

Návšt va muzea s Cortázarem a Nabokovem
Naratologická marginálie V

Alice Jedli ková

I. „Potustoronnos “ a fik ní sv ty¹

M li bychom mít stále na pam ti,
že um lecké dílo je vždy stvo ením nového sv ta;
tou první v cí, kterou bychom tedy m li ud lat,
je seznámit se s tímto novým sv tem co nejd v rn ji
a p istupovat k n mu p ítom jako k n emu zbrusu novému,
co nemá žádný z ejmý vztah ke sv t m nám známým.

Vladimir Nabokov²

Výraz „sv t“ se v literárním díle Vladimira Nabokova, v autorských sebereflexiích i v kritických a vyklada ských pracích v novaných jeho tvorb objevuje v mnoha variacích. Citovaný p íklad bychom mohli zp tn klasifikovat jako vyjád ení postoje blízkého radikáln antimimetické teorii fik ních sv t literatury, jak ji rází Lubomír Doležel (Heterocosmica 2003). Následující pokus o její využití v interpretaci Nabokovových povídek však rozhodn není ani „posv cen“, natož zd vodn n spisovatelovým díl ím stanoviskem; je mín n spíše jako pokus o rozvinutí dosavadních vyklada ských koncept Nabokovových „sv t“.

Mnohé z nich p ísuzují zásadní váhu tvrzení Věry Nabokovové, jež označila p ítomnost „druhé strany v cí“, „jiného sv ta“ (potustoronnos) za klí ový prvek spisovatelova myšlení a psaní (srov. Alexandrov 1991, s. 3, Shryer 1999, s. 17). Pojem „jiného sv ta“ u inil úhelným kamenem své monografie Nabokov's otherworld (1991) také Vladimir Alexandrov, který si klade za cíl odstranit „rozší ený kritický názor, že Vladimir Nabokov je p edevším metaliterárním spisovatelem, a místo toho ukázat, že základem jeho um ní je estetika ko enící v jeho tušení „transcendentální íše“ (Alexandrov 1991, s. 3). „Transcendentální íše“ je v Alexandrovov konceptu spíše prostorovou metaforou souboru metafyzických kategorií, které m žeme podložit naší všednodenností, aby se

¹ lánek je p erpracovanou verzí studie „From Otherworldliness and a Two-World Scheme to ‚Heterocosmica‘: A Visit to A Museum with Cortázar and Nabokov“, publikované v asopise Style, 2006, ro . 40, . 3, s. 258–271; „z eštit“ p vodní text a citace laskav vypomohla Zuzana Wolná.

² Nabokov, Vladimir. Lectures on Literature. Ed. Fredson Bowers. New York : Harcourt Brace Jovanovich, Columbia, S. C.: Buccioli Clark, 1980, s. 1.

zjevil její smysl (i nesmyslnost), než komplexním možným sv tem; pluralita fik níh sv t v Nabokovových prózách je však jednou z možných manifestací této ideje.

S východiskem Alexandrovova zám ru nelze než souhlasit, nejen proto, že jde o sice „standardizovanou“, ale limitující charakteristiku Nabokovovy poetiky, ale také ze dvou d vod metodologických. Za prvé up ednostn ní výzkumu metaliterárních koncept , technik a prost edk se asto stává p íležitostí p edvést spíše erudici kritikovu než um ní zkoumaného autora, za druhé tento postup nez ídka ukáže hlavn to, v em se tento spisovatel podobá ostatním, zatímco do pozadí jsou odsunuty aspekty, jimiž se od nich liší. Metaliterární postupy i jednotlivá gesta v exponovaných místech narativu pat í v postmoderním psaní posledních desetiletí k povinným cvik m – by je t eba p íznat, že Nabokovovy sebeodhalující a antiiluzivní vypráv cí postupy jsou, ve srovnání s jinými, velmi jemné, rafinované a p ízna né. Navíc se v Nabokovov díle vždy znovu vrací nap tí mezi „etikou a estetikou“: etická složka p ítom nezahrnuje jen uvád ní kontroverzních témat i vyjad ování ur ítých postoj , nýbrž i cosi jako „etiku tv r ích postup “. Typickým p íkladem m že být stylizace vypráv ní Humberta Humberta v *Lolit* : Humbert usiluje o všestrannou estetizaci své sexuální touhy a jednání, podává je jako vysoce promyšlené, komponované, stylizované; díky téměř prost edku se však ukazuje jako „nespolehlivý vyprav “, který ve snaze o reprezentaci zvoleného „já“ odhaluje práv ty jeho aspekty, které cht í zakrýt i esteticky obhájit.³ Podvojný charakter má i záv re ný zásah „antropomorfního božstva“ (touto personifikací Nabokov v p edmluv k románu ozna uje entitu zahrnující vyprav e i autorský subjekt) v románu *Ve znamení levobo ka* (1947). Nabízí sice spásu týranému protagonistovi a jeví se tak jako gesto soucitu, sou asn však tuto záchranu ironizuje jako zbyte nou, nebo spásné gesto ve svém d sledku definitivn ruší fik ní existenci celého románového sv ta: Krugovo utrpení tedy mohlo být zkráceno mnohem d íve, nebo vlastn v bec nemuselo nastat. „Odhalení“ tohoto a podobných antiiluzivních postup dnes už sotva m žeme p edkládat jako pronikavou literární analýzu. I proto, ale nejen proto se domnívám, že by mohlo být zajímav jší zkoumat, jak jsou fik ní sv ty vystav ny a jak fungují, než jak jsou metaliterárními prost edky zbavovány své existence.

V p ípad Nabokovov má tento zájem dv napohled protich dné motivace: první z nich spo ívá v autorem samým zd razn né tvo enosti jeho literárního sv ta, v jeho logickém rozvržení, které se pov tšinou ukazuje jak

³ D kladnou naratologickou analýzu tohoto problému podává James Phelan ve studii „Dual focalization, Discourse as Story, and Ethics: *Lolita*“. In *týž*: *Living to Tell about It*. Ithaca and London : Cornell UP, 2005, s. 98–131.

Alice Jedliková

v p dorysu p íb hu, tak v tematizaci vypráv ní jako konstruuující innosti. Druhým d vodem je Nabokovova schopnost dosáhnout komplexního estetického úinku: ani toto v zásad metaliterární psaní totiž nerezignuje úpln na možnost estetické iluze, vybaveno p edpoklady pro evokaci atmosféry a smyslovou plasticitou. Zkusme si jen namátkou vybavit nemotorného Pnina, jak opatrně myje nádobí z ve írku na oslavu svého nového bydlení: d kladný popis kuchy ského výjevu asociuje vlámská zátíší a interiéry – by jsme souasn nunceni p iznat, že komentá Pninova po ínání samozejm nep ipominá nic jiného než typického ironicky reflektujícího Nabokovova vypráv e:

V kuchyni se Pnin p ichystal k mytí nádobí. Sundal si hedvábné sako a kravatu a vyndal si zubní protézu. ... V d ezu p ípravil bublinkovou koupel pro nádobí, sklo a st íbro a p eopatrn pono il do vlažné p ny akvamarínovou mísu. Jakmile zmizela pod vodou, její zvuk ný olovnatý k íš ál se rozezn l tlumenou melodií nosí. Jantarové íše a st íbro opláchl pod tekoucí vodou a potom je potopil do téže p ny. Vylovil nože, vidli ky a lží ky, opláchl a za al je utírat. Pracoval velmi pomalu, s jakousi neur itostí, která by u mén metodického lov ka mohla budít dojem rozržitosti (Nabokov 2001, s. 158–159).

S v domím teorie fik ních sv t si sice p ípouštíme, že literární postavy jsou „textové entity“, obývající fik ní sv t stvo ený textem – jako tená i však rádí na chvíli podlehneme iluzi, že tyto postavy jsou lidmi „z masa a kostí“ (tak jsme t mto dokonalým konstrukt m sm li naívn íkat p ed zrodem antimimetických teorií narativu). Nabokovovo dílo se tak ocítá v rozp tí mezi p edstavou tvorby u eného básníka, jež poskytuje intelektuální pastvu u enému interpretovi, a p edstavou životné fikce, jež dovoluje tená i podlehnout alespo na chvíli estetické iluzi.⁴ By je to chvíle krátká, asi jako ta, v níž se protagonista románu *Ve znamení levobo ka Krug* „s rozkoší, jakou ta innost m že poskytnout, podvolil jemnému, teplému náporu slz“, aby vzáp tí s podivením zjistil, že „ten rozechv lý lov k v n m byl promo ený skrz naskrz“ (Nabokov 2002, s. 23). Rozdvojení Krugovy zkušenosti na citové prožívání a intelektuální reflexi hlu-bokého žalu m žeme vnímat jako jakousi metonymii Nabokovova psaní.

Také celá ada Nabokovových povídek se vyzna uje „dvojdoumou strukturou“, je vystav na na setkání dvou sv t , a už je tato podvojnost dána z ejmým rozdílem mezi sv tem sdíleným všemi postavami a zp sobem, jak je vnímá protagonista, nebo p edvedením rozdíl mezi sv tem, jenž protagonistu

⁴ Julian Moynahan objas uje tento rys Nabokovova psaní z trochu jiného úhlu, ale velmi výstižn : „Ani Proust, ani Nabokov nep ípoušt jí, aby jejich v podstat metafyzické hledání sterilizovalo um ní fikce. ... Žíze po v nosti nikdy nenaruší jejich loajalitu k lidské existenci, by je nejhlubším zdrojem jejich originality a síly stylistické a fabula ní“ (Moynahan 1971, s. 6).

obklopuje, a jeho svět vnitřní, zvláště pak jeho vzpomínkami, touhami a sny. Vykladač Nabokovovy povídkové tvorby Maxim D. Shrayer ukazuje, že v americkém kontextu tihne celá řada interpretů k aplikaci „duálního modelu“ i „dvouprostorovosti“ (Shrayer 1999, s. 52). Někdy se však ukazuje, že duální schéma sice postačuje k tomu, aby znázornilo typický pohled na svět, neumůže však postihnout jeho individuální vnitřní logiku a významové napětí. K myšlence, že nástroje ke zkoumání takových případů by mohla poskytnout teorie možných světů, resp. teorie fikčních světů literatury, mluví například povídka „Terra incognita“ (založena v ruském překladu 1931) a konfrontace s několika pokusy o její interpretaci.

Povídka je stylizována jako osobní svědectví badatele Vallièra o událostech, jež ho potkaly v neprobádané džungli, kde uvázl postižený horečnatým onemocněním, poté co jej zradil najatý průvodce. Je zřejmé, že vypravěčovu snahu o věcné podání a reflexi této extrémní zkušenosti narušila nemoc a že se v něm po celou dobu svádí racionalita badatele zaznamenávajícího exotickou lokalitu s neodbytnými vidinami evropských interiérů :

Svah se jako by zúžil a vytvořil skalnatý hřeben, který jako dlouhý mys vybíhal do bažiny světélkující pod chuchvalci mlžné páry. Polední nebe, zbažené závoje listoví, nás drtilo oslepující tmou – ano, oslepující tmou, jinak se to nedá popsat. Snažil jsem se nedívat vzhůru; ale na té obloze, na samém okraji mého zorného pole, pluly a vytrvale mne pronásledovaly bílé sádrové píjířky, štukové ornamenty a rozety, jakými bývají vyzdobeny stropy v evropských místech; ovšem ve chvíli, kdy jsem se zadíval přímo na nebe, okamžitě zmizely a tropické nebe opět propuklo jednoduše sítou modřinami (Nabokov 2004, s. 75).

Konkurence dvou světů se zásadně promítá i do způsobu podání: jestliže protagonista a vypravěč prohlašuje v jednom okamžiku „v den jsem totiž, že do několika minut zemřu“ (s. 80), znamená to, že můžeme s jistotou konstatovat, že nezmeškáme „te“ vyprávění? A pokud zemřeme, pak by mohl být text, který máme, záznamem z badatelova zápisníku, který se zachoval po jeho smrti; jak v něm však může být zaznamenán okamžik, kdy jej badatel ztratil? „Učinil jsem poslední pohyb, abych otevřel zápisník provlhlý potem, protože jsem nutně potřeboval cosi zaznamenat; bledá, sešitá mi vyklouzl z rukou. Tápal jsem po něm po celé pokrývce, ale už tam nebyl“ (s. 81, zvýraznila AJ). Tyto signály zatím ještě nezpochybují obsah osobního svědectví jako takový, nýbrž možnost jeho zprostředkování osobním vypravěčem (a žádného jiného tu nemáme). Shrayer se přiklání spíše k možnosti, že se zde setkáváme s ústním vyprávěním badatele, které se opírá o písemný záznam jeho dobrodružství dospívající k okamžiku jeho předpokládané smrti; Shrayer tedy preferuje zrušení ambi-

Alice Jedliková

valence vyprávění ve prospěch racionálního, by ne zcela přesvědčivě doložitelného vysvětlení. Souhlas však připouští, že podstatou povídky je rozvolnění tradičního schématu, založeného na dualitě normálního fyzického světa a světa snění, v němž nelze s jistotou stanovit privilegovaný svět, v němž je umístěn v domě produkující sny a představy. Michal Sýkora nabízí jako alternativní interpretaci klíčovou povídku „Pilgram“ (přel. jako „Aurelián“ in Nabokov 2004, sv. 2), jejíž protagonista Pilgram se na vytouženou entomologickou expedici do exotických krajů dostává až po smrti (srov. Sýkora 2002, s. 139).⁵

Konfrontace jednotlivých faktů potvrzuje, že je obtížné rozhodnout, zda protagonista ležící na nemocničním lůžku zažívá noční můru o tropickém dobrodružství, nebo halucinuje o evropském bytí, zatímco umírá uprostřed nepříznivé džungle:

„Musíš vstát. Musíme jít dál.“

Skála byla bílá a měla jako postel. Trochu jsem se nadzvedl, ale hned jsem zase klesl zpátky na polštář “ (78, zvýraznila AJ).

Ambivalenci sdělení paradoxně zesilují i postupy, které na první pohled mají funkci autentifikaci, jako jsou citace domorodých a odborných výrazů; ve vyprávěním sugestivním popisu exotické flóry nalezneme i tuto pasáž:

Dusivé aroma vycházelo z mnohoetných perle ovocných zbarvených květenství rostliny *Vallieria mirifica* p ipomínajících shluky mýdlových bublin, které se klenuly nad úzkým korytem vyschlého potoka, jimž jsme postupovali vpřed (73, zvýraznil autor).

Botanický název skrývá narážku na hrdinovo přejmení; v jejím světle se přitom zdá „mirifica“ (podivuhodná) nevyhnutelně jeví jako narážka na celou situaci. Výsledný efekt je ovšem obdobně ambivalentní, jako známý odkaz na „Válku s Mloky Karla Šapka“ v textu *Války s Mloky*.

Povídku „Terra inkognita“ uvádí také J. B. Sisson ve studii *Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov* (1979) jako příklad „simultánních, avšak vzájemně se vylučujících fikčních světů, jež jsou představeny v ambivalentní protikladnosti s cílem narušit v navykly zpodobnění, a takto osvobodit jeho mysl a stimulovat její rozšíření obsahu v domě“ (cit. dle Shroyer 1999, s. 18). Sissonovu práci lze považovat za jeden z prvních příspěvků, které uvažují o interpretaci Nabokovových narativních děl jako souboru možných světů (připomeňme, že pojem možných světů

⁵ Téměř interpretovi vědomě upozornění na skutečnost, že výpovědi ubývající v domě i „komunikace z onoho světa“ v Nabokovově díle zasluhuje samostatnou pozornost: například v románu *Prázdné vci* (1972) tvoří podstatu ontologie příběhu i narativního zprostředkování, v povídce „Sestry Vaneovy“ je nastolena jako problém jedné z postav a postupně vtažuje i analyzujícího vyprávěče.

pronikal do literární teorie zhruba od poloviny sedmdesátých let 20. století v pracích Thomase Pavea a Lubomíra Doležela), zde pojmenovaných „alternativní reality“. Sissonovo pojetí vychází z aplikace principů teoretické fyziky, zpochybujících představu jednotného celistvého světa, a z interpretace Nabokovova pojmu „kosmické synchronizace“. Tento koncept vyvstává ze spisovatelovy reflexe umělecké tvorby i lidské zkušenosti v širém a má vyjádřit stav souběžného intenzivního vnímání vnitřního duševního světa jednotlivce, fyzického prostoru obklopujícího vnímající bytost a princip, jež idí celý vesmír. V Nabokovově díle, zvláště pak v povídkách, je tento jev často spojen s epifanickými okamžiky blaženosti a svobody, jež prožívají postavy. Z hlediska naší běžné zkušenosti jsme nepochybně nuceni připustit, že Nabokovovy příběhy často představují svět, „jež se navzájem vylučují“: ano, pokud pracujeme s tradiční racionalistickou představou jediného světa ovládaného fyzikálními zákony. Ovšem teorie fikčních světů tuto alternativu připouští a mluví pak o „nemožných možných světech“, tj. světech, které „obsahují vnitřní kontradikce a které implikují stavy v cí, jež se vzájemně vylučují“ (Doležel 1997, s. 618-619); takový může být například svět vnějškově podobný našemu, v němž je jedna událost představena ve dvou neslučitelných verzích a nejsou k dispozici žádné indicie, které by umožnily připustit jednu z nich.

Shrayer ve shodě se Sissonem připodobňuje situaci nastolenou v povídce „Terra incognita“ k příběhu o inském mudrci, který se probudí ze snu a neví, zda se „zdálo uango uovi, že je motýl, nebo se te zdá motýlu, že je uango“ (Shrayer 1999, s. 49). Podstatu příběhu zde vystihuje zhuštěná metafora, jejíž narativní rozvinutí najdeme v mnoha literárních dílech: obdobně je rozvržena například povídka Julia Cortázařa „Nocí naznak“ (knižně 1956 in Konec hry), jež se svými vlastnostmi přímo nabízí ke srovnání s textem Nabokovovým. Její protagonista, mladý muž, který byl hospitalizován po nehodě na motocyklu, upadá v pooperačním stavu do nočních mramrů: zdá se mu, že se jako příslušník indiánského kmene ocitl v „květinové válce“, v níž Aztékové loví zajatce coby budoucí lidské oběti. Lékař i on je profesionálně připraven ujet, spolupacienti se mu snaží ulevit v jeho trápení a ujišťují jej, že u horečnatých stavů jsou dříve sny zcela běžný jev. Zpočátku se svět velkomsta s proudy aut a s dobře vybavenou nemocnicí jeví jako privilegovaný, jako ten, v němž sídlí hrdinovo v domě, ze kterého se v důsledku extrémního fyzického stavu rodí hrůzné sny. Později však pro hrdinu začíná být stále těžší nočním mramrem uniknout a vzbudit se. Právě naopak, zdá se, že je naprosto bdělý, když se zoufale snaží přehodit před nožemi aztéckých kněží, kteří ho pronásledují temnou džunglí. V závěru vyprávění se svět zdánlivých nočních mramrů ukazuje hrdinovi jako ten pravý:

Alice Jedliková

Znovu se mu podařilo zavítat o i, i když tentokrát v d l, že se neprobudí, že je vzhru, že nádherný sen bylo to druhé, absurdní jako všechny sny; sen, v n mž chodil podivuhodnými ulicemi úžasného města, kde ho elarvená a zelená svtla bez plamene i koue, kde mu pod nohama bzu el ohromný kovový hmyz. V nekone né lži toho snu ho také zdvihli ze zem , také se k n mu kdosi p iblížil s nožem v ruce, a on ležel naznak se zav enýma o ima uprost ed oh (Cortázar 2002, s. 200–201).

Jak je tato ontologická zm na uvnitř fik ního sv ta potvrzena? Zásadní zm nou v perspektiv vypráv ní, jež se projevuje rozdílným vnímáním a chápáním v cí a zp sobem odkazování k nim: protagonista, k n muž se nyní neodvratn p iblížují ob tníci, si vybavuje sen, v n mž nesed l na motocyklu, nýbrž na „ohromném kovovém hmyzu“ a projížd l m stem s planoucími ervenými a zelenými sv tly. Zp sob zobrazení situace ukazuje, že je vnímána lov kem, jemuž chybí zkušenost moderní civilizace a snaží se ji tedy znázornit s pomocí jev jemu blízkých a pochopitelných. Cortázar tedy na rozdíl od Nabokova uzavírá povídku zrušením stavu neur itosti, které bychom mohli vyjád it následující transformací modelového p íb hu: „uang zjistí, že je motýlem, jemuž se zdálo, že je uang“.

V obou p ípadech jsme se setkali s fik ními sv ty zpochyb ujícími opozici aktuální a alternativní skute nosti zapojením extrémních stav v domí a znejist ním jejich narativního zprost edkování. Duální schéma tu posta uje pro vysv tlení konstrukce p íb hu, by alespo v jednom p ípad neposkytuje nástroj k jeho vy ešení, ba naopak, stvrzuje ambivalenci situace.⁶ Lze však podobným zp sobem (a s podstatnými interpreta ními d sledky) proniknout do vnit ní struktury p íb hu tehdy, když se fik ní sv ty znásobují? Jak je v rámci této struktury motivována nebo naopak zpochybn na jejich koexistenci, je n jakým zp sobem vyjád ena jejich ontologická hierarchie? Tuto otázku jsem si položila nad dalšími dv ma paralelními p íklady z díla obou autor : Nabokovovou „Návšt vou muzea“ (asopisecky 1939) a Cortázarovým „Koncep em etapy“ (knižn 1982 in Rozcestí asu). Mohlo by se zdát, že srovnání je

⁶ V Nabokovov povídce „Odlesky západu slunce“ se hrdina podobn jako v „Noci naznak“ stává ob tí pouli ní nehody, kterou si sám zp sobí svou zahled ností do sv ta sn o snoubence, o níž netuší, že b hem jeho krátké nep ítomnosti rozvázala slib. Jeho mysl však nehodu v bec nep ípustí, a pokrač uje v rozvíjení p edstavy brzkého radostného setkání s milou; chvilkové náporý nesnesitelné bolesti považuje za nevysv tlitelné, a jediné, co nazna uje, že v cí se ve skute nosti mají jinak, je fakt, že hrdina se v t chto scénách chvillemi ukazuje sám sob zven í. Chvilé, kdy „p íchází k sob “ a jeho v domí je p sobením bolesti donuceno zaregistrovat pravou situaci, je však sou asn chvílí, kdy se toto v domí za íná definitivn vytráčet; hrdinova iluze o št stí tak z stává zachována. Nabokov tu mistrn sjednotil obraz bez-v domí (i odeznívajícího v domí umírajícího) jako prostoru bezprost edního naz ení v cí se zobrazením b žného v domí, které paradoxn zprost edkovává jen matné vize.

motivováno z ejnými tematickými podobnostmi obou povídek, jež jsou ne- p ehlédnutelné a po etné: lokalizace p íb hu do prostoru regionálního muzea, centrální motiv um leckého díla atd. Je pravda, že zálibu v zakomponování skute ných i fiktivních um leckých díl do p íb h oba auto i, stejn jako adu jiných rys , sdílejí.⁷ P vodní zám r demonstrovat na n kolika sp ízn ných textech logické mechanismy Nabokovových „jiných sv t “ nakonec p ero stl ve srovnávací analýzu, která jej rozvíjí: jejím cílem je ukázat paralelní funk ní mechanismy p edstavených fik ních sv t . Vn jškové tematické podobnosti obou povídek tedy mohou být náhodné, n které z nich mohou pramenit ze shodných rys autorského naturelu, ale mohou být také d sledkem obdobné „globální strukturace“ fik ního sv ta.

II. Konec etapy. Znak a prostor

Protagonistka Cortázarovy povídky „Konec etapy“, Diana, putuje bezcíln po francouzském venkov , aniž by v novala zvláštní pozornost svému okolí; její postoj v í okolnímu sv tu je pasivní až nete ný, poci uje neschopnost n co intenzivn prožít. Když se zastaví v malém m ste ku, jen st ži se p im je „... vyjít do m sta, vst íc v cem, které již samy nevyjdou vst íc touze a fantazii. Dívat se na v ci, jako by se ony dívaly na ni ...“ (Cortázar 1990, s. 171). Když jde po ulici, zdá se jí, jako by budovy procházely kolem ní, a nikoliv obrácen . Spíše bezd ky se ocitá v muzeu vystavujícím obrazy místního malí e. Nejd íve je p ekvapena tím, co vyprav nazývá „realistickou obsesí“, a myln pokládá obrazy za mimo ádn rozm rné zv tšeniny. P í pozorování obraz cítil se nesvá a dospívá k domn nce, že nejsou jen díl ími zobrazeními pov tšinou tém prázdných místností, ale zároveň také sou ástmi ob ího trompe l'oeil, místnostmi iluzorního domu. N které motivy se objevují na všech obrazech, nap íklad osam le p sobící mužská silueta oto ená tvá í k otev eným dve ím, prázdný st l. Hrdinka se nakonec rozhodne vynechat poslední místnost výstavy, v níž je podle sd lení kustoda pouze jediný obraz. Nechce totiž podlehnout „nutká- ní sv domitého turisty, smutné mánií projít každé muzeum až do konce“ (s. 174). Cestou zp t s p ekvapením zjiš uje, že jeden z obraz se zdánliv prom - nil, nebo si p edtím možná neprohlédla dost pozorn zobrazené p edm ty: na jednom ze stol , o n mž se domnívala, že je prázdný, stojí džbánek se št tci.

Z náznak postupn usuzujeme, že hrdince se rozpadl milostný vztah a d vodem bezcílného cestování je neklid zp sobený její neschopností vyrovnat se s touto situací. Juxtapozice Dianiny individuální, neopakovatelné situa-

⁷ Fiktivní obraz, který je navíc um leckou mystifikací, je v Nabokovov povídce „Benát- anka“ úst edním prvkem zápletky; expresivní výtvarná metoda venezuelského malí e Jacoba Borgese leží v základu Cortázarovy povídky „Setkání s červeným kruhem“.

Alice Jedlíková

ce a neosobních obraz v muzeu sugeruje etné paralely. Ve dveřích stojící anonymní mužská silueta vyzývá k dvojí interpretaci: mžeme ji vnímat bu jako signál toho, že muž, který odešel svou vlastní cestou, se stěží vrátí, nebo jako naznačení možného setkání s někým, jehož pozornost je prozatím upravena jinam. Těmto prázdné místnosti jako by nabízely alternativní prostor k zabydlení, džbánek se stěží tichou výzvou k zaplnění prostoru vytvořením p edmetu, jež mu dodají individuální charakter a smysl.

Při procházce mstem hrdinka narazí na d m s potměnou chodbou, jež jí připomíná jeden z obrazů; odhodlá se d m prozkoumat a zjišťuje, že postupuje tímž interiérem, jen v opačném směru než v muzeu. Nepřekvapí ji ani, když narazí na zavěšené dveře: vzpomene si totiž, že odmítla vstoupit do posledního sálu, a vstup do místnosti vlastně supluje dokončením prohlídky: „Všechno koneckonců přilíší geometrické, přilíší nemyslitelné a zároveň jako předvídané; mít strach nebo se divit bylo stejně nepatřičné jako začít pískat nebo volat, zda je někdo v domě“ (s. 175).

Toto hodnocení se vztahuje k situaci, v níž se podivný svět nebo přinejmenším svět podivných náhod stává přijatelným a osvojitelným: byz stává prozatím neobjasněným, fikční hrdina přijal jeho implicitní logiku. Lubomír Doležel takový stav ilustruje příkladem Kafkovy povídky „Venkovský lékař“ a konstatuje, že „bizarní, fyzikálně nemožné je uprostřed lidského světa, čeká tam na místě náhodné objevení nebo zásah“ (Doležel 2003, s. 188). Když hrdinka celou situaci promyslí a usoudí, že bude snazší ji neanalyzovat, nýbrž přijmout jako fakt, spouští do muzea ověření, co je na poslední malbě: zjišťuje, že zobrazuje osamělou ženu sedící u stolu: její strnulost a pozoruhodně mírný výraz naznačují klid smrti. Diana se vydá na cestu z města, ale po chvíli jízdou pocítí, že se nevyhnutelně musí do domu vrátit. Přiznává si, že pokud by se vydala stejným směrem jako dříve – bez cíle, do neurčitých míst, neurčitých hotelů, nic by se nestalo: „Všechno v symetrii jako vždy, nová etapa jako replika předcházející ...“ (s. 178). Vstoupí znovu do domu, a imitující pozici ženy z obrazu, spočine u stolu. Závěr povídky zůstává otevřený: zřejmě je jen to, že hrdinka dospěla do bodu osvobození, kdy může zůstat nebo odejít, může zůstat, zda se situace změní v záse, nebo přijmout bez así svět obrazu, to jest přijmout pravidla tohoto možného světa a uvést je do světa své zkušenosti: v sledku to znamená přijmout možnost zastavení v záse jako smrt, a změnit dosavadní ne-bytí v pravé nebytí.

Jak aktuální fikční svět (malomluvnost s platanovým parádem a kavárnou, v níž se pije anýzovka), tak alternativní svět výtvarného umění jsou zde velmi jednoduché, „poloprázdné“, napohled vyatě z času a kulturního kontextu.⁸ Zdá se, že malby nezobrazují konkrétní předměty, nýbrž reprezentují celé světy

předmět (tj. představují obraz „muže“, obraz „stolu“ atd.). Tato vlastnost by mohla vést k závěru, že nedoučinnost reprezentace těchto dvou světů pobízí k tenké pluralizaci významu a nabízí více možností interpretace. Pokud by ovšem neexistovala globální strukturace fikčního světa: fyzická prázdnota obrazu se shoduje s duševní „prázdnotou“ hrdinčina života, s její lhostejností v jeho mnohosti světů, který po rozpadu vztahu zredukovala na množinu rutinálních úkonů a lhostejných vjemů (při sledování rozjařených karetních hráčů v kavárně například zjišťuje, že již není vůbec schopna zakusit pocit vítězství nebo podobnou intenzivní emoci).

Jednou z vlastností, která bývá připisována Cortázarovskému psaní, je samozřejmě podvojnost jeho fikčních světů, v nichž se všední snoubí s výjimečným a racionálně vysvětlitelné se zázračným. Toto zdánlivě plyne z „domovské příslušnosti“ Cortázarových povídek k fantastické próze. Strukturace alternativních světů v povídce „Konec etapy“ však ukazuje, že není třeba zabývat se tím, zda je fyzická alternativa světa zobrazovaného malbami vysvětlitelná jako náhoda, či jako „fantastický“ fenomén. Obrazy v muzeu evidentně „znázorňují“ Dianinu situaci a její možnosti maximálně stylizovaným (byť na první pohled hyperrealistickým a tedy zdánlivě symbolicky prostým) způsobem: tento možný svět již přitom je uvědomit si, co dělá, nemu se vyhýbá a jaké možnosti jí ještě zbývají. Fyzický prostor domu je pouze prostředkem, jak tyto alternativy zviditelnit a zdraznit tak, že hrdinka nemůže utéci svým zkušenostem, svým vzpomínkám, svému duševnímu světu. Její rozhodnutí přijmout scénu posledního obrazu místo útěku od minulosti je volbou z nabídek předestřených dvou rozměrným prostorem obrazů, v nichž schází časová dimenze. Protože nevyužila příležitosti změnit svůj postoj ke světu, poskytuje světu příležitost, aby s ní nájak naložil, nebo jí dovolil ustrnout v prostoru bez času.

Globální strukturace fikčního světa povídky je založena na symetrii mezi duševním světem protagonistky a jeho dvojí reprezentací – symbolickou (představovanou objekty výtvarného umění užívajícího specifický jazyk), a fyzickou (představovanou zrcadlovým prostorem provinčního domu).

⁸ Možnou „kontextualizaci“ (ne však zetelná interpretace vodítka) nabízí pouze rámeček textu, tj. dedikace povídky. Mezi obrazy Antonia Taulého z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let najdeme jednu prázdnými interiéry, obrazy z roku 1981 „Rozuzlení“ i „Model 3“ se sedící ženskou figurou by mohly být jak inspirací, tak ilustrací povídky. V nově Sheridanovi Le Fanu je nejspíše poctou mistru gotické duševní povídky; za upozornění na případnou paralelu narativní reprezentace prostoru u J. S. Le Fanu bude autorka studie povděčná, by takové pátrání nezapadalo do nastaveného metodologického rámce.

Alice Jedliková

III. Návštěva muzea. Encyklopedie fikčního světa

V expozici Nabokovovy povídky „Návštěva muzea“ se seznamujeme s motivací vypravěčovy cesty do provinčního francouzského muzea i s jeho tajným plánem se jí vyhnout: vypravěč v ruský přítel žijící v Paříži její totiž žádá, aby prozkoumal tamější sbírku a zjistil, zda by se nepodařilo vykoupit portrét jeho dědečka pořízený místním malířem. Portrét byl kdysi součástí dědečkovy majetku v Paříži, ale po jeho smrti byl prodán v dražbě; to se stalo v době rusko-japonské války, kdy sídla zámožných lidí v Sankt-Petersburgu i v Paříži reprezentovaly dvě oblasti rovnocenné dostupné v závislosti na ročním období a plánu majitele; dědečkov portrét nereprezentuje pouze rodinnou historii, ale odkazuje také k časové revoluci Ruska. Zatímco Shrayer vyzdvihuje fakt, že první předpoklad pro přítomnost „jiných světů“ je sklon vypravěčovy přítel podléhat iluzím (srov. Shrayer 1997, s. 57), zde bych ráda zdůraznila, že významným rysem fikčního světa je od samého počátku povídky o existenci dvou různých dostupných (i nedostupných) částí světa.

Během návštěvy muzea je vypravěč prudkým lijákem donucen uchýlit se pod nejbližší stěnu, jež skrývá právně inkriminované muzeum. Hledaný portrét vbrzku objeví mezi obskurními exponáty nejzajímavějšího druhu umístěnými v pouhých dvou místnostech. Vyhledá správce muzea pana Godarda, aby s ním vyjednal koupi obrazu; správce nejprve přítomnost obrazu v muzeu popírá, pak ale podlehně vypravěčovi přesvědčení a je ochoten portrét prodat. V muzeu však neustále prodej oddaluje vymyšlením různých překážek a naléhá na vypravěče, aby v nově svou pozornost dalším sbírkám vystaveným v místnostech, jejichž přítomnosti si přítel své první návštěvy vůbec nevšiml. To se zdá být logické vzhledem k tomu, že se soustředil na portrét visící v druhé místnosti: nyní je však doslova vládnut svým společníkem do ostatních částí výstavy. Atmosféra – během jeho první návštěvy maloměstsky ospalá – se stává bizarní: přítelchází skupina mladých lidí tropí v muzeu nepříjemnosti a máni návštěvu v groteskní scéně připomínající nejspíše výjevy z románu Alfreda Kubina *Země snivců* (1919).⁹ Vypravěč nakonec ztrácí jak společnost pana Godarda, tak kontrolu nad situací: v marné snaze najít cestu nazpět zjistí, že výstava se rozrůstá; mnohdy nelze rozlišit, zda do sálu vstoupil, anebo její tento prostor „pohltil“. Zpočátku odpovídá poádělá a vystavovaných přítel, jež je vypravěč donucen shlédnout, během uspořádání přítelův den a historického muzea, jež tradičně vystavuje velrybí kostry a antické vykopávky. Postupně však přítelávají nezvyklé expozice anebo výstavní sály, v nichž

⁹ Jen na okraj připomeňme, že přítelvní titul tohoto románu zní *Die andere Seite*; fantastické obrazy odumírající podivně šíje, podané s expresionistickou deformací a nadsázkou, lze interpretovat jako onu „druhou stranu“ skutečnosti.

iluze představované skutečnosti přechází bleskový standard: výstava parních lokomotiv a model železniční stanice se svítícími návestími a vlhkými kolejemi přibírá extrémně realistický a vypravěčský na tomto místě zažije náhlý nával úzkosti a bolesti; v „oddělení fontán a potoků“ se ocitá v ohrožení na kluzké a nebezpečné stezce. Na které části výstavy tak připomínají spíše „vzorky života“ než muzeální exponáty a modely: „přede mnou se táhla nekonečně dlouhá chodba s množstvím kancelářských skříní a nepolapitelných, spěchajících lidí“ (Nabokov 2004, s. 54). Zdá se, že se již muzeum neskládá z jednotlivých sál, nýbrž z mnoha nezávislých prostorů; vypravěč nevstupuje do všech, ale nemůže neslyšet hluk, jenž z nich vychází (připomíná mu například hluk staveníšť a továrny, klapání psacích strojů apod.). V následujícím prostoru lze očekávat cokoliv: muzeum se začíná rozpínat jako vesmír. Anebo obráceně, muzeum se stává svobodným sui generis, jemuž je vlastní schopnost sevřít čas a prostor a otevřít (náhodně nebo záměrně?) přechody do jednotlivých „sekcí“ i „vzorků“ světla. Jediné omezení je uvaleno na vypravěčovo jednání: není mu umožněno najít cestu zpět a vrátit se.

tená se tak setkává nejen s „divným“ fikčním světem, ale evidentně také s celým univerzem fikčních světů i mnoha etným fikčním světem. Nezbývá mu než přijmout návod, který formuloval sám autor v úvodním citátu, totiž seznámit se s tímto světem co nejpodrobněji a přiznat mu svou autonomii. Doležel tento mechanismus popisuje v Heterokosmických taktách:

Fikční encyklopedie je znalost možného světa zkonstruovaného fikčním textem. Fikční encyklopedie jsou mnohé a rozmanité, ale každá z nich se více či méně odchyluje od encyklopedie světa aktuálního (Doležel 2003, s. 178).

... odkrývání implicitního významu ve fikčních světech není nesmírně rozmanité fikční encyklopedie. Aby tená mohl rekonstruovat a interpretovat fikční svět, musí se orientovat v jeho kognitivní postoj ve shodě s encyklopedií tohoto světa. Encyklopedie aktuálního světa má být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná. V případě mnoha fikčních světů nás svádí na nesprávnou cestu, neposkytuje pochopení, ale zkrácené tení. tená i musí být neustále připravení modifikovat, doplňovat nebo dokonce úplně vyadit encyklopedii aktuálního světa. ... musí odsunout do pozadí znalost svého vlastního domova a stát se kognitivním občanem fikčního světa, který návštěvu v aktuálním tení (tamtéž, s. 181).

Je zřejmé, že představa přirodového i historického muzea demonstrujícího „světový“ nebo „pokrok lidstva“ podle zavedeného schématu musí být v procesu interpretace „Návštěva muzea“ poznamenána. Jednou ze zásadních podmínek pro rekonstrukci implicitního významu tohoto literárního textu je rozpoznání zákonitostí (existují-li nějaké), podle nichž je podivné muzeum navštívené vypravěčem uspořádáno a funguje.

Alice Jedliková

Pro je „gigantický model vesmíru“ pozorován „davem šedovlasých lidí s deštníky“? Pro ne například skupinou pozorných nebo pozorných i neposedných žáků? I když se pokusíme vyhnout „podezíravému tení“, jež za každým slovem literárního textu hledá druhotný význam, a budeme předpokládat, že model vesmíru pouze realizuje konvenci moderního muzea a že šedovlasí lidé s deštníky nemají ani zdaleka nic společného s pocitem úzkosti a nejistoty – p esto z bude otázka, jak by mohl být „gigantický model“ umístěn v „budov nevelkých rozměrů“? Shroyer označuje tuto scénu za „absurdní“; a vskutku, statická situace by mohla připomínat například obrazy Reného Magritta, stejně jako zase scéna, v níž mladý sportovec slézá obrovskou antickou sochu, připomíná scénu z románu Alfreda Kubina. Nkteí kritici zakládají svou interpretaci na shledávání projev modernismu v této povídce z končetáctých let, zvláště pak surrealismu s jeho zálibou v zachycování oneirických procesů, a mluví pak o „fantasmagorii“ (srov. Shroyer 1999, s. 58, zvláště shrnutí výkladu Liudmily Foster). Takový posteh nás ale zavádí přesně tam, kam si tentokrát nepřejeme být zavedeni: k objevování intertextových vazeb, podobností a vlivů; navíc by to byl právě typ analýzy, již sám autor neuznával – by netrvalme na tom, že my musíme respektovat „mistrovy zásady“, sotva by nám tento postup pomohl pochopit globální strukturaci fikčního světa povídky.

Mžeme předpokládat, že pro tená e nebude tak těžké přijmout specifické zákonitosti světa muzea, jelikož byl postupně upravován sérií náznaků a narážek na to, že se v něm budou odlišovat od obvyklých poměrů: náhodná návštěva muzea a jeho obskurní sbírka, potrhle chování pana Godarda cestou do muzea, řádění mladých mužů. V pozadí představy, že v tomto muzeu je „možné vše“, však musí existovat nějaký skrytý řád. Shroyer obrací tená ovu pozornost na množství motivů, které vnímá jako aluze na historii sovětského Ruska. N které narážky jsou poměrně snadno identifikovatelné (například scéna vyvolávající představu bouřlivé vejně schůzky za zavazadly dvěmi předplněnými šatny); n které jsou podle Shroyera velmi jemné a mohou být dokonce závislé na tom, zda máme ruský originál, nebo anglický překlad (srov. s. 279): Shroyer tvrdí, že pasáž, v níž se vypravovatelka ve „skleníku s hortenziemi a rozbitými skly“ (Nabokov 2004, s. 55) je aluzí na Zimní palác obsazený během říjnové revoluce. V ruském originálu je totiž „zimní sad“ (v anglickém i v českém překladu se objevuje prostě „greenhouse“, „skleník“). I čeština má však k dispozici výraz „zimní zahrada“, který samozřejmě neodkazuje k obyčejnému skleníku, nýbrž reprezentativnímu prostoru buržoazních sídel, jenž sloužil jako tiché místo určené k odpočinku. V tomto smyslu můžeme scénu mnohem jednodušeji odkazovat k elegantní, klidné minulosti rodiny z vyšší společnosti (tak jako tomu bylo na začátku příběhu v případě ztraceného dova portréta). Mže

to být i minulost konkrétní osoby. K alternativnímu závru nás opravuje skutečnost, že všechny podmínky a prostory podivného muzea jsou nutně reprezentovány výboji: a tak můžeme být například kostra velryby zmíněna nejen proto, že kolem ní byl vypravěč, ale i proto, že je typická a je také přesně tím, co si velmi malé dítě zapamatuje ze své první návštěvy pirodovdného muzea – můžeme tedy snadno být odkazem na návštěvníkovu vzpomínku z mládí. Bolest, již vypravěč zakouší v expozici vývoje železnic, se můžeme spojovat s konkrétní situací, odjezdem z domova, loučením nebo odchodem blízké osoby. Tyto hypotézy nám dovolují „osvojit“ si některé z „alternativních světů“ muzea: jejich zdánlivě „fantasmagorické“ podání pak lze chápat jako kopii vypravěčových asociativních procesů a vzpomínek.

Můžeme si představit svět, schopný zahrnout celé množiny stížitelných podmínek, situací a dějů? Jediným (alespoň relativně) známým světlem tohoto druhu je lidská mysl, duševní světlovka. Omračující kapacita muzea „nevelkých rozměrů“ se pak snadno můžeme rovnat kapacitě lidské mysli. Tato symetrie, tedy schopnost muzea uchovat a vytvářet nespočetné paralelní prostory velmi odlišného charakteru a schopnost lidské mysli vybavovat si a vytvářet obrazy, můžeme být základním schématem struktury tohoto fikčního světa. Také to vysvětluje zčásti logickou, zčásti chaotickou posloupnost místností: někdy mají určitý řád (podobně jako se my pokoušíme se sdílet zkušenosti podle jejich chronologie, dle ležitosti nebo oblastí našich aktivit, k nimž náležejí), někdy následují místnosti jedna za druhou nepředvídatelně, podobně, jako jsou naše vzpomínky vyvolány neekvanými impulsy, a tak uvedeny do pohybu. Pokud tená přijme nabízené schéma, musí zvážít, i mysl je projektována v souboru sálů a „paralelních světů“?

Závěr příběhu ukazuje, že se nejspíše jedná o duševní svět vypravěče. Vypravěč se poté, co přeekoná matoucí, někdy dokonce desivé překážky ve svém bloudivém muzejním labyrintu, nakonec dostává do svého rodného města a ocitá se ve světě atmosféry, prosycené prvním sněhem a mrazem, v atmosféře připomínající dětství. Zprvu se domnívá, že se ocitl i v jiném světě, ale pak si uvědomí, že mírnému jihu jižní Francie odpovídají v Rusku často již dosti mrazivé dny. Vzápětí také podle pravopisu na vývěsné ceduli zjistí, že atmosféra dávných dětských zim byla klamná a že se nevrátil do časoprostoru své minulosti, nýbrž ocitl se v souasném sovětském Rusku, tedy tam, kam jej obvykle dovedly jen noční mrazy. Připomeňme si, že vypravěč nemohl najít v muzeu cestu zpět. Tato nemožnost návratu spolu se scénou v „pravém“ Sankt-Petersburgu poukazuje na skutečnost, že svět vypravěčova mládí je přítupný v prostoru, nikoliv však v čase. Závěrečková povídka je (na rozdíl od ostatního vyprávění) velmi stručná: „Avšak dost o tom. Nebudu líčit ani to, jak nás zatkl, ani

Nabokovovy alternativní svety naopak obsahují obrovské množství kulturních a historických narážek a signálů. V jejich interpretaci se obecná schémata prezentující vývoj lidské civilizace a vady potkávají s ruskými a sovětskými dějinami, konvenčními symboly i okamžiky individuální zkušenosti. Zatímco Shriver se pozastavuje nad významem hluk zaslechnutých přecházejícím návštěvníkem (klapání psacích strojů by podle něj mohlo být „psaním historie“), eskému tenáři se po seznámení s vyústěním příběhu nutně vybaví „encyklopedie totality“. Zvuk nespočetných psacích strojů a zvonění nespočetných kladiv jsou pak snadno srozumitelné: představa sjednocené práce miliónů byla v sovětském Rusku důležitou součástí propagandy zaměřené na demonstraci síly a nezadržitelného pokroku. Jak jsme viděli, implicitní význam některých motivů lze však (na rozdíl od Cortázarova textu) odhalit až tehdy, umístíme-li je se znalostí celého příběhu zkusmo do konkrétního kulturního a historického kontextu, jiné dokonce až tehdy, jsou-li rozpoznatelné jako prvky příznačné pro Nabokovovo psaní. Jinak je to: individuální fikční svety konkrétních povídek a románů generují „encyklopedii Nabokovových fikčních světů“, stejně jako každý jednotlivý text generuje specifického implicitního autora a celé autorské dílo nám pak dovoluje vyabstrahovat obecný koncept implicitního autora (za předpokladu, že v běžném pojetí implicitního autora přijmeme: již v úvodní úvaze jsme jednu z faset tohoto subjektu mohli identifikovat ve zkratce a náznaku s pomocí metafory „antropomorfního božstva“, jež zahrnuje především aspekty výkonu moci a manipulace). Encyklopedie Nabokovových (a stejně tak Cortázarových) možných světů zahrnuje například zkušenost ztracené a nikdy nevyznané lásky spolu s opožděným pokusem o obnovu vztahu. Klíčovými schématem „Návštěva muzea“ je však „encyklopedie exulanta“, zvláště příznačná pro Nabokovovy povídky z dvacátých a třicátých let. Receptce a interpretace „Návštěva muzea“ se tak může výrazně lišit, pokud jde o tenáři v první nebo jediný „pokos o Nabokova“, nebo pokud je to setkání s bohatším zázemím, zakládajícím „encyklopedii Nabokovova díla“. Připomeňme například tuto pasáž:

Jak zvláštního byla fialová návštěva v temnotě za vlhkým mokřích kolejí, a jak se svíralo mé neobohé srdce! Náhle se znovu vše změnilo: přede mnou se táhla nekonečně dlouhá chodba s množstvím kancelářských skříní a nepolapitelných, spěchajících lidí (Nabokov 2004, s. 54).

Jak snadno se nám tento výjev spojí se zkušeností emigranta pokorně obcházejícího množství úřadů a kanceláří, v nichž je málokdo ochoten naslouchat! Pak je ospravedlnitelný i symbolický výklad významu skupiny „šedovlasých lidí s deštníky“, úzkostlivě připravených na nepohodu a přesto „ztra-

Alice Jedliková

cených ve vesmíru“ – opt za předpokladu, že budeme ignorovat Nabokovovu proklamovanou nechu k „alegoriím“ a „standardizovaným symbolům“ (Appel 1967, s. 22) a přidržíme se jak standardizované symboliky, tak „encyklopedie emigranta“.

Při srovnávání Cortázarovy a Nabokovovy povídky jsme mohli vysledovat na jedné straně rozdílný rejstřík užívaných „encyklopedií“, na straně druhé paralelní globální strukturaci fikčního světa, založeného na symetrii mezi duševním světem hrdiny a jeho reprezentací v prostoru provinčního muzea, jež – a místy matoucí, zneklidující a v důsledku nepřátelské – neslo ve své struktuře logickou podobnost s myslí protagonisty a jejími stavy. Přestože se vyprávění mohlo jevit jako nepochopitelný sled náhod i z pohledu „fantasmagorických“ scén a kulturních aluzí, teorie fikčních světů umožňuje na základě rekonstrukce globálního rozvrhu fikčního světa rozpoznat řídicí princip, díky němuž tyto „podivné“ fikční světy fungují.

Literatura

- Alexandrov, V. Nabokov's Otherworld. Princeton – New Jersey : Princeton University Press, 1991.
- Appel, A., Jr. "An Interview with Vladimir Nabokov". In týž. Nabokov. The Man and His Work. Ed. L. S. Dembo. Madison – Milwaukee – London : The University of Wisconsin Press, 1967, s. 19–44.
- Cortázar, J. Zmátnutí. Praha : Odeon, 1990.
- Cortázar, J. Konec hry, Brno : Julius Zirkus, 2002.
- Doležel, L. „Mimesis a možné světy“. Česká literatura, 1997, roč. 45, č. 6, s. 618–619.
- Doležel, L. Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha : Karolinum, 2003.
- Moynahan, J. Vladimir Nabokov. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1971.
- Nabokov, V. Pnin. Praha – Litomyšl : Paseka, 2001.
- Nabokov, V. Ve znamení levoboku. Praha – Litomyšl : Paseka, 2002.
- Nabokov, V. Povídky 1. 1921–1929. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- Nabokov, V. Povídky 2. 1930–1937. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- Nabokov, V. Povídky 3. 1938–1952. Praha – Litomyšl : Paseka, 2006.
- Nabokov, V. The stories of Vladimir Nabokov. New York : Alfred A. Knopf, 1996.
- Shrayer, M. D. The World of Nabokov's Stories. Austin : University of Texas Press, 1999.
- Sisson, J. B. Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov. Ph.D. diss. University of Minnesota, 1979.
- Sýkora, M. Vladimir Nabokov. Od Máše k Daru. Brno : Host, 2002.

A visit to a Museum with Cortázar and Nabokov

Analysis of the global design of the possible worlds in Cortázar's short story "Fin de etapa" and Nabokov's short story "The Visit to the Museum"

The primary incentive of the inquiry into Nabokov's fictional worlds was the notion of "otherworld" or "otherworldliness" as suggested by Vera Nabokova and introduced into the analyses by numerous critics, employing a "dual-world" scheme in order to represent the typical structure of Nabokov's short stories. The possible worlds theory (or the theory of fictional worlds of literature, as coined by Lubomír Doležel) was supposed to provide tools for analyzing "fantastic" stories operating with a "multiple worlds' universe". Striking similarities between the global design of particular stories by Nabokov and Cortázar resulted in converting the analysis into a comparative one, involving the short stories "The Visit to the Museum" and "Fin de etapa". Disclosing the global design of the fictional worlds of the two narratives, based on a symmetry between the fictional space and the individual mind in both cases, results in understanding the kindred principles of a multiple worlds' scheme that is usually called "fantastic" in Cortázar and "otherworldliness" in Nabokov.