spolu se sugestivními přírovnáními, například Bretonců k Mohykánům, nebo analogiemi, třeba války šuanů se způsobem boje a stopováním indiánů v záludném a neprostopitelném terénu. Díky tomu byla severoamerická divočina s rudochy na válečné stezce a se svými „obrovskými pralesy“ (s. 28) přenesena do jisté míry na západní okraj Francie.

### **a) Přírozené pevnosti**

Vzpourám napomáhá povaha krajiny. Balzac se zamýšlí nad souvislostmi země a událostí. V jeho pojetí má romanopisec povinnost podat spolu s příběhem odkrývajícím význam lidských vášní a emocí při společenských zvratech také analýzu podstatných okolností a podmínek. Jako stěžejní determinace izolující Bretaň – přesto tuto „krásnou část Francie“ (s. 28) – od civilizovaného světa podle něho vyniká pradávné souručenství mentality a kraje. Balzac, též významný autor dobového žánru literárních fyziologií, zaměřujících se po vzoru přírodovědců na různé lidské „druhy“ a činnosti v jejich přirozeném prostředí, se připojuje k těm historikům, jejichž popisy národů a historických dějů začínají přiblížením příslušné geografie a klimatu jako primárních impulsů nebo limitů.

<sup>20</sup> Věnujeme se jim ve zmíněném příspěvku „Obrazy Bretaně“.

Ze vzdálenějšího pohledu je bretaňská příroda krásná a malebná, zblízka je neprostupná a zrádná. Tvoří ji množství přirozených pevností a léček, je „zbrázděná roklemi, bystřinami, jezery a močály“ (s. 28), ježí se živými ploty a kručinkovými houštinami. Je to oblast bez silnic a průplavů, země nejenže obtížně dostupná, ale i rozdrobená na oddělené úseky.

Tady teprve začala slečna de Verneuil [hlavní hrdinka románu] chápat podstatu šuanské války. Když projížděla po těchto cestách, mohla si vytvořit lepší představu o charakteru tohoto kraje, který při pohledu z výšky vypadá tak velkolepě, ale do něhož je třeba se ponořit, abychom poznali jeho nástrahy a nepřekonatelné obtíže (s. 218).

Hrdinčina cesta je příležitostí k tomu, aby vypravěč se svou zkušeností i představivostí podrobně, jak říká, rozebral „zvláštnosti terénu“, a odkryl tak „celé tajemství šuanské války“ (s. 220). V souvislém úseku pak vykresluje zemědělskou krajinu jako ojedinělé bojiště specifického střetnutí.

Dnes není pochopitelně možné, tak jak to ještě lze u panoramatu a rozložení města a krajiny Fougères, ověřovat věrohodnost Balzakovy deskripce, jež měla být – a to opět zdůrazněme – také dokumentem. Venkovská krajina se od té doby proměnila. Musíme se proto spokojit s autorovým obrazem, koneckonců rozhodujícím, protože v něm rovina krajinné topografie provází rovina vize. Vize anebo ideje – ideje vyplývající z přesvědčení o marnosti patriarchálně feudálního boje proti budoucnosti. Nikoli však o absurdnosti individuální vzpoury a osobní věrnosti tradicím, pokud je zdobí rytířská či kavalerijská transcendence.

Co chápe slečna de Verneuil a spolu s ní, či přesněji „nad ní“, spatřuje Balzac? Nejprve tvářnost krajiny zevnitř. Nesjízdné a rozblácené cesty vedle polí s vysokými náspy osazenými stromy. Následující podrobný, k technickým detailům se upínající popis zvláštností terénu už zvýrazňuje fortifikační vlastnosti zčásti obdělávané, zčásti zanedbávané půdy:

Tyto živé ploty, přehrazené taráskami, dodávají celému kraji tvářnost obrovské šachovnice, na níž každé pole tvoří plochu dokonale ohraničenou, uzavřenou jako pevnost a jako tvrz chráněnou baštami. Branku lze snadno hájit a útok na ni staví protivníka před velmi nebezpečný problém (s. 219).

Přiblížení bretaňského způsobu hospodaření a místní zemědělské krajiny přerůstá ve vizi neproniknutelné země, kde nelze vést pravidelnou válku s rozvinutými kolonami. Nepřehledné území s množstvím bodů nanejvýš vhodných jak k obraně, tak k výpadům je přirovnáno k šachovnici, a to nejen kvůli svému členění. Tento prostor také představuje případné bojiště a potenciální hlavolam, při jehož řešení

je nutno předem zvážit jakýkoli tah. „Slečna de Verneuil pochopila, proč v tomto kraji musí republika krotit bouře spíše policejními a diplomatickými prostředky nežli neužitečným plýtváním vojenskou silou“ (s. 220). Popis nebo vize terénu ustavuje vyprávěče v roli стратега tušícího možnosti a následky. Být historikem mravů soudobé společnosti, jakým chtěl být Balzac, anebo z dnešního pohledu a vzhledem k *Šuanům* snad přesněji být i tím, kdo do napínavého i hrůzného příběhu vpisuje neodbytnou a v různém slova smyslu fatální přítomnost společnosti, vyžaduje mnohé kompetence, třeba vojensko-strategické...

Nás však poutají schopnosti taktikující krajinářské, stejně jako úsilí zapojit je do prostorových ideogramů posilujících bojovou alianci míst a obyvatel.

Obdobně pracuje s bretaňským prostorem Victor Hugo v románu *Devadesát tři*, zvláště v kapitolách o lesích (mezi jinými o „sedmi černých bretaňských lesích“ včetně lesa fougèreského) a o jejich spojenectví s lidmi. Jako by tu chtěl, dovolává se svědectví svého otce, napoleonského generála, rozvíjet či korigovat krajinné opory šuanerie v Balzacově zobrazení.

U obou autorů je přímým aktérem dějin krajina, její členitost, konkrétní rysy. K tomuto pojetí se v Hugově románu připojují až symbolické významy prostoru a prolínáním historické reportáže s rétorikou obrazových antitezí zde převažují vize „chmurné země“ stojící proti republice. Z ambivalentního mystéria lesa, vyvolávajícího úzkost i klid,<sup>21</sup> nebo z jeho dvojznačné historické funkce (jak útočiště před tyrany, tak doupe lupičů) Hugo volí hrozivější podoby. Temné a divoké lesy s rozsáhlými houštinami jsou prvním záchytným bodem a úkrytem vzbouřenců. Tady zároveň, v návaznosti na archaické jeskyně druidů a skryše všech kdysi pronásledovaných, rostou pod zemí nové chodby a hluboká doupata. Reprezentace využívá dvou stálých znaků-symbolů: nahoře hustý porost, dole bludiště. Neprostupná síť i úkladný boj, skrytost i nepředvídatelnost. „Tragické lesy bretaňské se ujaly znovu své staré úlohy a staly se služebníky i spoluviníky této rebelie, jako všech ostatních.“<sup>22</sup>

Jestliže se zaměříme na francouzský román 19. století, ideové pojetí bretaňské krajiny, tj. také krajiny průběžně animizované, se v *Devadesát tři* završilo – ale v patrném negativním modu, ke kterému Balzac, u něhož krajina také náleží sama sobě a setrvává ve své imanenci, nedospěl.

## b) *Hrady a svatyně*

V *Šuanech* jsou akcentována ještě dvě místa, která můžeme připojit ke konceptu ideové krajiny. U obou Balzac prolíná reálné historické charakteristiky s kulturní a literární symbolikou.

<sup>21</sup> Srov. Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont/Jupiter, 1992 (13ème réimpression), s. 455.

<sup>22</sup> Hugo, Victor. *Devadesát tři*. Přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha : Naše vojsko, 1967, s. 156.



Vojenskými vůdci šuanů byli bretaňští šlechtici, jejichž izolovaná venkovská sídla sloužila jako přirozená sídla konspirací. Jedním z nich je i Balzakův zámek-hrad Vivetière, místo setkání vůdců šuanerie a stejně tak místo konfrontace republikánských důstojníků s povstalci. Zde jsou také vojáci vlákáni do léčky a zákeřně pobiti. Celá pasáž se řadí k nejsuggestivnějším a zároveň nejbrutálnějším výjevům románu.

Balzakova podoba hradu jako dekorace krvavého ideového střetu napodobuje rysy a významy architektury z gotických a černých románů. Svým umístěním, okolím a samotným vzhledem stavba rezumuje literární tradici, kterou autor velmi dobře znal. Hrad ohlašuje a zároveň skrývá nebezpečí, předjímá i přináší záhubu. Zchátralá opuštěná budova jako by již zvěstovala zánik feudálních práv a přitom ještě pyšně vzdorovala nové době. Hrad představuje pevnost a útočiště pro šuany, past pro stoupence republiky. Chráněn rybníky, srázy a příkopem rozkládá se na jakémsi nedobytném poloostrově, jehož vegetace – vzrostlé vrby mezi rákosím a houštím – se podobá „groteskním skřetům“. Zpusťlá architektura připomíná „chmurnou kostru“ nebo „vzezření kostlivce“ (s. 130–131). Jednotlivé prvky kompozice, elementy stavební i přírodní (mj. smutné girlandy tisů) včetně ponurých barev, vytvářejí celkovou scenerii zkázy či zániku.

U Balzaka vnitřek stavby koresponduje co do faktické zpusťlosti i tradiční (literární) symboliky s jejím vnějškem; podstatnější je však výjev, který se tu odehrává. V *Devadesát tři* Victor Hugo pojal bretaňský hrad do své dialektiky revoluce. La Tourgue se skládá ze dvou nesourodých částí: z gotické feudální pevnosti-vězení – temné věže despotie, proti níž vedou útok vojáci revoluce, a z těsně přiléhajícího záměčku s knihovnou, symbolu nových myšlenek a osvícenější výchovy. Podobnou prostorovou antitezi v Balzakově významově monolitním hradu nenajdeme, naproti tomu jsou jeho interiéry dějištěm rozvinuté antiteze ideové, respektive konfrontace diskurzů. Tady slečna de Verneuil při pohledu na bezvýrazné banální tváře prospěchářských šlechticů padá z výšin svých poetických představ o romantickém rytířství do skutečnosti. Vnímá ušlechtilé vzezření a energii mladých republikánských důstojníků, zjevují se jí jako skuteční představitelé svobody a národa. V atmosféře podivné sešlosti na starém feudálním sídle probíhá střet mezi mrtvou monarchií a vítěznou republikou, dialog minulosti a budoucnosti.

To noční shromáždění ve starém pobořeném hradě pod pokřivenými ozdobami, dost dobře se hodícími k postavám hostů, jí vyloudilo úsměv a spatřovala v něm (podle originálu doslova: „chtěla v něm vidět“) symbolické znázornění („*le tableau*“) monarchie. Brzy si s radostí vzpomněla, že markýz hraje aspoň hlavní úlohu mezi těmito lidmi, jejichž jedinou zásluhou bylo v jejich očích to, že se obětovali pro ztracenou věc (s. 136).

Výjev není první ani poslední v symbolických reprezentacích spojujících prostor zašlé slávy s bizarními nebo fanatickými aktéry, kteří hodlají obnovit minulé časy. Obdobné scény najdeme v Chateaubriandových *Pamětech ze záhrobí* (*Mémoires d'Outre-Tombe*, 1849–1850) a také v dalších Hugových románech. Pokud v nich problesknou obrazy heroického boje za ztracenou věc, jsou vázány na nezištné individuality vyznávající metafyziku cti a věrnosti, tak jako Balzakův markýz de Montauran, vůdce povstání, jenž „opřen o trosky chce z minulosti udělat zítřek“ (s. 149). K opravdové literární apoteóze hrdinských a marných bojů za „ancien régime“ však přistoupil, máme-li jmenovat proslulé spisovatele, až J. Barbey d'Aureville v *Rytíři des Touches* (*Le Chevalier des Touches*, 1864).

Při cestě bretaňským venkovem na ples šuanů se slečně de Verneuil odhalí ještě další tajemství šuanské války, tentokrát při průjezdu „marnignayským lesem“, kde vstupuje do divočiny se staletými stromy, s obrovskými skalními převisy a temnou zelení kapradí. Zde se před ní náhle rozevře další jeviště: půlkruhovitá kotlina sevřená žulovými balvany explicitně přiblížená jako „jakýsi amfiteátr“ nebo „velký cirk“, kam chabě pronikají sluneční paprsky.

Uprostřed této síně – vytvořila ji snad kdysi sama potopa světa? – se zvedaly obrovské druidské kameny jako mohutný oltář, nad nímž vlála stará kostelní korouhev. V roklině klečelo asi sto mužů s obnaženou hlavou a vroucně se modlilo; kněz, jemuž přísluhovali dva spolubratři, sloužil mši. Ubohost kněžských rouch, tichý hlas kněze, doléhající v tomto zeleném paláci k sluchu jen jako šeptání, zastup mužů, sklánějících se před tímto prostým oltářem v pokorné víře a v jednotě téhož citu, nahota kříže, vznešená přísnost tohoto lesního chrámu, místo i čas – všechno dodávalo tomuto zvláštnímu výjevu ráz prvotní prostoty, již se vyznačovaly první doby křesťanství. Slečna de Verneuil nevycházela z úžasu. Nezažila dosud a nedovedla si představit nic, co by na ni hlouběji zapůsobilo než tato mše, sloužená v hloubi lesa, tento obřad vrácený pronásledováním k svým počátkům, poesie dávných dob, skvěle vržená doprostřed divoké a podivuhodné přírody, ozbrojení a přece tak bezbranní šuani, krutí a zbožní, muži a děvka v jedné osobě (s. 221–222).

Prastarý les druidů a jejich skrytých obřadů, les podle Keltů skutečná přírodní svatyně, představuje rozsáhlý, až k mysteriózní rovině pozvednutý scénický obraz ztotožněný s místem tajné mše. Dvojí prolnuté sanctum svým nejpůvodnějším stavem a vzezřením odkazuje k archaickým dobám: nebesa jsou klenbou, stromy sloupy a oblouky. A uvnitř tohoto chrámu se upřímně věřící lidé modlí před opuštěným Bohem na kříži. Slečna de Verneuil se tak krátce setkává s čistotou a tajemnou původností, je zasažena extatickou a estetickou atmosférou výjevu.

Letmo jsme se zmínili o Walteru Scottovi. I když teď nechceme v Balzakově díle označovat různé Scottovy „stopy“ (ostatně známé), u jedné se přece jen zastavíme. V románu *Waverley* (1814) se hrdina na skotské Vysočině dostává do míst „divoké romantičnosti“, „chmurné a velebné krásy“, ocitá se v jakémsi lesním „amfiteátru“, ne nepodobném přírodním amfiteátru bretaňskému.<sup>23</sup> U horského vodopádu pak nastává dokonalý soulad mezi zúčastněnými subjekty s poetickými sklony a prostředím. Ústy hrdinky Flóry, sestry klanového náčelníka, promlouvá keltská múza tam, kde se jí podle Flóřiných slov daří nejlépe: mezi tajemnými mlžnými skalami a horskými bystřinami, a anglický kapitán Waverley tu v roli diváka podléhá jak prostředí a zpěvu, tak zjevu krásné ženy. Na první pohled vzniká syntetický poetický výjev nebo malebná scéna.<sup>24</sup> Aktéry i diváky pojímá jeden amfiteátr jakoby v témže představení. V Balzakově románu je to téměř jeden amfiteátr – vzápětí však také nazvaný cirkem.

I kdybychom připustili, že tyto metafory a přirovnání Balzac používá zejména kvůli názornému přiblížení tvářnosti a povahy míst, počítá rovněž s jejich divadelními vlastnostmi. Nehledě na zvláštní půdorys a architekturu, amfiteátr a cirk původně označovaly také místa zápasů a soupeření. Společná jim byla aréna, prostor vlastních bojů a her.

Jestliže budeme pokračovat v divadelní terminologii, kterou nám autor pravidelně předkládá, pak slečně de Verneuil za okamžik nastává druhé dějství. Archaický výjev a služba evangeliu trvají jen chvíli. Střídá je představení vášní a fanatismu, aréna ideologie. Kněz šuanů s účinnou rétorikou a teatrálními gesty vyzývá k zabíjení republikánů. Obřadní místo se mění v politickou tribunu. Zákoutí divoké krajiny, tentokrát už jako útočiště nepřátel režimu, umožňuje odkrýt druhé tajemství šuanerie: mimořádný vliv kněží na bretaňské venkovany.

## Krajina děje, děj krajiny

Poslední události tohoto příběhu jsou natolik závislé na poloze míst, v nichž se odehrávají, že je naprosto nezbytné, abychom ta místa podrobně popsali, jinak bychom jen stěží pochopili rozuzlení (s. 173).

Propojení reálné topografie a zauzlujícího se děje je deklarováno s takovou rozhodností, že je nám už „ante rem“ sugerována představa o nezbytnosti právě těchto míst pro závěrečné peripetie. Empirie prostoru, jež utváří jeho dokumentární podobu, se prosazuje jako podmínka příběhu.

<sup>23</sup> Srov. Scott, Walter. *Waverley*. Přel. Hana Skoumalová. Praha: SNKLU, 1962, s. 97.

<sup>24</sup> K funkci malebna a divadelnosti tohoto Scottova výjevu srov. Hrbata, Zdeněk – Procházka, Martin. *Romantismus a romantismy: Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005, s. 227.

Ve Fougères Balzac bydlel blízko esplanády (parkové prostranství: „la place aux Arbres“), které se v románu říká Promenáda. Dočasné bydliště své hrdinky umístil ještě blíže, prakticky těsně vedle Promenády, do domu postaveného na skutečné starobylé věži u hradeb („la tour du Papegeaut“). Vzato výhradně empiricky, právě odtud se nabízejí nejpůsobivější výhledy do okolí, na údolí pod městem, na hrad, předměstí a protilehlé skály.

Napřed vypravěč uvede dvě hlavní perspektivy umožněné situovaností města. Jedna orientuje pohled do krajiny nám už známé z opačného, úvodního stanoviště na vrchu Pêlerine. Druhá se nabízí právě z Promenády, z tohoto ústředního, nejvyššího bodu města na skále korunované gotickým chrámem sv. Leonarda.

A toto místo, které si fougèrští vybrali k procházkám a kam se teď právě ubírala i slečna de Verneuil, mělo se stát jevištěm („le théâtre“), na němž se rozuzlilo drama, započaté ve Vivetière. A tak, necht' jsou ostatní části Fougères jakkoli malebné, musíme soustředit všechnu pozornost na popis krajiny, kterou vidíme z vrcholu Promenády (s. 173).

U slov jeviště nebo drama se už nemusíme zastavovat. Víme, že patří ke klíčovým divadelním termínům, jimiž je prostor v názorných posloupanostech pojímán či konstruován. Odkazují rovněž k inscenovatelnému příběhu v rámci inteligibilní stratifikace míst. Následující popis patří k vynikajícím ukázkám Balzakovy vizualizace objektů vzhledem k jejich pozici v celku krajiny. Vypravěč přiblíží tvar skály, na níž město stojí, potom rozvine mapu náměstí s chrámem a geometrií městských ochozů, s rozložením neblížších cest a zákoutí. Dále ukáže hluboké údolí, skoro propast s řekou a předměstím pod Fougères, nad předměstím vysokou hradbu skal, souběžných s Promenádou, která je od nich „na dostřel“. Pak se pohled stočí doprava ke hradu, k u něj stojícímu kostelu sv. Sulpicia a meandrům říčky Nançonu.

Přítom se vypravěč zaměřuje na topologii toho, co je naproti, kolem, vespod, nahoře. Čtenář se dozvídá, kam lze jít, kudy vystoupat nebo kde je možné se skrýt. Kvůli bezpečí či výhledu-přehledu je (pro hrdinku) nejvýhodnější setrvalost na horním obvodu tohoto „divadelního prostoru“, přizpůsobovat si jej jakémusi kruhovému hledišti. Onomastickou sítí, již zahrnuje rovina aktuální evokace, nelze oddělit od románové reprezentace, to znamená od dramatické potenciality míst v ději.

Celkový plán města a okolí, determinovaný oním jedním stanovištěm-výhledem, odkud byl vytvořen a kde také bydlí slečna de Verneuil, představuje pevné schéma románového prostoru.

Nebudeme uvádět další autorovy krajinářské podrobnosti, například druhy vegetace, škálu barev, polohu skal a říček, cest a stezek, rozsedlin či dalších údolí včetně nejzazšího horizontu (vyznačuje ho pohoří Rillé jako nejvzdálenější hranice krajiny Fougères – obraz je tak na svém nejzazším okraji „zarámován“). Pouze shrňme: díky těmto popisům *Šuani* disponují druhým panoramatem krajiny, sice užším, o to však podrobnějším a pestřejším, než bylo první. Jeho ústřední místa, město, hrad a skály, tvoří „obrovskou podkovu“, a tento útvar, zahrnující výšiny a hloubky, památníky dějin a přírody, vypravěč nazývá, opět s vůlí exponovat scéničnost románu, cirkem a obrovským amfiteátre. Metaforizovanými kulturními pojmy je konglomerát historického a přírodního opětovně předurčován k tomu, aby byl, ale v mnohem větší míře, než tomu bylo v dosavadním průběhu děje, hledištěm i jevištěm, aby se tu diváci (na prvním místě slečna de Verneuil) stávali i herci. „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players...“

Není to jediný smysl této Balzakovy deskripce. Ve snaze o shrnující estetické hodnocení krajiny vypravěč se na závěr popisu oslavně vyjadřuje o jejích vlastnostech, šťastné směsici „nejnádhernějších výtvorů lidské ruky s vrtochy přírody“ (s. 176), o grandiózně překvapivé, kontrastní krajině a krásách stvořených „vítěznou mocí náhody“. Vytváří-li Balzac unikátní obrazy pro ono „album“ pitoreskní Francie, zároveň jako by tím předvídal velkou budoucnost Bretaně v malířských a básnických pojetích. Svým „krajinomalebným“ výkonem nepochybně nabídl také jednu z ikonických reprezentací země, k níž se upnou jak pozdější bretonofilové, tak i literární vědci.

Jsou tu průzračné, čiré, proudící vody; hory přioděné nádhernou květenou těchto končin; temné skály a půvabné stavby; hradby utvořené přírodou a žulové věže zbudované lidmi. Laškovná kouzla hry světél a stínů, celá ta stupnice barev nejrozmanitějšího listoví, kterou tak oceňují malíři. Shluky domů, kde se to hemží houfy čilých lidí, a opuštěná místa, kde žula nestrpí, aby se na kameni přichytil lišejník. Prostě všechno, co na krajině žádáme: líbezná krása a nespoutaná divokost, báseň plná nových a nových kouzel, úchvatné obrazy, půvab prostoty. Tady je Bretagne v plném květu (s. 176).

Při veškerém respektu k výstižnému převodu vyjměme z něho několik slov a přeložme je přesně podle originálu. Ona „líbezná krása a nespoutaná divokost“ je ve skutečnosti: „de la grâce et de l’horreur“. Tedy doslovně: po krajině žádáme „všechny možné představy (ideje)“ – „něco půvabu a hrůznosti“. Balzakova apoteóza využívá základních pojmů estetiky vznešena.

Poté co autorský vypravěč kombinací svých zkušeností a záměrů narativu prolнул topografií s románovými topologickými souvislostmi, „předává“ hrdince týž pohled zaměřený na uzavřenou kotlinu i půvabnou krajinu. Dochází k tomu při západu slunce. Také proto krajina nabývá lyričtějších podob, jakkoli je zachována polarita krásy a hrůznosti (propastnost, ale i přitažlivost údolí pod městem). Spojením percepce denní doby a dojmů vzniká atmosférická a citová krajina *Šuanů*:

Zářivé barvy dne začínaly blednout. Obloha se pokrývala perleťovou šedí, měsíční paprsky začínaly obestírat tu překrásnou hlubinu („*ravissant paysage*“ – „uchvatnou krajinu“) světlým závojem. Všechno vábilo duši ke snění a vyvolávalo vzpomínku na nejdražší bytosti“ (s. 177).

Ale slečna de Verneuil nemůže dlouho ulpívat pohledem tam, kde se už blíží nebezpečí. Tebaže paprsky zapadajícího slunce vytvářejí oslnivé efekty, výhled pro ni ztrácí kouzlo („rázem ztratila zájem o celou krajinu“, s. 177). Krajina se najednou ukazuje tím, čím byla i dříve, válečným jevištěm („*le théâtre de guerre*“). Na něm dojde k pronásledování, k útěkům, tady bude hrdinka opuštěna a ohrožována, zde bude z jedné strany panoramatu vyznačeného městem, hradem, kotlinou a skalami unikat za tmy a krkolomně na druhou stranu. Když se na protilehlých skaliscích vynoří šuani, ohlásí ozvěna výstřelu a kulka, jež proletí kolem hrdinčiny hlavy, konec autonomního přírodního výjevu. Od této chvíle může slečna de Verneuil ještě několikrát obdivovat „nesčetné zvláštnosti této krajiny“ (s. 217), pro ni však už vždy spojené s ohrožením.

Nazvali jsme vypravěče dokumentaristou-topografem a krajinářem. Pokud je spíše tím druhým a přenáší svůj „silný dojem“ na postavu hrdinky, dívá se jakoby s ní, aby mohl kdykoli připojit odbočku, hodnocení nebo anticipačně přiblížit to, co ona ještě nevidí. Text je protkán několika samostatnými deskriptivními „zastaveními“ (Genettova „deskriptivní pauza“), při nichž je napětí suspendováno a hrdinčiny pocity spjaté s jejím dobrodružstvím neutralizovány ve prospěch obrazů krásných přírodních partií.

Jako ohně, zapalované v noci na horách na znamení svobody, problesklo pojednou několik světle purpurových skvm nad hřebeny vrchů, jejichž úpatí tonula dosud v modravém stínu, od něhož se něžně odrážely narůžovělé obláčky plující nad údolími. Zanedlouho se na obzoru začal zvolna vynořovat rubínový kotouč a nebesa uznala jeho vládu; pahorkovitý kraj, vízka svatého Leonarda, skály, lučiny utopené v údolí dostávaly poznenáhlu určité obrysy a stromy na vrcholcích hor se vztyčily v paprscích rodícího se dne. Slunce se půvabným rozmachem vyhouplo z kolébky, vystlané ohnivými, temně žlutými a safírovými stuhami. Jeho

temná zář se rozlila od vrcholku k vrcholku, zaplavila údolí za údolím. Temnoty se rozplynuly, přírodu opanoval den... (s. 196–197).

Na této poeticko-atmosférické krajině s komponovanými barvami a tóny je kromě básnických valérů pramálo symbolického. Zobrazené ráno značí především krásu svítání. Ve své *Italské cestě* (Italienische Reise, 1816–1817) Goethe vnímá a popisuje noční neapolskou krajinu jako složitou, pestrou úlohu pro malíře, a to bez filosofických nebo estetických úvah.<sup>25</sup> Vnucuje se mu totiž „technická“ otázka: Jak vyřešit krajinu? Je to fascinace skutečností, o jejíž uměleckou převoditelnost tu běží. Na obdobné obtížné zadání – anebo ještě obtížnější, protože slovesné – před podivuhodnými obrazy vytvářenými přírodou (či při čerstvých reminiscencích na ně) a jaksi mimo souřadnice fikčního světa přistupuje také Balzac v *Šuanech*, i když jinde usiluje, jak jsme se pokusili ukázat, o románovou (významovou) reprezentaci krajiny.

Zobrazení ranní atmosféry pokračuje. Fougèreskou kotlinu náhle zavalí chuchvalce mlh, na nichž sluneční paprsky vyvolávají nové úžasné efekty. Když mračna rozežene vítr, slečna de Verneuil z výšin své pozorovatelný zahlédne armádu šuanů obkličujících město. Příběh lásky, ponížení a zrady, stejně jako smutných osudů idealismu a úspěchů pragmatismu může postoupit až k tragickému vyvrcholení v těsné souvislosti se scénickými vlastnostmi Balzacovy bretaňské krajiny.

### **An empirical landscape in a novel's scenic vision**

Representations of space in Balzac's *Les Chouans*

The article deals with spatial and local conditions of the narrative situation in Balzac's historical novel *Les Chouans* (1829). It illustrates the connection between the real nature near the town of Fougères in Brittany (north-west France), as well as between its emplacement or architecture, and the different strategies of thrilling story, constructing, simultaneously with the mimetic landscape (painting), a semiotic, even emblematic area.

Je dédie avec gratitude cet article à † M. Bernard Le Nail, mon collègue et ami breton, qui m'a fait découvrir Fougères et facilita mes travaux sur la littérature de Bretagne.

<sup>25</sup> Srov. Goethe, J. W. *Italská cesta* II. Přel. K. Arnstein a B. Plecháčová. In týž. *Spisy*, sv. 11. Ed. O. Fischer. Praha : Fr. Borový, 1930, s. 37 (30. 5. 1787).

## Od platonismu k individualismu

Mýtus o Narcisovi v dějinách francouzské literatury

Magdalena Kučerová

Narcismus je dnes neodmyslitelně spojen s psychologií 19. a 20. století a zejména se Sigmundem Freudem, který tak nazývá určitou počáteční vývojovou fází, ve které dítě není ještě schopno odlišit sebe od svého okolí. Přestože tento stav vyvěrá z přirozených procesů lidské psychiky, v dospělosti se může objevit v patologické formě jako nepřiměřený pocit sebelásky charakteristický výlučným zaměřením libida na sebe jako objekt, tedy na vlastní „já“. V běžném chápání tohoto pojmu proto bývá jeho konotace velmi negativní.

Příběh mladého Narcise, známý z antické mytologie, který stojí za tímto novodobým konceptem, však získal současnou podobu zejména postupným přetvářením a rozvíjením svého silného smyslového potenciálu, a to zejména na poli umění. Lze říci, že jde o jeden z mála mýtů, který dodnes promlouvá a který neztratil svou důležitost, přestože prošel společně s jinými mýty určitými fázemi významové redukce. Dokladem je velké množství moderních studií zabývajících se tímto mýtem, a to jak z psychologického, tak z kulturního či jiného hlediska.

Narcis symbolizuje v prvé řadě pohled do zrcadla, reálného či symbolického, pohled na sama sebe, na obrácený, a tedy ne zcela přesný odraz vlastního já. Snaha nahlížet se jakoby z pohledu někoho jiného, snaha o vytvoření vztahu s tímto odtrženým já je jednou ze základních lidských potřeb. Zároveň otázky „Kdo jsem?“, ale i „Kdo chci být?“ či „Jaký jsem?“ přirozeně vyvolávají nutkání k uměleckému projevu. Dalo by se říci, že proces narcisistní introspekce je jedním z pilířů moderní umělecké tvorby vůbec.

Téma sebereflexe ale nebylo v pojmání mýtu o Narcisovi vždy nejdůležitější. Představuje pouze jeden z možných tematických okruhů, který se v souvislosti s Narcisem objevuje a je jakýmsi pozitivním vyvrcholením jeho interpretace. Pokud se ale vrátíme k jeho literárním počátkům, můžeme sledovat velmi zajímavý vývoj jednotlivých motivů. Pokusím se zachytit tuto historii ve francouzské literatuře do období přelomu 19. a 20. století, tedy do doby, kdy Narcis přijímá svou moderní, psychologicko-antropologickou podobu.

### Prvotní verze mýtu

Ve své neznámější a nejucelenější formě se mýtus o Narcisovi objevuje poprvé v knize III Ovidiových *Proměn* (339–510), kde se příběh jeví již jako ustálený a všeobecně známý. Vypráví o mladém muži, synu nymfy Leiriope a říčního



boha Kéfisa, jemuž slavný věstec Teireisiás předurčí dlouhý věk, pouze „jen sebe když nepozná nikdy.“<sup>1</sup> Narkissos vyroste ve velmi krásného mladého muže, po kterém touží mnoho dívek i chlapců. On však zůstává hrdý a chladný a ničí lásku neopětuje. Ani nymfa Echo neuspěje a žalem se promění v kámen. Jen její hlas v podobě ozvěny bloudí dál krajinou. Trest bohů na sebe nedá dlouho čekat. Jednoho dne Narkissos při lovu objeví v lese studánku a spatří svůj obraz na její hladině. Aniž by věděl, že je to jeho vlastní tvář, ihned se zamiluje, a od té chvíle se již od vlastního obrazu nemůže odpoutat. Stravuje ho touha po sobě samém. Když proutě a vidí, že jde o klam, umírá žalem z marnosti své lásky. Na místě jeho mrtvého těla vyroste květina pojmenovaná narcis.

Tento krátký a poměrně statický příběh v sobě skrývá velkou škálu sémanticky silných struktur. Motiv zrcadla otevírající dialog těla a duše, sebe a druhého, reality a iluze je jednou z neplnějších rovin mýtu. Láska má zde stejně tak mnohavrstevný charakter (otázka sebelásky, ale i nenaplněné, neboli „platonické“ lásky či homosexuality). Dalším inspirativním motivem je sám hrdina příběhu, jenž v sobě spojuje ženskou krásu s určitými typicky mužskými atributy (např. jde o lovce),<sup>2</sup> jeho sexuální nevyhraněnost, pasivita a povznesená kontemplativnost. Konečně tajemný způsob jeho smrti, který je typickou antickou metaforou každoroční proměny přírody, odhaluje hlubší smysl závěrečné části vyprávění. Mnohé z těchto prvků naznačují, že mýtus představuje jakýsi iniciační přechodový rituál mezi dětstvím a dospělostí, ve kterém vždy docházelo k symbolické smrti a následnému znovuzrození. Jak uvidíme dále, tyto jednotlivé prvky vyvstávaly či ustupovaly do pozadí v průběhu historie, a tím ukazovaly zvýšenou důležitost některých témat v daných obdobích.

Etymologie slova „narcis“ také vypovídá leccos o tematickém začlenění mýtu. V antice bylo odvozováno od řeckého slova „narkè“ (odtud také „narkóza“, „narkotický“), které značilo ochromení či malátnost, stav často navozený omamnými látkami. Vůně květiny tohoto jména měla údajně uspávací vlastnosti ochabující tělo a mysl, a proto byl narcis zároveň květinou smrti. Zdobily se jím hroby a byl součástí pohřebních rituálů (od kultu Démétér po Eleusinská mystéria). Narcis roste na jaře v mokřem prostředí, což také mýtus spojuje se symbolikou vody, plodnosti a ročního cyklu přírody. Je květinou ambivalence spanku – smrti – znovuzrození.

Ovidiova verze je pouze jednou z variant mýtu, které je třeba vnímat jako rovnocenné, její důležitost však souvisí s faktem, že se díky svému rozšíření a popularitě stala jedním ze základních pramenů<sup>3</sup> další umělecké inspirace v této

<sup>1</sup> Naso, Publius Ovidius. *Proměny*. Praha : Svoboda, 1974, s. 95.

<sup>2</sup> V tomto ohledu má mýtus o Narcisovi mnoho společného s mýtem o Androgynovi, který v sobě spojoval obě lidská pohlaví a zprostředkoval symbolickým způsobem lidskou touhu po jednotě.

<sup>3</sup> Ve francouzské mýtokritice je takovýto text nazýván „minimální syntagma“, jde o kanonický text,

oblasti. *Proměny* již nepředstavují mýty ve svém prvotním náboženském významu, jsou pouze jejich pozdním literárním zpracováním.

Pro Ovidia nemá mýtus religiózní hodnotu a hloubku jako pro Vergilia, v tomto ohledu Ovidius posiluje tendenci zakořeněnou již v helénistické kultuře a přetváří mýtus se všemi jeho postavami v jakousi ozdobu každodenního života, v malebné pozadí. [...] Svět mýtu je pro vysoce vzdělaného Ovidia především světem básnické fikce. [...] Ovidiova báseň si je vědoma své komplexnosti a intertextuální povahy a je na ni hrdá. Ráda staví na odív své předchůdce – prameny své vlastní básnické paměti. Toto potěšení z vědomí vlastní „literárnosti“ se samozřejmě také mění v úsměvný nadhled nad fiktivní povahou látky a v přívětivě ironický postoj k nepravděpodobnosti vyprávěných příběhů. [...] Ve skeptickém odstupu od vlastního obsahu a od světa úctyhodné mytické tradice, kterou se Ovidius inspiroval, kvíí narcistní triumf této poezie, která chce čtenáře bavit a ohromit.<sup>4</sup>

Za Ovidiovy předchůdce v oblasti mytologických proměn lze považovat některé řecké básníky, jako byl Kallimachos z Kyrény či Euforión z Chalkidy (oba 3. stol. př. Kr.), o kterém je známo, že byl přitahován mytologickými příběhy, jež propojovaly milostné zápletky s proměnami přírody. Je například autorem básně *Hyakinthos*, jehož příběh má mnohé styčné body s Narcisovým příběhem (hrdina se v závěru příběhu také proměňuje v květinu). Co se týče mýtu o Narcisovi, Ovidius se pravděpodobně inspiroval verzí řeckého básníka Parthenia z Nikaie, který příběh zaznamenal kolem roku 50 př. Kr. Tento autor, ale později i jiní, ztvárňuje hrdinovu smrt jako sebevraždu. V některých verzích dokonce narcis vyrůstá z hrdinovy krve.

V Ovidiově podání mýtus vykazuje mnohé rysy spojené s autorovým osobním vypravěčským stylem a je zřejmé, že to byl právě on, kdo vnesl do příběhu některé dnes již kanonické motivy, jako je například propojení mýtu s mýtem nymfy Échó, jež rozšiřuje vizuální iluzi mladého lovce o iluzi zvukovou. Nebo přítomnost věštce Teiresia, která celý mýtus jasně včleňuje do thébského okruhu.

Jsou známi také další autoři ztvárňující narcisovský mýtus. Jde o Ovidiovy současníky či následovníky, kteří se pravděpodobně neinspirovali jeho textem, ale čerpali z jiných zdrojů. Řecký historik a geograf Pausaniás (2. stol. n. l.) přináší zcela jinou, racionalizující verzi mýtu, ve které Narcis miluje svou sestru-dvojče. Tu ještě po její smrti spatřuje ve vlastním odrazu na vodní hladině, a tím zmírňuje svůj žal nad její ztrátou. Pausaniás tak reaguje na nevěrohodnost

chronologicky první či významově nejnplnější, z kterého čerpá většina dalších textů přepisující daný mýtus.

<sup>4</sup> Conte, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Přel. kolektiv autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové. Praha : Koniášch Latin Press, 2003, s. 321.

mýtu a snahu o propojení starého náboženského ducha s novodobější, rozumovější filosofií (euhémerismus). Zároveň posouvá téma lásky od homosexuálních tendencí k jiné zapovězené vášni, k lásce incestní.

Z filosofického hlediska se mýtem o Narcisovi zabývá zejména řecký novoplatonista Plótinos (3. stol n. l.) ve svém díle *Enneady*. Autor inspirující se Platónovým *Symposionem* chápe Narcisovo chování jako pochybení, neschopnost překročit práh tělesnosti a hmatatelnosti a povznést své zaujetí ke světu Idejí. Narcis pokládá obraz na vodní hladině za obraz těla, po kterém prahne, neuvědomuje si, že jeho vlastní tělo je pouhým odleskem, odleskem duše. A je to právě duše, ke které by se měl upínat, duše je oním zdrojem a tělesný Narcis jejím odrazem. Jeho chyba tedy spočívá v tom, že touží po svém obraze jakožto po těle, neprahne po nedotknutelném. Plótinos tak obrací perspektivu směřování touhy. Vychází z představy, že náš svět je analogií vyšší a čistší nehmaterelné reality a že pokud člověk zahlédne svůj odraz, setkává se s touto vyšší rovinou duše, která je podstatnější než jeho tělo.

U Plótína pohled Narcise přichází až po vytvoření hmatatelného světa, což ho jasně odlišuje od gnostických kosmologií, podle kterých se moment, kdy archetyp Člověka spatří svůj odlesk na vodní hladině a zatouží po něm, stává prvopočátkem světa. Například v hermetickém textu *Poimandrés* se „narcisistní“ touha archetypu Člověka po své formě stává nedílnou součástí stvoření hmoty. U Plótína je však lidské tělo jako takové odleskem duše. Duše je světlem, které vytváří stín, a tím je tělo. Ale jinak je ve vztahu k němu indiferentní.

Porfýrios, Plótínův žák a životopisec, svého učitele popisuje jako člověka, který se odmítal zabývat svou tělesnou stránkou a který zakazoval malířům vytvořit svůj portrét. Byl jakýmsi anti-Narcisem. Milovat tělo bylo pro něj chybou duše, která již nedokáže přebývat v univerzálním jsoucnu a individualizuje se, zaměřuje se pouze na jeden konkrétní objekt.

Již u Plótína se setkáváme s reflexí mýtu spojenou s úvahou o kráse a umění. Narcis věří, že krása je tělesná, vnější; v tom tkví jeho iluze. Podle platonismu krása může člověkem pohnout pouze v případě, kdy se vizuální prvek proměňuje ve spirituální, tedy pokud se interiorizuje. Umělec, který tvoří své dílo, nekopíruje pouze materiální skutečnost věcí, ale spíše svou představu o skutečnosti. Jeho dílo je ztvárněním myšlenky. Estetický vjem je tedy již u Plótína první fází jisté duchovní transformace či očisty směřující k pozvednutí ducha k vyšší rovině, rovině Intelektu. Toto pozvedání sama sebe k nerozlišené rovině ducha je projevem překročení hranic vlastní individuálnosti. Vnímání pouze jednotlivosti, částečnosti reality omezuje splynutí duše s veškerenstvem a nabytí tak vytoužené božské celistvosti. Podle Plótína by člověk neměl milovat svou krásu, protože je jeho vlastní, ale protože mu dává možnost setkání s absolutní myš-

lenkou krásy. „Já“ se tak stává „jiným“. Odraz ve vodní hladině pak může být chápán jako idealizované, zobecněné „já“.

Dalším důležitým textem, ve kterém se setkáváme s Narcisem, jsou *Eikonas* (Obrazy) řeckého sofisty Filostrata Staršího (3. stol. n.l.). Jde o 64 popisů imaginárních či reálných uměleckých děl (*ekfrasis*) znázorňujících mytologické scény, která měla údajně zdobit galerii jedné z neapolských vil. Mýtus o Narcisovi zde již není vyprávěním, jak tomu bylo u Ovidia. Text je postaven na statické deskriptivní složce a zaměřuje se pouze na scénu, kdy Narcis rozjímá nad svým obrazem třpytícím se na vodní hladině. Postava nymfy Echo je zcela opomenuta, a tím se příběh významně proměňuje.

Ovidiova verze se v první řadě zaměřovala na téma nenaplněné lásky. Protože Narcis neopětuje lásku nymfy Echo, on sám je odsouzen toužit bez odezvy. Filostratos naopak klade důraz na motiv iluze, a to na více úrovních. Narcis je přilákán svým vlastním obrazem, tak jako divák láká popisovaný obraz, který může považovat za odraz skutečnosti, ale který zároveň ve skutečnosti ani neexistuje. Dochází zde k navrstvení několika rovin iluze, která se stává jak tématem, tak dokonalým literárním prostředkem. U Ovidia byla iluze roztržena hrdinovým prozřením na konci příběhu, naplněním Teiresiovy věštby. Mýtus tak byl vnímán jako příběh o nevědomosti a prozření, o sebepoznání. Filostratos moment pochopení, nahlédnutí sebeklamu přímo popírá.

Již zde se mýtus redukuje na scénu u studánky. Proces zjednodušení prodělala většina antických mýtů v období středověku. Přestože Filostratova verze nebyla v této době známá a byla znovu objevena až v 16. století, mýtus se přirozeně vyvíjel v tomto duchu. Středověké pojetí mýtu o Narcisovi však směřovalo jiným směrem a bylo ovlivněno jiným výběrem témat v souvislosti s výlučným zdrojem inspirace, kterým byla Ovidiova verze příběhu.

### **Středověk – Narcis miluje**

Středověká francouzská literatura, jež se vzdáleně inspiruje platonismem, ale zejména učením Svatého Augustina a dalších církevních Otců, také vnímá skutečnost jako odraz božského jsoucna a protkána křesťanským symbolismem rozvíjí dialog materiální a duchovní složky života. Symbol zrcadla se ale posouvá stále více do roviny morální a didaktické. Ilustrativním příkladem může být latinské slovo *speculum* (zrcadlo), které sloužilo pro pojmenování obširných encyklopedií příkladů vhodných následování. Tak je tomu například v díle *Speculum Mundi* Vincenta de Beauvais (13. stol.) obsahujícím *Speculum historiale*, *Speculum doctrinale* nebo *Speculum morale*. Ještě ve 14. století ho ve smyslu „vzoru“ používá Markéta Navarská v *Miroir de l'âme pécheresse*.

Přestože motiv zrcadla tímto posunem bezesporu ztratil mnoho ze své filosofické hloubky, platónská myšlenka odrazu světa idejí nebyla zcela odsunuta. Například když v románu *Erec et Enide* (kolem roku 1170) Chrétien de Troyes, který byl zároveň Ovidiovým překladatelem, vkládá do úst hrdinky slova: „An toi s'estoit biautez *miree*“,<sup>5</sup> jistě má na mysli, že věčná idea Krásy nachází svou formu v těle milovaného Erecu.

Jak zmiňuje Jean Frappier ve své studii „Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève“,<sup>6</sup> středověcí básníci rozvíjejí téma zrcadla zejména v oblasti introspekce, a to ve chvílích, kdy popisují vnitřní pocity spojené s milostnou touhou. Magičnost zrcadla je stále více přirovnávána ke kouzelné moci lásky. Narcisovský mýtus se tak v jejich podání často stává banálním mravokárným ponaučením, ztělesněním pýchy a bláznovství lásky.

Několik středověkých básní Ovidiův mýtus o Narcisovi přejímá. Z druhé poloviny 12. století pochází text *Lai de Narcisus* neznámého autora, který modifikuje začátek i konec příběhu a komponuje ho jako milostné drama. Nymfa Echo je zde zaměněna za královskou dceru Dané a závěrečná proměna hrdiny je zcela vynechána.

Další text, tentokrát ze 14. století, transponuje mýtus pod názvem *Ovide moralisé*. Moralistní optika zde převládá, z důvěřivého dítěte, jak Narcise popisuje Ovidius, se stává zlý blázen („foulz meschans“<sup>7</sup>), který ve vodní hladině spatřuje svou odpuzující podobu. Vzhlížení se v zrcadle představuje pro tohoto autora smrtelný hřích a zkázu člověka, který se oddává nepravdivé a pomíjivé iluzi.

Další zmínky či odkazy připomínající Narcise se objevují v celé řadě dalších středověkých textů. Také v *Románu o růži* (1225–1230) Guillaumea de Lorris nalézáme jeho příběh. Hrdina, jímž je mladý muž, zde prochází snovou alegorickou zahradou, až dojde k místu Narcisovy smrti, ke studánce Lásky („Fontaine d'Amors“), ve které vidí kouzelné krystaly odrážející celou zahradu i s jejími nejskrytějšími místy. Mladík v ní také spatřuje odlesk růžového keře znázorňující ideu Lásky a Krásy. Vybírá si jedno poupě, a tak zaměřuje dříve nerozlišené touhy pouze na jeden objekt. Autor se tak znovu vrací k platónskému *speculum mundi*, které zdárně propojuje s pojetím kurtoazní lásky. Krystaly také evokují oči milované dámy, představují bránu do duše, jsou jejím zrcadlem. V tomto díle se ocitáme na zcela jiné, vyšší úrovni poetické tvorby, která témata mýtu zasazuje do osobnějšího rámce a oprošťuje je od církevní, morálně laděné symboliky.

<sup>5</sup> „V tobě se krása zrcadlila“ (překlad autorky). de Troyes, Chrétien. *Erec et Enide*. Paris : Roques, verš 4601.

<sup>6</sup> Frappier, Jean. „Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève“. In *Cahiers de l'association internationale des études françaises*. Paris : Société d'édition „Les Belles Lettres“ 1958, s.134–158.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 146.

Psychologická souvztažnost mezi očima milované dámy a jejím srdcem byla v kurtoazní poezii velmi běžná. Například v *Chanson de l'Alouette* Bernarda de Ventadour (12. stol.) se oči milenky metaforicky mění v zrcadlo, ve kterém se milovník spatřuje, a tak symbolicky vstupuje do jejího srdce.<sup>8</sup>

Kurtoazní láska byla typickou platonickou láskou, která ale s sebou vždy přinášela utrpení. Básníci v tomto milostném utrpení nacházeli jistý převrácený zdroj potěšení, protože otevíralo nekonečnou možnost plně rozvíjet myšlenku dokonalosti, povznesení se k ideálu. Středověcí autoři tak překonávají narcisistní problematiku zaměřením se na idealizaci milovaného v podobě nedosažitelného objektu a zároveň mýtus feminizují. Jejich přemíra alegoričnosti a zúžení tématu pouze na lásku k nedostupné ženě ale často upadá do literárního klišé.

Pasivní kontemplace lásky, kterou středověk rozvíjí, později již není pouze rozjímáním nad milovanou osobou, stává se zdrojem psychologické introspekce, analýzy vlastních pocitů, která mýtus nadobro posouvá do rovin sebepoznání. Tento vývoj charakterizuje nejlépe dílo *Délie, objet de plus haute vertu* (1544) Maurice Scève, ve kterém autor mluví o zrcadle své mysli („Miroir de ma pensée“),<sup>9</sup> a tak propojuje pocit lásky s rozumovou meditací.

## 16. a 17. století – Narcis se vzhlíží

Renesance s sebou přináší nový rozmach antické mytologie, která je často včleňována do uměleckých děl na základě asimilace mytologických postav s postavami reálnými (zejména pak členy královské rodiny) nebo propojením antických vyprávění se situacemi běžného života. Alegorická interpretace mýtů zároveň umožňuje, alespoň dočasně, smířit křesťanskou a pohanskou tradici. Poezie Pierra de Ronsard dobře ilustruje tyto dvě základní tendence renesanční literatury. V jeho díle, kterým prostupuje animistické a magické pojetí světa, obydlují pohanská božstva všeobecně známá místa jako Gatinský les, studánku Bellerie či břehy Loiry, a snoubí se zde s místní vírou a kulturou:

Přijde-li poutník, v srdci něhu,  
ke tvému mluvícímu břehu,  
řít nahlas se mu snaž,  
že Musa moje první všecka  
přinesla světlo z Řecka  
sem do Vendômska až,

<sup>8</sup> „Plus jamais je n'eus de pouvoir sur moi, plus jamais je ne m'appartins, depuis l'heure où dans ses yeux elle me laissa regarder en un miroir qui tant me plaît. Miroir, depuis qu'en toi je me suis miré, les profonds soupirs m'ont tué et je me suis perdu comme se perdit le beau Narcisse dans la fontaine.“ De Ventadour, Bernard. „Chanson XLIII“. In Frappier, Jean. Cit. d., s. 152.

<sup>9</sup> Frappier, Jean. Cit. d., s. 158.

můj rod mu řekni, předků kruh  
a vědění, jež dal mi Bůh.<sup>10</sup>

V jedné z jeho elegií s názvem *La Mort de Narcisse* (či *Narcisse pris d'Ovide*) z roku 1554 se znovu setkáváme s naším mýtem. Ve srovnání s Ovidiovým textem Ronsard klade větší důraz na přírodu, kterou představuje jako hybnou sílu našich osudů a kterou silně konkretizuje. Na rozdíl od Ovidiova obecnějšího popisu přírody Ronsard přesně pojmenovává květiny a celý příběh uvádí jako náhlou vzpomínku, kterou v něm vyvolal návrat jara, jehož dlouhým popisem báseň začíná. Spojení mladíkovy smrti se znovuzrozením přírody zde hraje zásadní roli, protože podtrhuje křehkost a dočasnost krásy jako takové neboli základní myšlenku textu. Stejně tak na konci textu dominuje obraz přírody. Závěrečnému popisu květiny Ronsard věnuje hned osm veršů.<sup>11</sup>

Život je podle Ronsarda řízen neúprosnou fatalitou a Narcis se toho stává příkladem. Proto ve své verzi vynechává myšlenku trestu uvaleného bohy na Narcise, který se v Ovidiově textu ještě po smrti vzhlíží v řece Styx.

Přes nespornou osobitost básně Ronsard zůstává zakořeněn v didaktické a moralistní interpretaci mýtu a nijak ho neobohacuje.

Je zřejmé, že Ronsardovou předlohou byl v prvé řadě Ovidiův text. Nicméně fakt, že příběh oprostíuje o mnohé základní prvky příběhu (motiv lovu či přítomnost víly Echo), ukazuje, že je neméně poplatný dobovým literárním ztvárněním mýtu, které se inspirovaly ilustracemi *Proměn*. V této době totiž některé nové edice Ovidiových *Proměn* známé příběhy zkracují či zcela nahrazují emblémy.<sup>12</sup> Tím dochází k upřednostňování obrazového ztvárnění na úkor vyprávění. Tento proces dopomohl ustálení moralistně-didaktického konceptu jednotlivých mýtů. V případě mýtu o Narcisovi, který byl jedním z nejhůře konotovaných antických příběhů, šlo o alegorii sebelásky, povýšenosti či egoismu.<sup>13</sup> V průběhu celého 16. století se tak mýtus o Narcisovi zjednodušuje na

<sup>10</sup> De Ronsard, Pierre. *Básně*. Přel. Vladimír Holan. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 87.

<sup>11</sup> Ne resta seulement qu'une petite fleur,  
Qui d'un jaune safran emprunta la couleur,  
Laquelle n'oublant sa naissance premiere,  
Suit encore aujourd'huy la rive fontainiere,  
Et tousjours pres des eaux apparoist au Printemps,  
Que le vent qui souffle, abat en peu de temps.  
Aux Arbes la Nature a remis longue vie:  
Ceste fleur du matin ou du soir est ravie.  
De Ronsard, Pierre. „La Mort de Narcisse“. In týž. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1994, s. 350.

<sup>12</sup> Kniha emblémů byl umělecký žánr na pomezí literatury a výtvarného umění, který se velmi rozšířil v první polovině 16. století, zejména po vydání díla *Emblematum liber* (1531) Itala Andrea Alciata.

<sup>13</sup> Příkladem „emblematické“ *Proměn* může být dílo *Métamorphose figurée* z roku 1557 Jeana de Tournes.

prvky vhodné pro jeho výtvarné ztvárnění, a to zejména na tři motivy: motiv krásy, lásky a odrazu.

Francouzská barokní poezie postavu Narcise do určité míry rehabilituje. Například básník Simon-Guillaume de la Roque (přelom 16. a 17. stol.) je jím skutečně fascinován. Ve své tvorbě se zaměřuje na zcela jiný motiv mýtu, a ten pak přejímají další autoři. Jde o ženský charakter hrdiny. V tomto období se často setkáváme s tématem marnosti, kterou ztělesňuje žena u zrcadla. Milovaná žena je tak analogicky přirovnávána k Narcisovi.<sup>14</sup>

V 16. století se také postupně rozšiřuje Filostratovo dílo *Eikones*. Ve Francii se jeho překlad a komentář, který poskytl Blaire de Vigenère, objevuje poprvé roku 1578. Na tehdejší umění však nemá příliš velký dopad. Až na počátku 17. století je dílo znovu vydáno, tentokrát doplněno rytinami nejlepších umělců své doby (Thomas de Leu, Jaspas Isaac či Leonard Gautier), a stává se vedle Ovidiových *Proměn* zásadním zdrojem inspirace této doby v oblasti mytologie.

Vydání z roku 1614, jehož název byl přeložen jako *Images ou Tableaux*, inovuje významným způsobem interpretaci mýtu, protože na rozdíl od dobových emblémů nepředstavuje pouze Narcise u zrcadla, ale rozšiřuje perspektivu horizontálně. Vedle odrazu hrdiny se na vodní hladině odráží i jeho okolí. Přelud se tedy již nevztahuje pouze na hrdinovu osobu, ale na celý svět, který se stává jednou velkou hrou iluzí. Další prvky příběhu zcela ustupují do pozadí. Narcis, nedbale se opírající o své kopí, je chápán jako určitý typ pasivně smyslné kontemplativní osobnosti. Obraz je rovnoměrně rozdělen na dvě poloviny, přičemž horní část se zrcadlově odráží v té spodní. Může tak být vnímán jako alegorie umělecké tvorby, která je také založena na iluzornosti.

Literární popisy výtvarných uměleckých děl (často fiktivních) se staly velmi populární v období 1. poloviny 17. století. Dokazuje to například obliba básnické sbírky *Galeria* italského manýristy Marina z roku 1619, kterou se inspiroval francouzský básník Tristan l'Hermite v textu *Sur un Narcisse de marbre fait en relief, de la main de Michel-Ange, madrigal* z roku 1641.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Vous semblez un Narcis de grâce et de rigueur,  
Il avoit comme vous l'apparence divine :  
De sa vive beauté l'onde fut la ruine,  
Et je crains qu'un miroir cause vostre malheur.  
De moy je suis Echo dolente forestière.

De la Roque, Simon-Guillaume. *Amours de Phyllis*. In Crescenzo, Richard. „La figure de Narcisse à l'époque baroque“. In *Antiquités Imaginaires: La référence antique dans l'art moderne de à nos jours*. Actes de du 29 avril 1994. Paris : Presse de l'école normale supérieure, 1996, s. 195.

<sup>15</sup> Ce n'est ni marbre ni porphyre  
Que le corps de ce beau chasseur  
Dont l'haleine d'un mol Zéphire  
Evente les cheveux avec tant de douceur.  
Et cette divine sculpture,



Básník zde o Narcisovi mluví jako o soše, přijímá již za samozřejmost propojení mýtu s úvahami o umění, o uměleckém ztvárnění reality. Kámen, do kterého je socha mladíka vytesána, působí jako dokonalá kopie živého člověka, a tak ve své podstatě dosahuje stejné míry krásy jako příroda sama. Otázka povahy umělecké tvorby a jejího vztahu ke skutečnosti je vsudypřítomná.

Mýtem o Narcisovi se zabývá také Georges Scudéry. Jeho sbírka *Cabinet* se podobně jako díla Filostratova či Marinova skládá z popisů fiktivních uměleckých děl. Ve XIV. básni je mýtus znovu omezen na výjev u studánky a na hru odlesků, kterou scéna nabízí. Zároveň je zde nastíněno jiné soudobé téma uměleckého světa, to jest nadřazenost výtvarného umění nad literaturou. Výtvarné umění, jehož možnosti i úskalí báseň popisuje, způsobuje, že divák sám se stává oním Narcisem, zajatcem odrazů reality na plátně a iluzi světa.

V 2. polovině 17. století mytologie postupně ztrácí svou psychologickou hloubku a věrohodnost a stává se pouhou ozdobou konvenčních společensko-galančních témat. Zároveň náboženské snahy vymýtí z literatury všechny pohanské motivy přinášejí své ovoce.<sup>16</sup> Dochází k „miniaturizaci“ mytologie neboli k dalšímu zjednodušení a odlehčení jejího obsahu. Příkladem může být dílo *Métamorphoses d'Ovide mises en rondeaux* (1676) Isaaca de Benserada.

Výjimkou z této dobové tendence je zřejmě pouze text *Sur l'ombre que faisoient des Arbes dans l'eau* (1654) Cyrana de Bergerac, který se opět vrací k tématu iluze. Jde o úvahu, kterou v autorově mysli vyvolal pohled na topoly odrážející se na vodní hladině a ve které se ptá: „Není tento odlesk stejně tak skutečný jako svět?“ (autorčin překlad).<sup>17</sup>

Období renesance a baroka mýtus o Narcisovi výrazně zjednodušuje, na druhou stranu rozšiřuje jeho význam o téma iluze, zejména v oblasti umění. Propojení mýtu s problematikou umění existovalo již v antice, od období baroka ale zůstává v popředí. Tam ho znovu nalezneme literatura 19. století.

On voit tout ce que  
Peut jamais achever de mieux.  
S'il n'entretient tout haut l'image ravissante  
Que forme cette onde innocente,  
C'est qu'on ne parle que des yeux,  
Pour se bien exprimer sur une amour naissante.

L'Hermite, Tristan. „La Lyre“. In Crescenzo Richard. Cit. d., s.199.

<sup>16</sup> Viz Albouy, Pierre. *Mythe et mythologie dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1998.

<sup>17</sup> „Le reflet n'est-il pas aussi réel que le monde?“ In Favre, Yves-Alain. „Narcisse“. In *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher, 1988.

## Mýtus v 18. století – Narcis mlčí

Přestože je v 18. století zájem o mytologii velký, vztahuje se spíše ke studiu mýtů, jejich kořenů a funkce ve společnosti. Racionální a nenáboženský duch doby nevytvořil dostatečně vhodné podmínky pro nové zpracování mýtu a pro jeho významový rozvoj.

Mýtus o Narcisovi se objevuje pouze u několika málo autorů tohoto období. Jacques-Charles de Malfilâtre svým dílem *Narcisse ou l'île de Vénus* (1769) znovu připomíná zapomenutý příběh a používá ho ve snaze popsat nebezpečí sebelásky a vyslovit apologii lásky opravdové. První zpěv zasazuje příběh do originálního ideového rámce, ve kterém Lásky, která uniká před lidskými neřestmi, opouští Zemi. Aby se vrátila opět mezi lidstvo, bohyně Venuše stvoří ostrov, na kterém tisíce mladých žen a mužů zasvětil svůj život lásce. Tento ráj ale netrvá dlouho, protože se objevuje sebeláska („l'amour propre“) a vše je opět zničeno.

V druhém a třetím zpěvu nalézáme novou verzi příběhu o Narcisovi, podle které si Narcis a Echo jsou souzeni a milují se. Kvůli rivalitě bohů se ale naplňuje zlá Teireisiova věštba. Narcis se nevědomky nechává omámit vlastním obrazem. Když na konci příběhu prohlédne svůj sebeklam, umírá a proměňuje se v květinu. Malfilâtre zde představuje hrdinu jako nevinou oběť svého strašného osudu a zlovůle bohů. Vnímání Narcisova konání se tak pomalu transformuje k jeho pozitivnějšímu přijetí.

Druhým známým ztvárněním mýtu z tohoto období je divadelní hra Jeana-Jacquesa Rousseaua *Narcisse ou l'Amant de lui-même* (1742), kterou nelze považovat za novou verzi mýtu. Rousseau se pouze volně inspiruje některými z jeho témat. Přesto toto dílo velmi dobře zachycuje přelom v interpretaci mýtu a přibližuje již jeho moderní propojení s psychologickým fenoménem, který byl později pojmenován „narcismus“.

Zápletkou hry spočívá v humorném výstřelku hrdinky Lucinde, která vytvoří portrét svého bratra Valera, ale tak, že ho vyobrazí jako ženu, aby mu dala hravě najevo, že se příliš zabývá svým zevnějškem. Valere se ale bohužel na obraze nepoznává, ba naopak, zamiluje se do své vlastní poženštěné tváře.

Roland Derche ve své knize *Quatre mythes poétiques*<sup>18</sup> ukazuje, jak hluboce byl prvek feminizace podvědomě přítomen v Rousseauově osobnosti. Původ těchto tendencí vidí Derche v období Rousseauova dětství, kdy musel svému otci zastoupit prázdné místo po své mrtvé matce. „Domníval se viděti ji ve mně, ale nemohl zapomenouti, že jsem mu ji odňal.“<sup>19</sup> Jak je vidět, toto téma

<sup>18</sup> Derche, Roland. *Quatre mythes poétiques: Edipe – Narcisse – Psyché – Lorelei*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1962.

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau. *Význání*. Přel. Jiří Staněk. Praha : Karel Stanislav Sokol, 1910, s.7–8. „Il croyoit la revoir en moi, sans pouvoir oublier que je la lui avois ôtée.“ In Jean-Jacques Rousseau. *Confessions*. In Derche, Roland. Cit. d., s. 90.

nebylo vybráno náhodně, Rousseau zde dává volný průběh svému vnitřnímu rozpoložení, svým narcisistním touhám.

V období konce 18. a 1. poloviny 19. století se postava Narcise začíná stále více identifikovat s osobou umělce a ztrácí svůj moralistní a alegorický charakter. Vidíme zde počátek subjektivizace mýtu a s tím etapy, ve které bude převládat jeho psychologická interpretace. S Rousseauovým dílem *Vyznání* se objevuje nová narativní konfigurace zaměřená na vlastní já a autorův umělecký sebeobraz – autobiografie. Tento literární žánr napomohl do značné míry znovuzrození mýtu o Narcisovi v 2. polovině 19. století.

### **Zrození moderní literatury – Narcis promlouvá**

19. století je dobou velké transformace, jak sociální, tak politické, ale i umělecké. Rodí se moderní literatura, jejímž odrazovým můstkem je hledání vlastní identity v rámci umění a humanitních věd, touha po vytvoření vlastního jazyka, který by dokonale spojil formu s obsahem a byl pravdivým obrazem citovosti, ale také snaha kompenzovat postupující ztrátu spirituality ve společnosti. Mýtus o Narcisovi se stává základním archetypem literárního myšlení, které se obrací stále více k vlastnímu „já“, k sebepoznání a hledání vlastní podstaty.

V první polovině 19. století se Narcis ve francouzské literatuře objevuje nepřímě jako určitá mentální a sémantická struktura. Je zde možné vysledovat zaujetí autorů pro některé motivy, které s mýtem souvisí. V 30. letech je to například módní téma dvojpohlavnosti, které se odráží v tajemných androgynických literárních postavách. Přestrojení ženy za muže či muže za ženu již nepředstavuje pouhou milostnou hříčku a stává se zamyšlením nad sexuální identitou člověka a nad jeho věčným hledáním jednoty. Toto téma nalezneme například v dílech *Fragoletta* Henriho de Latouche (1829), *Mademoiselle de Mau-pin* Théophila Gautier (1835) či v Balzakově *Sarrasine* (1831).

Narcisistní povahu postav ve smyslu iniciačního hledání vlastní identity můžeme nalézt také například v Chateaubriandově díle *René* či v Balzakových *Les Illusions perdues*. Mýtus se také silně odráží v žánru fantastické povídky, zejména prostřednictvím motivu zrcadla a dvojníka.

V reakci na emocionální exaltovanost romantismu odmítá druhá polovina 19. století umění chápat jako výlev citů. Chce spíše city analyzovat, nahlížet s odstupem. Na jedné frontě realismus a později naturalismus aspiruje na uplatnění vědeckých metod v literatuře. Na straně druhé zcela opačně laděný symbolismus proniká stále hlouběji do jádra osobního prožitku, ve kterém hledá ztracený pocit tajemství. Literatura se definuje, hledá svou tvář.

Nový zájem o antickou mytologii je vyvolán zejména postupujícím odklonem od křesťanské tradice, zmíněným spirituálním vyprázdňením společ-

nosti, která sice věří v nahrazení náboženství vědou a pokrokem, ale zároveň v ní nenachází dostatečnou vnitřní oporu. Duchovní rozvoj, který tento návrat ke starým kulturám otevírá, získává pak nejrůznější podoby: od obliby spiritismu po nejrůznější synkretická náboženství či víru v Nicotu. Francouzský literární svět pak všeobecně tíhne k zbožnému uctívání umění a jeho specifického jazyka, k idealismu a individualismu. Umění se stává novým náboženstvím.

V poezii, která tyto charakteristiky nejvíce ilustruje, se objevují dva základní myšlenkové proudy, které se oba svým způsobem ztotožňují s narcisovskou tematikou. Na jedné straně je to poezie intelektuální, složitá a přísná, která se snaží zachytit tajemnou podstatu světa prostřednictvím dokonalé a striktní práce s jazykem. Tato generace francouzských symbolistů, kteří považují za svého myšlenkového vůdce Stéphana Mallarméa, čerpá z tajemných prvopočátků kultury, aby v nich našla pravou esenci lidství, ideál člověka.

Na straně druhé experimentální, svobodomyšlná rimbaudovská poezie vidí jedinou správnou cestu umění v překročení veškerých hranic, včetně hranic vlastní subjektivity. V obou případech se básník snaží ve své tvorbě vymazat vše, co by ho identifikovalo. Chce se oddělit od vlastní osoby a stát se zrcadlem člověka jako takového.

Neboť Já je někdo jiný. [...] Prvním snažením člověka, který chce být básníkem, je úplné sebepoznání; hledá svou duši, zkoumá ji, zkouší ji, učí se jí. To se zdá prosté: v každém mozku probíhá přirozený vývoj; tolik egoistů se prohlašuje za spisovatele; [...] – Ale jde o to vypěstovat si duši nestvůrnou [...] Básník se stává vidoucím dlouhým, nesmírným a uváženým rozrušováním svých smyslů. Všechny formy lásky, utrpení, šílenství; hledá a sám sobě užívá všech jedů, uchovává si z nich jen tresť. [...] Dospívá k neznámému, a byť by nakonec přišel ve svých vidinách o rozum, viděl je!<sup>20</sup>

V tomto slavném textu Artura Rimbauda můžeme spatřit hned několik zásadních myšlenek. Narcis již není egoistou, není zamilován do sebe sama, ale používá svou osobu k dosažení vyšší úrovně bytí, k odosobnění a splynutí se světem jiné existence. Jsme zpět v platonismu, ale přesto ne zcela. Pro Rimbauda tato cesta vede přes Peklo (viz jeho sbírka *La Saison en Enfer* z roku 1873) – tak jako Narcis i on musí umřít, aby se mohl znovuzrodit v podobě květiny, která je symbolem krásy. Mallarmé zase volí kontemplativní pohroužení se do Nicoty. Pohled na sama sebe, poznání hranic svých duševních možností, včetně všech možných forem lásky či intelektuálního poustevnictví, je pro symbolisty jedinou cestou, jak se setkat s Ideálem. Je to cesta rozumová, ale citová zároveň, je to cesta ma-

<sup>20</sup> Artur Rimbaud, dopis Paulu Demenyovi ze dne 15. května. In *týž. Já je někdo jiný*. Přel. Olga Jungová. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 127–128.

ximalizovaného individuálního prožitku. Narcisovo chování již není chybou, je jediným možným způsobem osvobození, dosažení spásy.

Mýtus o Narcisovi se tak stává zosobněním literárního myšlení přelomu 19. a 20. století. Je možné ho vysledovat na mnoha úrovních, od roviny individuálních životů jednotlivých umělců po život společnosti. Všechny tyto roviny však spojuje touha po ztracené celistvosti. Tento fenomén stojí za patologickým narcismem, v případě literatury je ale sublimován do specifického uměleckého projevu.

Proto také velké množství literárních děl z tohoto období mýtus o Narcisovi nově ztvárňuje. V některých případech lze dokonce mluvit o módním tématu. Zmíníme alespoň nejdůležitější z nich.

Francouzské texty z období přelomu 19. a 20. století je možné rozdělit do několika skupin podle záměru a ideového rámce, ve kterém se pohybují a jemuž se stávají obhajobou. První kategorii tvoří texty, které používají mýtus pro vyslovení určité koncepce umění a zároveň ztotožňují hrdinu příběhu s osobou básníka či umělce. Takovým textem je *Le traité du Narcisse (Théorie du symbole)* Andrého Gida z roku 1891. Jak sám název naznačuje, je snahou o definici symbolu. Vypravěč-básník prochází světem symbolů a částečně se ztotožňuje s postavou Narcise, když popisuje jeho vnitřní rozpoložení. Zároveň s ním vede jakýsi dialog. Narcis je symbolem duše, která hledá svou ideální formu, ztracený stav celistvosti, který kdysi vládl v Ráji spolu s nehybností a štěstím.<sup>21</sup>

Zajímavé je v textu pojetí zrcadla, které symbolizuje touhu člověka po návratu do Ráje. Má podobu tekoucí řeky, která obrazy věcí nenávratně odnáší ve svém proudu. Pohyblivé zrcadlo podtrhuje dočasný charakter forem a kontrastuje s Rájem, ve kterém neplyne čas. Člověk je ale odsouzen žít v čase, stále toužit po návratu do ráje a stále činit stejnou chybu: upřednostňovat nedokonalý odraz skutečnosti před pravdou a duševní podstatou věcí.<sup>22</sup>

Pouze básník umí proniknout do jádra sebeklamy, pochopit, že formy věcí jsou pouhými symboly, za kterými se skrývá důležitější strana jsoucna. Podle Gida básník svým dílem zpřítomňuje nehybnou věčnost, alespoň na chvíli navrácí lidstvu ráj.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> V textu se mísí antická mytologie s biblickými motivy, objevuje se Eden, postava Adama, ale i Krista. I Adam je představován jako Narcis, který rozbil harmonii a jednotu Ráje, protože toužil po těle, po formě.

<sup>22</sup> „Tout est à refaire éternellement – parce qu’un joueur de dés n’avait pas arrêté son vain geste, parce qu’un soldat voulait gagner une tunique, parce que quelqu’un ne regardait pas.“ André Gide. „Le traité du Narcisse (Théorie du symbole)“. In *Romans, Récits et soties: Œuvres lyriques*. Paris : Gallimard, 1958, s. 8.

<sup>23</sup> „Car l’œuvre d’art est un cristal – paradis partiel où l’Idée refléurit en sa pureté supérieure.“ Tamtéž, s. 10.

Ve stejné kategorii se pohybuje text *Discours sur de Narcisse ou l'impérieuse métaphore – théorie de l'amour* (1895), jehož autorem je Saint-Georges de Bouhéliér. Mýtus o Narcisovi se v něm stává nástrojem kritiky soudobé literatury a obhajobou literární koncepce „naturismu“ hlásající návrat k přirozenosti a následování obrazu přírody v umění. Proto také Bouhéliér klade důraz zejména na závěrečnou část příběhu, na moment proměny hrdiny v květinu. Tuto scénu interpretuje jako symbol své doby, která si žádá změnu, zejména v oblasti umění. I zde příběh získává formu vnitřního dialogu, ve kterém se umělec identifikuje s postavou Narcise. Text má ale silně moralistní tón, který ho vrací o několik století zpět.

Další kategorie textů vnímá Narcise jako postavu ztělesňující dekadentního prince, postavu, která v sobě koncentruje všechny typické rysy úpadku člověka – zhýralost, nudu, perverzitu či přepych. Takto hrdinu vykresluje Jean Lorrain v textu *Narkiss* (1898). Základními kameny této estetiky jsou tragičnost a hrůza, jde o umění, které si libuje v myšlence chátrání a smrti. Tímto paradoxním způsobem nalézá krásu. Autor se podobně jako Bouhéliér soustřeďuje na motiv přírody. Chápe ji jako tajemnou božskou sílu, která proměňuje své jednotlivé prvky na umělecké objekty hodné rituálního zvyvání.

Hrdina příběhu je popisován ve své smyslné tělesnosti, nadpozemské a hrůzné krásě starých egyptských bohů, jejichž krev proudí v jeho žilách. Spojení antického příběhu s egyptskou tradicí, která tvoří rámec příběhu, představuje originalitu textu. Autor tak přidává základním motivům mýtu silnou sexuální a fyzickou konotaci, kterou egyptská spiritualita přináší. Narcisovu smrt ztvárňuje na způsob starého přechodového rituálu kultu bohů Isidy a Osirise, který je zároveň obrazem znovuzrození přírody i nalezení jednoty v sexuálním aktu.<sup>24</sup>

Text *Narcisse* (1914) Charlese Morice otevírá další kategorii textů, které již v mýtu spatřují určitou fázi psychologického vývoje lidského jedince.<sup>25</sup> Autor se zaměřuje opět na motiv metamorfózy, která tentokrát představuje přechod z dětství do dospělosti. Setkání se zrcadlem je právě oním momentem, kdy si hrdina uvědomuje svou tělesnou touhu. V příběhu se také objevuje příliš ochranná žena, která izoluje mladíka od okolního světa v domě bez zrcadel, a tak mu brání, aby dospěl. Tato postava zůstává záměrně nedefinovaná. Je ztělesněním univerzálního principu mateřství, který je statický a který stojí v protikladu

<sup>24</sup> „Le lendemain, aux premiers rais de l'aube, les prêtres d'Osiris trouvèrent le petit Pharaon, enlisé dans la boue, au milieu des cadavres et de l'immense pourriture amoncelée là depuis des siècles. Debout dans la vase, Narkiss avait été asphyxié par les exhalaisons putrides du marécage mais, enfoncé jusqu'au cou dans le cloaque, il dominait de la tête les floraisons sinistres écloses autour de lui en forme de couronne.“ Jean Lorrain. „Narkiss“. In *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Paris : Séguier, Bibliothèque décadente, 1993, s. 113.

<sup>25</sup> Ve stejném roce vychází Freudova studie *K uvedení narcismu*, která pojem narcismu definuje.

k principu přírody a proměny.<sup>26</sup> Hrdina tak stojí mezi dvěma protichůdnými vnitřními silami, které charakterizují zmíněnou přechodovou fází života. Touha po setrvání v jednotě s matkou svádí těžký boj s touhou po nezávislosti a samostatnosti. Pohled do zrcadla je tak chápán jako setkání se životem a jeho přirozeným pohybem vpřed.

### Paul Valéry

Pokud mluvíme o narcisovské tematice přelomu 19. a 20. století, nelze opomenout dílo Paula Valéryho (1871–1945), které je touto postavou zcela prosyceno. Narcis se stává jeho osobním mýtem,<sup>27</sup> stále se vracějící strukturou, symbolem Valéryho myšlení. V osobnosti tohoto autora se spojily některé charakterové rysy připomínající hrdinu mýtu (záliba v odloučení, kontemplativnost, pocit samoty či určité vnitřní rozpolcení) s velkou touhou po sebepoznání. Tyto specifické podmínky vytvořily podhoubí pro nové autentické zpracování tematiky. Valéryho chápání mýtu je velmi netradiční a posouvá jeho význam do doposud neprobádaných rovin.

Narcis je u Valéryho všudypřítomen. Objevuje se jak explicitně ve třech jeho básnických dílech (v básni *Narcisse parle* z roku 1891, v dalších třech básních s názvem *Fragments de Narcisse* vydaných poprvé v roce 1926 a konečně v *Cantate de Narcisse* z roku 1938), tak implicitně na mnoha místech deníkového díla *Cahiers*, které původně nebylo určeno k publikaci. Narcis tedy prostupuje nejen Valéryho záměrnou tvorbou, je nedílnou součástí i jeho soukromého myšlenkového světa. Sám Valéry říká, že narcisovské téma pro něj představuje jakousi poetickou autobiografii.<sup>28</sup>

Valéry je básníkem, kterému poezie dává možnost pochopit fungování lidské mysli. Jeho zrcadlo je zcela interiorizované a intelektuální, je základním principem ducha, který se podle něj rozvíjí neustálou reflexí svých vlastních mechanismů. Tato touha po pochopení všech procesů myšlení vede Valéryho také k úvahám o jazyce. Ty jsou charakteristické snahou vrátit se k prvopočátku, k době, kdy slovo a jeho zvuková forma odpovídaly projevu lidské citovosti, byly ještě spíše hudbou než slovem. Proto jeho Narcis ztělesňuje mimo jiné také jazyk ve své ideálním souznění obsahu a formy, v zrcadlení jednoho ve druhém. Moment této symbiózy se měl realizovat v „čisté“ poezii, která by byla odtržena od všeho, co z jazyka činí konvenční systém abstraktních znaků.

<sup>26</sup> Morice, Charles. „Narcisse“. In *Quincaille*. Paris : A. Messein, 1914.

<sup>27</sup> Pojem osobního mýtu, „le mythe personnel“, pochází od Charlese Maurona, který ho definoval v díle *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963).

<sup>28</sup> „Ce thème de Narcisse que j'ai choisi est une sorte d'auto-biographie poétique“. Valéry, Paul. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1957, s. 1560.

Valéryho jednotlivá zpracování mýtu o Narcisovi ilustrují jeho myšlení, jsou přenesením studovaných stavů mysli do slova. Proto se u něho již nesetkáme s příběhem mladého lovce, nasloucháme pouze jeho vnitřnímu hlasu, tichému dialogu mezi hrdinou a jeho obrazem, tělem a duší, přítomností a prázdnotou. Texty náznakově připomínají rámeček a atmosféru příběhu, přesto jsou pouze fragmentárním tokem myšlenek hrdiny. Pro Valéryho je Narcis dialogem, který vyvěrá sám ze sebe.<sup>29</sup>

Touto abstrakcí se Valérymu podařilo přesunout veskrze vizuální charakter mýtu do roviny zvukové a intelektuální a povýšit Narcise na idealizovaného básníka. Jeho pozitivní akceptace se tím završila.

Já, Narcis milostný, jen pravou svoji trest'  
chci znáti, toť má touha;  
vše jiné zamčená jen duše pro mne jest  
a nepřítomnost pouhá<sup>30</sup>

Krása se pro Valéryho uskutečňuje v aktu, rodí se z aktuální kontemplanace. Proto umění nemůže být odtrženo od individuálního vztahu mezi uvažujícím člověkem a objektem jeho intelektuálního zájmu. Každé umělecké dílo je jako zrcadlo. Každý v něm vidí jiný odraz, protože je to odraz jeho vlastního „Já“. Narcis tak ve Valéryho díle ztělesňuje základní prvky moderní literatury, která svá díla čtenáři nabízí jako otevřené dveře, za kterými na něj čeká trnitá cesta k pozdvižení ducha, cesta, na kterou se však musí vydat zcela sám.

Francouzská literatura postupně přetvořila mýtus o Narcisovi do podoby, která hluboce změnila jeho původní význam. Poté co byl dlouhou dobu považován za odsouzeněhodný příklad neúměrné sebelásky, mýtus dospěl ke své moderní pozitivně laděné interpretaci. Stal se obrazem intelektuální introspekce, která představuje očištný proces nezbytný pro rozvoj lidského myšlení a sebezpoznaní. Tímto způsobem umění anticipovalo a zároveň inspirovalo psychologii, která se od doby Sigmunda Freuda fenoménem narcismu nepřestala zabývat.

<sup>29</sup> „Pour moi, le comble de l'art serait de faire un dialogue ou cela se parlerait tout seul. [...] J'appelais cela Narcisse.“ Valéry, Paul. *Lettres à quelques-uns*. Paris : Gallimard, 1952.

<sup>30</sup> Valéry, Paul. *Básně*. Přel. Josef Palivec. Praha : BB Art, 2001, s. 98.



## **From Platonism to Individualism**

### Myth of Narcissus in the History of French Literature

The article deals with the history and the semantic evolution of the myth of Narcissus in the French literature, from the antiquity to the end of the 19th century. French literature gradually recreated the myth of Narcissus to the form which was far away from its original meaning. After it had been for long considered as reprehensible example of ultimate self-love, the myth has evolved to its quite positive reinterpretation. It has become an image of an intellectual introspection, which represents the purifying process necessary for further development of human thinking and self-retrospection. Especially at the end of the 19th century the myth of Narcissus represent central topic in the reflection of art and many authors, as for example Paul Valéry, started to identify with this figure.

By this means the art has anticipated as well as inspired psychology, which had no longer been interested in phenomenon of narcissism since the times of Sigmund Freud.

## Tragické námořní příběhy

Poetika ztroskotání v portugalské literatuře 16. a 17. století

Jaroslava Marešová

V portugalské literatuře 16. a 17. století zaujímají zvláštní místo zprávy (nebo příběhy, portugalsky *relação, história*) o ztroskotáních. Portugalská kronikářská a historiografická díla tohoto období se vždy nějak vyjadřují k zámořským plavbám, buď expanzi oslavují, nebo naopak poukazují na její nezdary a bídu, a právě zprávy o ztroskotáních hovoří o této stinné stránce portugalských zámořských plaveb.<sup>1</sup> Souborné vydání dvanácti zpráv nazvané *Tragické námořní příběhy* (*História Trágico-Marítima*), které v 18. století provedl Bernardo Gomes de Brito, bývá nazýváno dokonce antiepopéjí portugalských objevných cest.<sup>2</sup>

Počátky tohoto specifického útvaru, který je nejčastěji vnímán jako druh historického dokumentu s mnohými literárními prvky, jež v něm mohou i převažovat, který ovšem také bývá označován za samostatný žánr, nebo bývá dokonce dáván do souvislosti se vznikem žurnalistiky,<sup>3</sup> spadají do let 1555–1564,<sup>4</sup> kdy byl poprvé vydán příběh ztroskotání lodi São João. Ztvárněním osudu kapitána lodi Manuela de Sousa Sepúlveda, jeho ženy a dětí se tato zpráva s názvem *Příběh veliké ztráty lodi São João*<sup>5</sup> (*História da mui notável perda do galeão grande São João*) okamžitě proslavila a byla ještě několikrát během 16. století znovu vydána. Stala se modelem, jež poté následovaly všechny další zprávy o ztroskotáních.<sup>6</sup>

Dvanáct příběhů dvousvazkové sbírky Bernarda Gomese de Brito pojednává o ztroskotáních, která se odehrála mezi lety 1552 a 1602. Během těchto

<sup>1</sup> Viz Moniz 2001, s. 85–86.

<sup>2</sup> Viz Koiso 2004, s. 38.

<sup>3</sup> Viz Sousa 2006, s. 1–54.

<sup>4</sup> Přesné datum tohoto prvního vydání není jasné. Viz Koiso 2004, s. 54.

<sup>5</sup> Všechny tyto zprávy mají vzhledem k dobovým zvyklostem velmi dlouhý název. Abych nezatěžovala text svého příspěvku vypisováním celého názvu v originále i v překladu, budu kompletní název v obou jazycích uvádět vždy v poznámce pod čarou a v textu ponechám pouze část názvu. *Příběh veliké ztráty lodi São João, ve které se vypráví rozličné příhody, které se staly kapitánu Manuelovi de Sousa Sepúlveda, a jak smutně skončila jeho žena a děti a všichni ostatní, tato loď se ztratila dvacátého čtvrtého června roku 1552 u pobřeží Natalu na 31 stupních.* (*História da mui notável perda do galeão grande São João, em que se recontão os casos desvariados que acontescerão ao capitão Manoel de Sousa de Sepulveda, e o lamentável fim que ele e sua mulher e filhos e toda a mais gente ouverão; o qual se perdeu no ano de M.D.LII a vintequatro de Junho, na terra do Natal, em xxxi graos.*) Pod tímto názvem vyšla tato zpráva v prvním vydání, v Britově sbírce je název trochu odlišný, např. místo slova *história* uvádí *relação*. Není-li uvedeno jinak, všechny názvy a citáty uvádím ve vlastním překladu.

<sup>6</sup> Viz Koiso 2004, s. 54.

padesáti let také většina těchto zpráv samostatně vyšla v poměrně krátkém časovém odstupu od popisovaných událostí. Ztroskotání se na plavbách do Indie a zpět v tomto období odehrálo skutečně mnoho, například v roce 1574 se z pěti lodí, které z Portugalska vypluly, nevrátila ani jedna.<sup>7</sup>

Autoři těchto zpráv, většinou samotní účastníci plaveb, ale také historici nebo zeměpisci (např. Diogo do Couto, João Baptista Lavanha), kteří převyprávěli příběh někoho z přeživších, se vždy ve svých textech vyjadřují k důvodům, které je vedly k sepsání příběhu. Nejčastěji uvádějí, že k sepsání zprávy je vedla touha varovat účastníky dalších plaveb před různými nástrahami a poskytnout návod těm, kteří také někdy ztroskotají. Že zprávy tuto úlohu skutečně plnily, je zřejmé z toho, jak někteří autoři zmiňují předchozí příběhy, často zdůvodňují, proč se v určitých situacích museli zachovat jinak, než jak doporučovali autoři předchozích zpráv, nebo naopak uvádějí, jak užitečné jim byly informace od jiných přeživších.

Přesto zprávy o ztroskotáních nezůstaly jen strohými záznamy z cest, návody nebo soupisem příčin neštěstí na způsob úředního dokumentu. Tyto příběhy se řadí k dlouhé tradici cestopisné literatury a sdílejí s ní témata cesty do neznámé země, trestu za lidskou troufalost a vyobrazení nehostinných krajů a síly přírodních živlů. Mají mnoho podobných rysů se středověkými fantastickými cestopisy, které byly v Portugalsku v 15. a 16. století značně známé a rozšířené.<sup>8</sup> Otázku, jak uchopit tuto zvláštní skupinu cestopisů, si kladou všechny odborné studie, které se jimi zabývají. Častým výchozím bodem pro studium těchto zpráv je předpoklad, že tyto texty jsou hybridním útvarem, který kombinuje fakta a fikci, nebo že vlastně nedodržují charakter zprávy, protože v nich často fikční motivy převládají nad faktuálními.<sup>9</sup> Otázkou je, zda takto vůbec můžeme uvažovat, protože, jak přesvědčivě dokazuje například Gérard Genette, faktuální režim vyprávění a fikční prvky v něm obsažené se nemusí vůbec vylučovat.<sup>10</sup> Navíc je potřeba vzít v úvahu také to, jak byla historiografie v dané době vnímána. Pro renesanční historiky a kronikáře kontrast mezi fakty a fikcí nebyl zřejmě tak znatelný jako pro nás, neboť „v protikladu stála spíše pravda a lež, než fakta a fikce. Fikční postupy hrály zásadní úlohu, nebyly však využívány jen ke sdělování informací, čtenáře měl příběh díky jejich využití zaujmout, měl ho bavit a také poučit“.<sup>11</sup> Snahou autorů nebylo jen podávat pravdivé informace,

<sup>7</sup> Viz Moniz 2001, s. 86–87.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 48. Cestopisy, ať už skutečné, nebo fantastické, jako Mandevillův, měly velký vliv na dobovou literaturu, například Moreova *Utopie* má s cestopisy mnoho společného. Viz Sánchez 2011, s. 29–51, zvláště s. 32.

<sup>9</sup> Viz Lanciani 1979, s. 44.

<sup>10</sup> Viz Genette 2007, s. 65–67.

<sup>11</sup> Dowling 1984, s. 92. Viz podobně Lafaye 1993, s. 17–35.

ale také podávat je zábavnou formou, vzdělávat čtenáře a předkládat mu morální vzory. Zprávy o ztroskotáních toto pojetí historiografie a sdělování informací velmi dobře dokládají, protože právě fikčních prvků je v nich mnoho.<sup>12</sup> Pokud tedy vezmeme v úvahu dobové chápání historiografie, můžeme ponechat stranou otázky po příčinách míšení faktuálních a fikčních prvků, neboť vysvětlení, které nabízí citovaná studie, na ně odpovídá.

Jeden z nejvýznamnějších pokusů postihnout podstatu zpráv o ztroskotáních a popsat jejich poetiku učinila Giulia Lanciani ve svých studiích *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII a Tempeste e naufrági sulla via delle Indie*.<sup>13</sup> Giulia Lanciani představuje jako nejpodstatnější rys zpráv o ztroskotáních narativní model, který je všem zprávám společný. Tímto modelem je myšlena struktura vyprávění, kterou Lanciani dělí do několika částí, jež nazývá úvod (*os antecedentes*), vyplutí (*a partida*), bouře (*a tempestade*), ztroskotání a příplutí (*o naufrágio e a arribada*), putování (*a peregrinação*), návrat (*o retorno*).<sup>14</sup> Tato struktura není úplně pevná a lze najít zprávy, které mají ještě další části, jako mohou být například útok korzárů (*ataque corsário*), zajetí (*captura*) nebo pasáže o bezcitnosti nepřátel (*impiedade dos inimigos*).<sup>15</sup> Tento jednoduchý model dobře vystihuje hlavní linii vyprávění, které se všechny zprávy o ztroskotáních drží. Přesto se však zdá, že na postižení celé jejich podstaty a poetiky zdaleka nestačí. Ve všech zprávách o ztroskotáních sice lze tuto strukturu vyprávění rozeznat, jenže to je z hlediska událostí, o nichž pojednávají, téměř samozřejmé. Takovéto pojetí vlastně jen popisuje vývoj dějové linie vyprávění, ale ponechává stranou další prvky, které lze ve zprávách o ztroskotáních najít a jež lze považovat za prostředky vlastní fikci. Giulia Lanciani sice zdůrazňuje, že pro vyprávění o ztroskotáních jsou charakteristické také například vložené epizodní příběhy,<sup>16</sup> ale ty v jejím pojetí zaujímají spíše vedlejší místo. Domnívám se, že právě rozbořením prvků, které se na první pohled mohou jevit jako sekundární, lze lépe postihnout všechna specifika tohoto zvláštního útvaru.

Jedním z nejvíce patrných společných znaků těchto příběhů je celkové elegické ladění vyprávění, jako by celé bylo dlouhým žalozpěvem o nezvratnosti osudu, o trestu za lidské hříchy. Přitom je vždy dopředu jasné, jak se vyprávění bude vyvíjet, autoři totiž vždy tragický osud výpravy předznamenávají

<sup>12</sup> Na tomto místě je potřeba alespoň stručně zmínit *Lusovce* (Os Lusíadas) Luíse de Camões a *Putování* (Peregrinação) Fernãa Mendese Pinta. V těchto dvou dílech jsou portugalské zámořské plavby asi nejlépe zpracovány, obě díla dosahují vysokých literárních kvalit. Historická fakta a zážitky autorů se v nich silně mísí s literárními postupy.

<sup>13</sup> Lanciani 1979; Lanciani 1991.

<sup>14</sup> Viz Lanciani 1979, s. 61–128.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 114–126.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 129.

už v úvodních odstavcích zpráv a od samého začátku se jejich podání nese v elegickém duchu. Všechny mají tedy jasně daný rámec a způsob vyprávění.

Ve všech zprávách zaujímají významné místo také krátké příběhy, jimiž autoři rozrušují lineární postup vyprávění, odklánějí se v nich od hlavní linie příběhu a pozastavují se nad jednotlivými tragickými osudy, vykreslují krátké, někdy ironické anekdoty o zázračných uzdraveních, nečekaných shledáních, neuvěřitelných přežitích. Právě tyto epizody nabízejí prostor k vyličení překvapivých a nečekaných příhod, a vybočují tak z rámce předvídatelného vývoje příběhu. V nich mají autoři možnost krátce načrtnout různé postavy, protože jinak se ve vyprávění spíše věnují kolektivním pocitům neštěstí a zoufalství. Tyto krátké „strhující“ anekdoty jsou podle Stephena Greenblatta tím nejzajímavějším, co nám renesanční cestopisy mohou nabídnout, jelikož celkový plán vyprávění bývá často nejistý a roztříštěný.<sup>17</sup> Tento postřeh jistě platí i pro vyprávění o ztroskotáních, protože právě tyto epizody vnášejí do příběhů překvapení a některé z nich jsou skutečnými mistrovskými minipovídami. Ironie navíc mohla autorům sloužit jako prostředek k odlehčení tragických pasáží.

Elegické ladění, vložené epizody a ironie jsou tři fikční prvky, které se v různé míře vyskytují ve všech zprávách Britovy sbírky a mohly by být klíčem k zachycení literární podstaty těchto zpráv, i když se jedná o prostředky, které se týkají každý jiné roviny textu. Zatímco vložené epizody jsou spíše záležitostmi struktury příběhů, ironie je rétorickou figurou a v případě elegie se jedná spíše o celkové ladění vyprávění. Rozsah tohoto příspěvku mi neumožňuje podrobněji se zabývat všemi dvanácti zprávami Britovy sbírky, přítomnost těchto tří literárních prostředků se pokusím doložit na podrobnějším rozboru tří zpráv, které obsahují všechny podstatné charakteristiky a jsou reprezentativními příklady zpráv o ztroskotáních. Již zmiňovaný anonymní *Příběh veliké ztráty lodi São João*<sup>18</sup> odhaluje význam elegického ladění, *Zpráva o ztroskotání lodi Conceição* (Relação do naufrágio da nau Conceição),<sup>19</sup> kterou sepsal Manuel Rangel, obsahuje velké množství epizodních příběhů a v *Souhrnné zprávě o cestě, kterou vykonal Fernão d'Álvares* (Relação sumária da viagem que fez Fernão d'Álvares),<sup>20</sup> jejímž autorem je Manuel de Mesquita Perestrelo,<sup>21</sup> nale-

<sup>17</sup> Greenblatt 2004, s. 12–13.

<sup>18</sup> Pracuji vždy s verzí zahrnutou do Britovy sbírky: Brito 1982, s. 25–43.

<sup>19</sup> Celý název, jak je uveden v Britově sbírce, zní takto: *Zpráva o ztroskotání lodi Conceição, jejímž kapitánem byl Francisco Nobre, a jež se ztratila na mělčinách Pêro dos Banhos 22. srpna roku 1555. Sepsal ji Manuel Rangel, který řečené ztroskotání zažil a dostal se potom do Cochimu v lednu 1557.* (Relação do naufrágio da nau Conceição de que era capitão Francisco Nobre, a qual se perdeu nos baixos de Pêro dos Banhos aos 22 dias do mês de Agosto de 1555. Escrita por Manuel Rangel, o qual se achou no dito naufrágio e foi depois ter a Cochim em Janeiro de 1557.) Viz Brito 1982, s. 110–133.

zneme nejvíce ironií odlehčených pasáží. Je potřeba zdůraznit, že ve všech třech zprávách se vyskytují všechny tři znaky, o nichž jsem mluvila. V každé z nich ovšem jeden z těchto prvků převažuje. Při podrobnějším rozboru těchto tří příběhů se pokusím na příkladech ukázat, který ze jmenovaných znaků je pro každou zprávu nejcharakterističtější, ale také se budu snažit prokázat, že ani další ze tří základních prvků v nich nechybí.

Příběhy o ztroskotáních nejsou fascinující pouze na úrovni jednotlivých příběhů, ale jako velmi důležité a pro portugalskou literaturu zásadní je také vnímán počin Bernarda Gomeze de Brito,<sup>22</sup> který dal jednotlivé zprávy dohromady a seřadil je do své sbírky, jejíž dva svazky vyšly roku 1735 a 1736. Brito tak vytvořil vskutku jedinečný a ve své době nevidaný soubor příběhů, které mají mnoho společných znaků a které navíc často odkazují jeden na druhý. Do češtiny byla zatím z angličtiny přeložena pouze sbírka tří příběhů, kterou pořídil Charles Ralph Boxer. Ta obsahuje příběh lodi São Tomé z pera Dioga do Couto, zprávu o ztroskotání lodi Santo Alberto, jejímž autorem je João Baptista Lavanha, a příběh lodi São Jão Baptista, který sepsal Francisco Vaz de Almada.<sup>23</sup> Britova sbírka bývá ve významu pro portugalskou literaturu srovnávána s *Obecným zpěvníkem* (Cancioneiro geral) Garcii de Resende nebo s barokními zpěvníky.<sup>24</sup> Moniz přitom ještě klade důraz na příhodný název, který Brito souboru dal, neboť ten ve slově „história“ (historie, příběh) naznačuje, že příběhy kombinují faktuelní a fikční prvky, a slovy „trágico – marítima“ (tragický námořní) shrnuje jejich nejpodstatnější rysy.<sup>25</sup> V portugalském originále je navíc název (na rozdíl od běžného českého překladu) v jednotném čísle, jednotlivé příběhy jsou tak shrnuty do jediné tragické historie portugalské expanze. Nejenže mají příběhy z této sbírky mnoho společných znaků a často se navzájem citují, ve sbírce navíc vyznívají jako jednotlivé kapitoly souvislé historie námořních neštěstí. Každá zpráva zahrnutá do *Tragických námořních příběhů* je cenná sama o sobě, tato sbírka je však také jedinečná jako celek.

Je potřeba také alespoň stručně zmínit, že četná vydání těchto zpráv představují skutečný textový labyrint, v němž není snadné se zorientovat. Od někte-

<sup>20</sup> Celý název, jak je uveden v Britově sbírce: *Souhrnná zpráva o cestě, kterou vykonal Fernão d'Álvares, od chvíle, kdy vyplul z tohoto království jako hlavní kapitán flotily v roce 1553 do Indie, až po jeho ztracení u mysu Dobré naděje v roce 1554. Sepsal ji Manuel de Mesquita Perestrelo, který řečené ztroskotání zažil.* (Relação sumária da viagem que fez Fernão d'Álvares, desde que partiu deste Reino por capitão-mor da armada que foi no ano de 1553, às partes da Índia até que se perdeu no cabo de Boa Esperança no ano de 1554. Escrita por Manuel de Mesquita Perestrelo que se achou no dito naufrágio.) Viz Brito 1982, s. 44–109.

<sup>21</sup> Příjmení Perestrelo je také někdy psáno s dvěma l. Budu se držet častějšího pravopisu s jedním l.

<sup>22</sup> Viz Moniz 2001, s. 12–13.

<sup>23</sup> *Tragické námořní příběhy...* 1972.

<sup>24</sup> Viz Moniz 2001, s. 13, 28.

<sup>25</sup> Viz tamtéž, s. 28–29.

rych zpráv známe několik vydání z 16. nebo 17. století, dále verzi obsaženou v Britově sbírce, ale i další verze zařazené do tak zvaných třetích svazků *Tragických námořních příběhů*. Jedná se o pokusy dokončit Britovo dílo, protože ten svou sbírku původně zřejmě koncipoval do více dílů, z neznámých důvodů však nakonec zůstal jen u dvou. Tyto apokryfní třetí svazky často obsahují další verze příběhů již publikovaných Britem, někdy zařazují i příběhy do té doby neznámé.<sup>26</sup> Někteří odborníci navíc předpokládají, že Brito mohl některé zprávy upravovat, a bylo by tedy užitečné porovnat všechna dostupná první vydání jednotlivých zpráv s jejich verzemi zahrnutými v Britově sbírce.<sup>27</sup> Jen tak by bylo možné vědět, které zprávy Brito upravil a jak. Taková studie však zatím neexistuje.

Po tomto úvodu se nyní budu podrobněji věnovat rozboru tří vybraných zpráv.

### ***Příběh veliké ztráty lodi São João: elegické vyprávění***

Tento slavný anonymní příběh, který líčí ztroskotání z roku 1552 na pobřeží jihovýchodní Afriky, se stal, jak už bylo řečeno, vzorem pro všechny další zprávy o ztroskotáních. Jeho významu pro portugalskou literaturu a kulturu se podrobně věnuje již několikrát citovaná studie Kioko Koiso.<sup>28</sup> *Příběh veliké ztráty lodi São João* byl během 16. a 17. století vydán asi šestkrát (poprvé mezi lety 1555 a 1564),<sup>29</sup> je tedy zřejmě, že se mezi čtenáři těšil velké oblibě a musel mít velký vliv na autory dalších příběhů o ztroskotáních.

Autor této zprávy, o jehož identitě nic nevíme, se sám plavby lodi São João nezúčastnil, zpracoval příběh, který mu vyprávěl jistý Álvaro Fernandes, dozorčí jmenované lodi, který ztroskotání přežil a dostal se do Mozambiku.

Hlavním rysem této zprávy je, že se již od počátku nese v silně elegickém duchu. Právě elegické ladění příběhů je podle Antónia Manuela de Andrade Moniz „estetickou a literární stopou“,<sup>30</sup> která prochází všemi příběhy Britovy sbírky. Celý příběh je dlouhým žalozpěvem, v němž jsou vykresleny žalostné scény a podrobně popsány potíže, které trosečníci při putování jihovýchodní Afrikou museli překonávat:

Pro bdění, hlad a chůzi bylo putování tak náročné, že každým dnem lidé slábli a nebylo dne, aby jeden nebo dva lidé nezůstali pozadu na plážích a v křoviscích, protože už nemohli jít dále. Tam je potom sežrali tygři a hadi, kterých bylo mnoho.

<sup>26</sup> Viz podrobná studie o celé této problematice v Koiso 2004, s. 31–142.

<sup>27</sup> Viz Boxer 1957, s. 47.

<sup>28</sup> Viz Koiso 2004, s. 250–260.

<sup>29</sup> Viz tamtéž, s. 55–56.

<sup>30</sup> Moniz 2001, s. 265.

Jisté je, že vidět, jak tito živí lidé zůstávají v oněch pustinách, bylo velmi bolestivé pro jedny i pro druhé, neboť ten, kdo zůstával, se loučil s těmi, kteří ho doprovázeli, snad s rodiči, sourozenci a přáteli, se slovy, aby odešli hodně daleko a světili ho Bohu.<sup>31</sup>

Podle Manuela Antónia de Andrade Moniz autor dává vyprávění elegický tón neustálým opakováním substantiv a adjektiv odkazujícím k strastem cesty (potíže, bolestivý, náročný), a připravuje nás tak na závěrečnou scénu smrti kapitána a jeho ženy Leonor.<sup>32</sup> Autor tak od samého počátku charakterizuje cestu jako nešťastnou, poukazuje na to, že Sepúlveda, jeho žena a děti zemřeli v nouzi a bídě a že kapitán čelil složitým, neuvěřitelným, situacím.<sup>33</sup> Vyprávění se hned od prvních řádků stává žalozpěvem, v němž děj postupuje od jednoho neštěstí k dalšímu.

Osud kapitána, jeho ženy a celé výpravy tedy není žádným překvapením, protože autor ho shrne hned v úvodu své zprávy a využívá ho jako východiska příběhu a záminky k vyprávění:

Manuel de Sousa byl velmi šlechtitý pán a dobrý šlechtic [...], nakonec jeho život a život jeho ženy a dětí skončil ve velké nouzi a bídě mezi Kafry, neměl co jíst, pít, ani čím se obléci. [...] A protože mi připadalo, že by tento příběh mohl všechny varovat a posloužit všem za dobrý příklad, sepsal jsem všechny těžkosti, jimiž tento šlechtic a jeho družina prošli, a vylíčil jsem jeho smrt ...<sup>34</sup>

V počátečních pasážích vyprávění autor ještě mnohokrát zopakuje vyústění příběhu. Trosečníci se např. pokusí odeslat vzkaz na kusu dřeva po moři, ale „protože již bylo rozhodnuto, že kapitán, jeho žena i děti a celá jeho družina zemřou, nic nemohlo pomoci, aby se jejich osud zvrátil.“<sup>35</sup> Smrt kapitána a jeho ženy je tedy sice vyústěním, ke kterému vypravěč během celého vyprávění směřuje a k němuž již od začátku odkazuje, ale zároveň také představuje východisko celého příběhu, slouží autorovi jako důvod k vyprávění a také jako záminka k tomu, aby příběh dostal elegický nádech hned od počátku.

Osud Sepúlvedovy ženy Leonor, která se poté, co jí domorodci obrali o oblečení, zahrabe do písku a odmítne pokračovat v cestě, aby ji nikdo neviděl nahou, musel na dobové čtenáře velmi zapůsobit.<sup>36</sup> Vylíčení Leonoriny smrti je

<sup>31</sup> Brito 1982, s. 33–34.

<sup>32</sup> Moniz 2001, s. 265–266.

<sup>33</sup> Viz Brito 1982, s. 25.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 25. Tento úryvek také dobře dokládá i výše zmíněný význam zpráv jako zdroje informací pro další mořeplavce a cestující, autor je chtěl varovat před nebezpečími plavby a nástrahami pěšího putování.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>36</sup> Viz Lanciani, 1979, s. 26.



snad nejpůsobivější částí vyprávění. Nalezneme v ní opět nářky na namáhavost putování, nezvratitelnost osudu i slova oslavující statečnost kapitánovy ženy, opakuje se také častý motiv loučení:

A dona Leonor už byla tak slabá, smutná a zoufalá z toho, jak se vedlo jejímu muži, a z toho, že je odloučená od ostatních, s nimiž se těžko mohli sejit, jen pomyslení na to láme srdce! [...] Vidět ženu tak vznešenou, šlechtickou dceru a manželku čestného pána tak týranou a trápenou bez soucitu! Muži, kteří je ještě doprovázeli, poodešli, když viděli Manuela de Sousa a jeho ženu nahé, protože se styděli dívat se tak na svého kapitána a donu Leonor. Ona zatím řekla Andrému Vazovi, kormidelníkovi: „Vidíte dobře, jak se nám vede a že se odsud již nemůžeme dostat a musíme zde pro své hříchy skonat. Odejděte velmi daleko, snažte se zachránit a nechte nás v Božích rukou, a kdybyste někdy dojeli do Indie nebo do Portugalska, vypravujte, jak jste zanechali Manuela de Sousa, mě a moje děti.“ A oni když shledali, že nijak nemohou svému kapitánovi pomoci v jeho trápení, ani ulehčit bídu a nouzi, v níž se ocitla jeho žena a děti, zmizeli v oněch křovinách a hledali cestu, jak si zachránit život.<sup>37</sup>

Literární kvality tohoto příběhu jsou obecně mezi odborníky uznávány.<sup>38</sup> Zajímavý je postřeh Joãa Gaspara Simõesa, který poukazuje na to, že příběhu chybí větší dramatický náboj, a přisuzuje to faktu, že autor jen přepracoval jemu vyprávěný příběh, ale sám scény, které popisuje, neviděl.<sup>39</sup> *Příběh veliké ztráty lodi São João* je skutečně spíše elegický než dramatický, snad je to dáno i tím, že autor prozrazuje vrchol příběhu hned na počátku. Jeho zpráva se odvíjí jako výčet neštěstí a potíží, jak si to autor sám předsevzal, je skutečně žalozpěvem, který oslavuje statečnost a odvahu mrtvých trosečníků a zároveň varuje další mořeplavce před nástrahami cest. Elegické ladění vyprávění tuto zprávu nejjasněji charakterizuje a lze se domnívat, že právě to ovlivnilo další autory zpráv o ztroskotáních, protože i v ostatních zprávách Britovy sbírky je tento prvek silně přítomen. Někteří odborníci zprávy o ztroskotáních dokonce nazývají kolektivním epitafem.<sup>40</sup> Inspirativní musely jistě být i postavy kapitána a jeho ženy, protože i autoři dalších zpráv vytvářejí postavy, které by pro svůj tragický osud mohly být chápány jako jejich odraz.

V *Příběhu veliké ztráty lodi São João* lze najít také zbylé dva fikční prvky. Tato zpráva obsahuje několik epizod, z nichž nejzajímavější a nejpřekvapivější autor zasadil na konec vyprávění. V této epizodě, poté, co vyličí smrt kapitána a jeho družky, autor vypráví, jak Pantaleão de Sá náhodou uzdravil nemocného

<sup>37</sup> Brito 1982, s. 40–41.

<sup>38</sup> Viz např. Zurbach 1996, s. 209–224.

<sup>39</sup> Viz Simões 1987, s. 217.

<sup>40</sup> Viz Zurbach 1996, s. 211.

náčelníka domorodců, a zachránil si tak život, protože družina uzdraveného vládce ho pak doprovodila do Mozambiku. Toto krátké vyprávění o štěstí, naději a vysvobození ze zajetí představuje protiklad k příběhu kapitána lodi a většiny jeho družiny. Mohlo by se zdát, že tato příhoda do celého vyprávění nezapadá. Podobnou tendenci zasazovat do hlavního vyprávění drobné příhody nejrůznější povahy však najdeme ve všech zprávách o ztroskotáních. „... Pantaleão de Sá se svojí příhodou falešného lékaře narušuje převažující elegické ladění této zprávy a epizodou téměř pikareskní do ní vnáší poněkud teplé a veselé tóny ...“<sup>41</sup> V této epizodě autor také využívá ironii,<sup>42</sup> když Pantaleão de Sá nazývá slavným (*ilustre*) a popisuje, jak čeká na rozsudek smrti, neboť předpokládá, že jeho improvizovaná léčba nemohla zapůsobit:

Prošel ten den a druhého dne, když slavný Sá čekal spíše rozsudek smrti [...], vyšli dvořané s velkým křikem a chtěli ho odnést na rukou. Zeptal se jich tedy na příčinu tak náhlé radosti a odpověděli mu, že z [vládcovy] rány se díky léku, který na ni dal, odhojilo všechno zahnisané ...<sup>43</sup>

V *Příběhu veliké ztráty lodi São João* tedy převládá hlavně elegický prvek, ale nalezneme v něm i epizodní příběh, který toto elegické ladění narušuje a pomocí něhož autor do svého vyprávění vnáší humor a ironii.

### **Zpráva o ztroskotání lodi *Conceição*: Manuel Rangel, mistr krátkých epizod**

O ztroskotání lodi *Conceição*, které se odehrálo roku 1555 nebo 1557<sup>44</sup> v Indickém oceánu u písčného atolu Pêro dos Banhos (dnes Peros Banhos), existuje několik vyprávění: kromě Rangela tento příběh také zpracovali kronikáři Diogo do Couto a Francisco de Andrade.<sup>45</sup> O Manuelu Rangelovi víme pouze to, co o sobě říká ve své zprávě, tedy že se zúčastnil této nešťastné plavby a že na ní byl i jeho bratr. Předpokládá se, že Rangelova zpráva byla poprvé publikována jako součást Britovy sbírky, i když i v tomto bodě se názory odborníků různí.<sup>46</sup>

Rangelova zpráva se skládá ze dvou větších celků. První nese název, pod kterým je znám celý příběh, druhá část se nazývá *Paměti* (*Lembrança*).<sup>47</sup> V první části Rangel vypráví o vlastním ztroskotání, o tom, jak se trosečníci usadili na písčném ostrově, z něhož pak na člunu utekli námořníci, popisuje, jak byl po útěku kapitána zvolen nový velitel a jak se přeživším podařilo vyro-

<sup>41</sup> Moniz 2001, s. 251.

<sup>42</sup> Viz tamtéž, s. 252.

<sup>43</sup> Brito 1982, s. 42.

<sup>44</sup> Rangelova zpráva uvádí jako datum ztroskotání 22. července 1555, někteří odborníci s tím však nesouhlasí a stanovují přesné datum ztroskotání na 22. srpna 1557. Viz Moniz 2001, s. 39.

<sup>45</sup> Viz tamtéž, s. 39–40. Nebo také viz Matos 1996, s. 137–145.

<sup>46</sup> Viz Moniz 2001, s. 21, 39–40; Lanciani 1979, s. 21–22.

bit plavidlo, na kterém někteří odpluli, aby přivolali pomoc pro ostatní. V části druhé autor popisuje události, které se staly poté, co tento člen z ostrova Pêro dos Banhos odplul, až do chvíle, kdy se jemu a několika dalším podařilo doplout na dalších improvizovaných bárkách do Indie.

Rangelova zpráva sice pojednává hlavně o „životě na pustém kusu země uprostřed moře“<sup>47</sup>,<sup>48</sup> ale jejím nejdůležitějším prvkem jsou epizodní příběhy. João Gaspar Simões sice tvrdí, že toto vyprávění je „chudší na příhody a dobrodružné situace“<sup>49</sup>, dle mého názoru to však není zcela pravda, protože i Rangelova zpráva mnoho epizod obsahuje.

V hlavním rámcovém vyprávění, jehož vývoj jsem již načrtla, se Rangel věnuje hlavně osudu všech ztroskotaných, popisuje pocity celého kolektivu a problémy, jimž musí čelit všichni společně. Hlavním hrdinou zde není jedna konkrétní postava, ale všichni, kteří se po ztroskotání ocitli na holém písečném ostrově a kteří museli společně najít způsob, jak přežít.<sup>50</sup> Rangelova zpráva na této úrovni vyprávění skutečně již od počátku pojednává o kolektivu: „... a když jsme viděli, jak se loď tak nahýbá, všichni dospělí i děti se obraceli k Panně Marii [...] a plakali a prosili našeho Pána o milost za naše hříchy tak hlasitě, že se zdálo, že nebe spadne, a všichni jsme měli onu chvíli za poslední hodinu našeho života.“<sup>51</sup> Všichni ztroskotanci mají stejné pocity a také prožívají stejné útrapy: „Na mělčínách Pêro dos Banhos nebyla voda [...] a kvůli tomu jsme byli úplně zoufalí žízni a nebáli jsme se, že bychom měli zemřít jinak, a bylo to také kvůli velkému horku, zdálo se, že lidé jsou upečení, a loupal se nám obličej a ruce, protože jsme neměli, kam se schovat.“<sup>52</sup> V rámcovém vyprávění tedy nevystupují jednotlivci, ale jednolitá skupina lidí, kteří bojují s přírodními živly. Rangel takto zachycuje tragický osud celé výpravy a všech, kdo se jí zúčastnili. Takovéto pojetí příběhu tedy přesně odpovídá tomu, co je předesláno v jeho názvu: je to zpráva o ztroskotání celé lodi a vypráví o osudu všech, kteří se na ní plavili. Stejně jako *Příběh veliké ztráty lodi São*

<sup>47</sup> Celý název této části Rangelovy zprávy zní: *Paměti, které jsem já, Manuel Rangel, sepsal o věcech, které se nám staly, o milostech, jež nám Bůh prokázal, a o potížích, ve kterých jsme se ocitli poté, co D. Álvaro odjel 26. září na loďce, kterou zhotovili, a dojeli do Kóčinu 13. listopadu 1555.* (Lembrança que eu, Manuel Rangel, fiz das cousas que nos aconteceram e das misericórdias que Deus conosco usou e trabalhos em que nos vimos depois de ser partido D. Álvaro em o navio que fizeram a 26 de Setembro e chegaram a Cochim a treze de Novembro de 1555.) Viz Brito, 1982, s. 122.

<sup>48</sup> Simões 1987, s. 219.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 219.

<sup>50</sup> Podle Antónia Manuela de Andrade Moniz jsou všechny postavy v příbězích Britovy sbírky vystavené na základě napětí, který vytváří boj o přežití, ať už jde o postavy jednotlivců nebo právě o postavy kolektivní. Viz Moniz 2001, s. 221.

<sup>51</sup> Brito 1982, s. 112.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 117.

*João* je Rangelovo vyprávění laděno silně elegicky a i na ně by se hodilo označení kolektivní epitař.

Do vyprávění o osudu celé skupiny přeživších jsou zasazeny epizodní příběhy, které zobrazují jednání jednotlivců. Konkrétní osoby (autor vždy uvádí celé jejich jméno, už se tedy nejedná o bezejmennou skupinu lidí), které v nich vystupují, jednají jinak než celý kolektiv, jejich osudy tedy nějak vybočují z rámcového vyprávění a ozvláštňují ho. Jednou z epizodních postav je například Simão Vaz, který se k potápějící lodi vrátí pro peníze a zaplatí za tento riskantní podnik životem. Vazova epizoda na rozdíl od rámcového vyprávění obsahuje mnoho přímé řeči. Konkrétní osoby, tedy ne skupina lidí, za kterou hovoří vypravěč, zde dostávají příležitost promluvit:

Vzpomněl si [Simão Vaz], že mu zbyly ještě nějaké peníze v jedné truhlici, a hned jak si to uvědomil, znovu se nalodil na člun, aby se vrátil k lodi [...]. A kapitán Francisco Nobre mu řekl: „Nevracejte se k lodi, nemáte tam co dělat.“ [...] On však nechtěl vystoupit a zůstal ve člunu s kormidelníkem a námořníky. Když na člunu začali pádlovat a vzdálili se od skalisek, podíval se zpátky k pevnině, a řekl, ať ho tam zase vysadí. Námořníci a kormidelník však už nechtěli [...]. Zavolal tedy jednoho chlapce jménem Pedro Álvares [...] a vypráví se, že se ho zep-  
tal: „Řekněte mi, pane, chtějí mě námořníci zabít?“<sup>53</sup>

Rozuzlení Vazova příběhu Rangel komentuje slovy: „... jeho smrt nás všechny velmi zarmoutila, protože až do té chvíle nikdo nezemřel.“<sup>54</sup> Rangel se tedy po vylíčení konkrétního tragického osudu jednoho člověka vrací ke kolektivu. Simão Vaz je zosobněním tragického osudu výpravy, ale zároveň jeho pomatené jednání má i humorný nádech. Jiný příběh vypráví o síle víry a o naději: Duarte da Costa se zachrání z rozbořeného moře poté, co si k sobě přitiskne krucifix.<sup>55</sup> Důležitou vloženou příhodou je také vyprávění o sporu na loďce, která se chystala z ostrova odplout pro pomoc, v němž se rozhodovalo, zda se na ní má plavit Rangel, nebo jeho bratr. Tato epizoda opět obsahuje přímou řeč i mnoho konkrétně jmenovaných postav, které hlasují pro nebo proti Rangelovu vyhození ze člunu.<sup>56</sup> Tyto příběhy se značně odlišují od hlavního vyprávění a vnášejí do něho mnoho zajímavých prvků. Podle Giulie Lanciani je prostor pro originalitu hlavně v těchto epizodách, neboť rozvoj rámcového příběhu se podrobuje pravidlům žánru a také očekávání čtenářů.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>55</sup> Viz tamtéž, s. 120.

<sup>56</sup> Viz tamtéž, s. 121.

<sup>57</sup> Viz Lanciani 1979, s. 129.

***Souhrnná zpráva o cestě, kterou vykonal Fernão d'Álvares: ironie***

Manuel de Mesquita Perestrelo, autor této zprávy, pocházel z rodiny mořeplavců a dobyvatelů.<sup>58</sup> Na lodi São Bento, která ztroskotala roku 1553 v jihovýchodní Africe podobně jako loď São João, se Mesquita Perestrelo plavil se svým otcem a bratrem, kteří však ztroskotání nepřežili. Manuel de Mesquita Perestrelo byl roku 1570 jmenován velitelem jedné pevnosti v Africe. Později byl po různých obviněních zatčen a uvězněn v Lisabonu, odkud uprchl do Kastilie. Král Sebastián mu trest prominul, poté co dostal od Mesquity Perestrela vysvětlující dopis. Manuel de Mesquita Perestrelo kromě zprávy o ztroskotání lodi São Bento sestavil také *Popis tras do jižní a jihovýchodní Afriky* (Roteiro da África do Sul e Sueste),<sup>59</sup> která byla poprvé vydána v roce 1576.

Jednou ze zajímavostí zprávy Manuela de Mesquita Perestrelo je, že v ní najdeme mnoho odkazů na ztroskotání lodi São João. Země, poblíž jejíž břehů se loď São Bento dostane do potíží, je popsána jako „tak podivná a barbarská“,<sup>60</sup> která navíc musí být pokryta „kostrami Portugalců, kteří sem přijeli roku 1552 na lodi São João s Manuelem de Sousa Sepúlveda“. <sup>61</sup> V celém vyprávění je ztroskotání lodi São João ještě mnohokrát zmíněno, příběh trosečníků z lodi São Bento je příběhem putování po stopách předchozího ztroskotání. Trosečníci při své cestě jihovýchodní Afrikou nacházejí nejen různé předměty z lodi São João, ale také mnohé přeživší. Jisté tedy je, že pro Mesquitu Perestrela byla zpráva o ztroskotání lodi São João zdrojem informací.

Podobně jako v předchozích dvou zprávách i zde je od počátku jasné, jak se bude hlavní dějová linie vyvíjet. Autor od počátku předjímá konec příběhu. Také tato zpráva se nese v elegickém duchu a pojednává o útrapách všech trosečníků, opět se tu setkáváme s kolektivní postavou.<sup>62</sup> Vyvrcholení tragiky v této zprávě představuje smrt Perestrelova bratra, který se utopí při přeplování řeky na voru. Postava Antónia Sobrinha by se dala srovnat s postavou Manuela de Sousa Sepúlveda: obě jsou ztělesněním tragického osudu výprav.

Na voru na řece jsme zůstali [Manuel de Mesquita Perestrelo a jeho bratr] poslední, protože on [Perestrelův bratr] byl velmi zesláblý. Neuměli jsme plavat, proto když jsem se dostal na druhý břeh, co nejvíce jsem se přiblížil, abych mu pomohl, až bude u mě. Byl však tak slabý, že jakmile vyskočil z voru, voda mu podebrala nohy a unášela ho pryč. Strašně jsem se snažil, až jsem ho za-

<sup>58</sup> Viz např. Gonçalves 2004, s. 48.

<sup>59</sup> Celý název zní: *Popis tras do jižní a jihovýchodní Afriky od mysu Dobré naděje až k mysu Correntes* (Roteiro da África do Sul e Sueste desde o Cabo da Boa Esperança até ao das Correntes).

<sup>60</sup> Brito 1982, s. 52.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>62</sup> Viz Moniz 2001, s. 266.

chytil za paži, ale Pán Bůh už si nepřál, abych ho vytáhl živého, a tak tam odedal Bohu duši ...<sup>63</sup>

I tato zpráva obsahuje mnoho vložených epizod. Většina z nich se týká přeživších z předchozího ztroskotání, na které trosečníci z lodi São Bento postupně při své pouti kolem pobřeží jihovýchodní Afriky naráželi.

Snad nejdůležitějším prvkem této zprávy je však ironie. Zatímco v předchozích dvou zprávách se ironie vyskytuje v mnohem menší míře, v Perestrelově příběhu je poměrně hojná. Manuel de Mesquita Perestrelo ironii používá hlavně k tomu, aby odlehčil některé pasáže, ale také proto, aby zdůraznil nezvyklost situací, do nichž se trosečníci dostávali, protože „člověk vždy zažívá překvapení, pokud je vystaven zvláštnímu, nepředpokládanému běhu událostí, nebo pokud se věci dějí v rozporu s obvyklým řádem, který je považován za řád světa“.<sup>64</sup> Přeživší jsou například nuceni zbudovat pro sebe improvizovaný přístřešek na pobřeží, jediný materiál, který k tomu mají, jsou věci vyplavené z lodi: „A tak jsme se dali všichni do díla a během několika hodin bylo k vidění nádherné zářivé obydlí zhotovené z drahých koberců a kusů zlata a hedvábí, jež byly použity úplně jinak, než jim bylo původně určeno ...“<sup>65</sup> Podobně Mesquita Perestrelo používá ironii v mnoha pasážích své zprávy, když mluví o hladu a jídle: „... kdo našel jakoukoli zvířecí kost, a mohla být tak stará, že se běhala jako sníh, snědl ji opečenou na ohni, jako by to byla bohatá hostina.“<sup>66</sup> Zdá se tedy, že pro Mesquitu Perestrelo byla ironie vhodným prostředkem, jak příběhu dát i jiné než tragické ladění, a zároveň jí umocnit překvapivost příhod, které trosečníci prožili. Někteří odborníci tvrdí, že ironie ve zprávách Britovy sbírky může být jen zdánlivá,<sup>67</sup> hojnost ironických pasáží v Perestrelově zprávě však nemůže být náhodná a je zřejmé, že autor ji zcela vědomě využívá.

Tento stručný rozbor tří zpráv z Britovy sbírky snad dobře ilustruje význam, jaký ve zprávách o ztroskotáních mají elegické ladění, ironie a epizodní příběhy. I díky těmto literárním prostředkům nejsou zprávy o ztroskotáních pouhými strohými dokumenty. Všechny zprávy Britovy sbírky mají kromě těchto ještě mnoho dalších společných znaků. Autoři navíc tím, že často citují zprávy jiných autorů, zařazují své texty vědomě k určité tradici a určitému druhu textů. Dalo by se snad proto hovořit o tom, že tyto texty vytvářejí specifický žánr, který vznikl s potřebou informovat o neúspěšných zámořských plavbách a který byl charakteristický pro portugalské písemnictví 16. a 17. století. Návrh poe-

<sup>63</sup> Brito 1982, s. 85.

<sup>64</sup> Schoentjes 2003, s. 47.

<sup>65</sup> Brito 1982, s. 56.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>67</sup> Viz Lanciani 1991, s. 62.

tiky těchto textů, který jsem se zde pokusila vyložit, by snad mohl napomoci k odkrytí podstaty těchto zpráv, jež oprávněně stále poutají pozornost odborníků.

## Literatura

- Boxer, Charles Ralph. *An Introduction to the História Trágico – Marítima*. Lisboa : Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1957.
- Brito, Bernardo Gomes de. *História Trágico – Marítima*. Ed. Águas, Neves. Lisboa : Europa-América, 1982.
- Dowling, Lee W. „Story vs. Discourse in the chronicle of the: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca’s Relación“. *Hispanic Journal*, 1984, vol. 5, č. 2, s. 89–99.
- Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- Gonçalves, Dulce de Souza. *Diálogo com a Africanidade na História Trágico – Marítima*. Lisboa : Comissão Cultural da Marinha, 2004.
- Greenblatt, Stephen. *Podivuhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa*. Přel. Lucie Johnová. Praha : Karolinum, 2004.
- Koiso, Kioko. *Mar, Medo e Morte: aspectos psicológicos dos naufragos na História Trágico-Marítima, nos testemunhos inéditos e noutras fontes*. Cascais : Patrimonia Historica, 2004.
- Lafaye, Jacques. „Los ‚Milagros‘ de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1527–1536)“. In Glantz, Margo. *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. México : Grijalbo, 1993, s. 17–35.
- Lanciani, Giulia. *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*. Venda Nova – Amadora : Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- Lanciani, Giulia. *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*. Roma : Bulzoni Editore, 1991.
- Matos, Helena Maria de. „Para o estudo da ‚Relação do naufrágio da nau Conceição nos baixos de Pero dos Banhos no ano de 1555‘“. In Alzira Seixo, Maria – Carvalho, Alberto. *A História Trágico – Marítima. Análises e perspectivas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996, s. 137–145.
- Moniz, António Manuel de Andrade. *A História Trágico-Marítima: Identidade e Condição Humana*. Lisboa : Colibri, 2001.
- Sánchez, Juan A. „Utopia e ironia en el contexto de Tomás Moro“. *Revista de Filosofía*, 2011, vol. 36, č. 1, s. 29–51.
- Schoentjes, Piere. *La poética de la ironía*. Madrid : Cátedra, 2003.
- Simões, João Gaspar. „A ‚História Trágico – Marítima‘“. In Simões, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa (das origens ao Século XX)*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987, s. 213–219.
- Sousa, Jorge Pedro. „As relações de naufragios do século XVI e a génese do jornalismo lusófono“. In *IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo/IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em jornalismo (SBPJor)*. : SBPJor, 2006 (CD-ROM), s. 1–54. (www.bocc.ubi.pt)

*Tragické námořní příběhy 1589–1622. Vyprávění o ztroskotání portugalských východoplachetníků a putování těch, kteří zkázy lodí přežili, jihovýchodní Afrikou: Diogo do Couto, João Baptista Lavanha a Francisco Vaz d'Almada.* Praha : Mladá fronta, 1972.

Zurbach, Christine. „História e ficção nos relatos de naufrágios. O caso da „Relação da muy notavel perda do Galeão Grande *São João*““. In Alzira Seixo, Maria – Carvalho, Alberto. *A História Trágico – Marítima. Análises e perspectivas.* Lisboa : Edições Cosmos, 1996, s. 209–224.

## **The Tragic History of the Sea**

Shipwreck poetics in Portuguese literature of the 16th and 17th century

Shipwreck reports, written by members of overseas expeditions or chroniclers, have a specific position in Portuguese literature of the 16th and 17th century. Many of them were included in the 18th century collection *The Tragic History of the Sea* by Bernardo Gomes de Brito. They are not mere historic documents, the authors used irony, elegiac tone and added short stories to the main narration. These elements may be the clue to understand literary value of these reports.



# Recenze

