

Co je poetičnost?

Michal Ajvaz

CTS
June 2009

Tento text vznikl rozšířením přednášky What is poeticity?, která byla 9. 7. 2009 přednesena na Humboldtově universitě v Berlíně v rámci semináře profesora Zajace.

Co je poetičnost?

I. Roman Jakobson o poetičnosti

Co je to poetičnost? Na tuto otázku se pokouší odpovědět Roman Jakobson v článku *Co je poezie?* z roku 1933. Jakobson ukazuje, že podstata poezie nemůže spočívat ani v určitém tematickém, ani v určitých básnických prostředcích. Obojí se mění s dobou, a neexistuje žádné téma ani žádný prostředek, které by se z principu nemohly stát součástí světa poezie. Jakobson z toho vyvozuje, že pokud se chceme dozvědět něco o podstatě poezie, nemůžeme se ptát po specifických poetických tématech nebo formách, ale musíme položit otázku po podstatě *poetična* jako toho záhadného rysu, který způsobuje, že to nebo ono téma a ten nebo onen prostředek nabývají poetické hodnoty.

Jakobson říká: „V čem se tedy projevuje básnickost? – V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty.“¹ Podle Jakobsona je poezie manifestací skutečnosti, že „znak nesplývá s předmětem“;² na jiném místě článku Jakobson poukazuje na souvislost této definice poetična a moderního myšlení, zejména fenomenologie: „Moderní fenomenologie soustavně odhaluje jazykové fikce a důvtipně ukazuje, jak zásadní je rozdíl mezi znakem a označeným předmětem, mezi slovním významem a obsahem, na nějž je tento význam zaměřen.“³

V běžném životě – anebo v té literatuře, která rys poetičnosti postrádá – hrají slova obvykle pouze služebnou roli, skutečnost, která je jimi označována, vyvstává taková, jaká byla před tímto označením, způsob označování nemá vliv na její povahu. Jakobson říká, že tato ztuhlost označované skutečnosti, jejíž jevy se stále opakují ve stejné podobě, může být překonána, když je probuzeno určité dění v jazykových znacích, které ji označují, když „slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“. Takové konstatování však stále ještě může znamenat různé věci; když se chceme dozvědět, jaký charakter má tato intervence označujícího do označované skutečnosti, Jakobson už nám příliš nepomůže. Jakým způsobem se podílí stavba označujícího na povaze označovaného obsahu? Promítá se nějak organizace označujícího do rysů označené skutečnosti? A pokud ano, jak je to možné, když přece jazyková struktura – založená na kaskádách graduálních determinací – je jiného řádu než členění nejazykové skutečnosti? Existuje přece jen nějaká analogie mezi oběma řády, která je s to zaručit projekci výstavby signifikantu do sféry označovaného? Existuje společný pramen obou řádů, v němž je tato analogie založena? Anebo nelze o žádné analogii mluvit, a k projekci dochází působením nějakého mechanismu, který je s to zaručit překlad mezi oběma řády struktury? Anebo se nejedná o projekci jazykových struktur a označující vystupuje jen jako nástroj, který je nějakým způsobem schopen nově odhalit rysy skutečnosti samé, vyslovit její vlastní pohyb? A pokud tomu tak je, jde o odhalení rysů, které byly ve skutečnosti už dříve přítomné, byly však do té chvíle nepostřehnuté, anebo jde o postižení nových rysů měnící se skutečnosti?

Jakobson pouze konstatuje, že „vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (...) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti...“⁴ Takové vyjádření nám však na žádnou z našich otázek nepřináší odpověď; jsou-li znak a předmět, k němuž se znak vztahuje, entity různého řádu, není především vůbec jasné, jaká by měla být

společná rovina, na které by se taková totožnost a netotožnost znaku a předmětu mohly objevit.

II. Poetičnost prózy

Pokusme se trochu vyjasnit problémy, které nám v souvislosti s problémem poetičnosti vyvstaly, tím způsobem, že blíže prozkoumáme nějakou konkrétní zkušenost, kterou v běžném jazyce označujeme jako poetickou. Mluvíme o poezii malířského díla, hudební skladby, filmu, krajiny, města, okamžiku... Co máme na mysli, když v nějakém kontextu vyslovíme slovo „poetický“? Rád bych se při pokusu o odpověď na tuto otázku obrátil k uměleckému druhu, který je mi nejbližší, k próze. Co je to poetická próza, jakou povahu má poetičnost v próze? Poetičnost prózy bývá často ztotožňována s *lyričností*. Ale už užívání těchto dvou slov v běžném jazyce nám napovídá, že význam obou pojmů se zcela nekryje; když je ztotožníme, dochází k posunu, který není zcela nevinný a vnáší do významu pojmu „poetičnost“ určité rysy, jež neodpovídají jeho povaze. V poslední době je dost hlasitě slyšet názor, že podstatu prózy tvoří *příběh*; k oslavě příběhu se hned připojuje, že moderní literatura na tuto nejvlastnější podstatu prózy zapomněla a jedním z žalostných projevů tohoto zapomenutí – vedle filosofování a experimentace – je hypertrofie poetičnosti v moderní próze. Poetičnost je tu však pojímána jako lyričnost, tedy jako něco, co příběh jaksi doprovází a co sice lze v rozumné míře připustit, co však může zbytnět natolik, že vlastní příběh naruší anebo zcela zadusí; rozdíl mezi poetičností a lyričností jako by vyznavači příběhu neznali.

Na teoretických statích, které se snaží stvrdit hlavní roli příběhu v próze, je nejpodivuhodnější ta skutečnost, že jejich autorům je zřejmě zcela jasné, co to příběh je, které z mnoha dějů, z nichž se splétá povídka, novela nebo román, patří k příběhu a které z nich jsou pouhým lyrickým dodatkem. My si tím nejsme jisti. Jsou snad příběhem pouze ty děje, jejichž aktéry jsou lidé? Patří z života věcí v prostoru k příběhu jen to, co souvisí s příběhem lidí? A jaké je kritérium této souvislosti? Je součástí příběhu *vše* z jednání postav, z jejich gest, myšlenek a pocitů? A jestliže ne, na základě čeho tuto otázku rozhodneme? Snad se nám dostane odpovědi, že kritérium určující, co do příběhu patří, je dáno vnitřní teleologií příběhu. Avšak taková odpověď nás jen přivádí nazpět k otázce, co je to příběh; dokud to nebudeme vědět, nebudeme ani znát jeho vnitřní teleologii či teleologie.

Od vyznavačů příběhu se zřejmě odpovědi na naše otázky nedočkáme. Ale nezdá se ani, že bychom pořídili lépe u lyrických duší. Ty jsou s vyznavači příběhu ve sporu, pokud jde o hodnotu lyrismu v próze, ale shodují se s nimi v přesvědčení, že neexistuje žádný velký problém při rozlišování, co je příběh a co poetično. Opusťme tedy vyznavače příběhu i lyrické duše, stejně jako jsme opustili Romana Jakobsona, a pokusme se odpovědět na otázku, jak je to s poetičností v próze, tím způsobem, že si přečteme několik fragmentů prozaického textu, který snad může být označen za poetickou prózu. K tomu účelu jsme si vybrali novelu Julienu Gracqa *Král Cophetua*.

III. Záhyby na županu neboli Vyvstání tvaru

V novele *Král Cophetua* líčí vypravěč příhodu, která se odehrála za první světové války: přijel na sjednanou návštěvu ke svému příteli do jeho venkovského domu; ukázalo se, že přítel není doma; vypravěč našel v domě mladou ženu, o jejímž postavení v domě si není jist, a neudělá si o něm jasno do konce novely (čtenář je na tom stejně); čekání na přítele se prodlužuje; vypravěč zůstane v domě přes noc, mezi ním a ženou dojde k mlčenlivé erotické scéně; ráno vypravěč odjíždí, aniž se s přítelem setká; jsou určité náznaky, že přítel mohl

zahynout. Přečteme si vylíčení scény, ve které se žena, jejíž jméno se čtenář ani vypravěč nedozví, v noci blíží po chodbě k jeho pokoji a posléze do něho vstupuje; a všimneme si nejdříve toho, jak je žena oblečena. Gracq píše:

Elle était vêtue d'un ample peignoir de teinte foncée, serré à la taille par une cordelière, et qui laissait apercevoir seulement quand elle marchait la pointe des pieds nus; les cheveux noirs rejetés en arrière retombaient sur le col en masse sombre, leur flot soulevé par une collarlette qui se redressait sur la nuque et venait envelopper le cou très haut; un manteau de nuit plutôt qu'un peignoir, retombant au-dessous de la taille en plis rigides – hiératique, vaguement solennel, avec ce rien de souligné à plaisir, d'imperceptiblement théâtral, qui rendait si intrigant son accoutrement de servante: dévêtue pour la nuit comme on s'habille pour un bal.

Byla oblečena do volného županu tmavé barvy, který byl přepásaný šňůrou, a jak kráčela, byly vidět jen prsty bosých nohou; černé vlasy přehozené dozadu padaly v temné mase, límec, který se vzadu zvedal a vysoko zahaloval hrdlo, nadnášel jejich proud; spíše noční plášť než župan, od pasu dolů padal v tuhých záhybech – obřadný, neurčitě slavnostní, s čímsi svévolně zdůrazněným, nepozorovaně teatrálním, takže celé to vystrojení sloužilo jen dráždilo zvědavost: na noc se žena svlékla, jako se oblékáme na ples.⁵

Pokusme se pojmenovat, co vše lze objevit ve významech, k nimž poukazují slova popisující oblečení ženy. Župan sahá skoro až k podlaze, pod jeho lemem jsou vidět pouze prsty bosých nohou: v Gracqově líčení plynulé křivky vnějšího obrysu šatu i vnitřních linií (záhyby županu) jakoby smazávají členitost lidského těla; oproti artikulovanosti je zdůrazněn plynulý celek. Tento celek nevystupuje jako něco hotového, ale spíše jako něco, co se právě utváří: župan se od roviny podlahy směrem vzhůru zužuje, a vyvolává tak představu (samozřejmě nikoliv explicitní) *plynulého vyrůstání z podkladu*, tedy představu, která je spojena s časem, s určitým typem či rytmem času.

Potlačení či problematizace členitosti se tedy ukazuje jako moment časového dění, popisovaný tvar odkazuje k povaze ne snad přímo určitého děje, ale jakéhosi modu či rytmu dění. Tento časový rytmus je v tvaru implikován či kondenzován; je nějakým způsobem přítomen v živém, původním smyslu celého obrazu a není možné jej z něho vypreparovat. Obraz županu se vynořuje, jako by vznikl kontinuálním, pozvolným růstem, růstem, který má v sobě něco z pomalých pohybů rostlin. V popisu oblečení je obsaženo víc než jen zpráva o tom, jaký oblek na sobě žena měla; nedílnou součástí jeho významu je implicitní představa biologického růstu, jeho raných fází, v nichž ještě nedošlo k plné diferenciaci, tedy fází, kdy ještě v dění nacházíme převahu utvářejících sil nad ustaveným rozrůzněným tvarem. Tento významový aspekt není něčím, co by bylo skryto v nevědomí a co by bylo třeba odtamtud vynést na světlo; je součástí toho, co nám próza říká a co vstupuje do našeho čtenářského prožitku, a přece není tak snadné jej zahlédnout a pojmenovat. Částečné, vnitřní tvary celku – tvary, jež v běžném životě obvykle přehlídíme, protože nepřinášejí informaci o *typu* jsoucna, který nás jediné zajímá – se tu objevily jako něco, co je důležité pro smysl a co poukazuje k určité jednotě; a tato jednota není statická a bezčasová, je to jednota čehosi, co bychom mohli nazvat kvazi-genezí tvaru. Tato geneze se objevuje zároveň s tvarem a má povahu jakéhosi magického vyvstání tvaru, které není totožné s jeho skutečným vznikem a které zůstává v tvaru uchováváno; tvar jakoby neustále utkvívá ve svém zrodu a nelze ho z něho vytrhnout.

Ale poukaz ke kontinuálnímu růstu a k aspektům života rostlin není vše, co nacházíme v Gracqově obraze županu ženy beze jména; můžeme tu objevit i protipohyb plynulého klesání, který je spjat s představou tekutého živlu. Dlouhé plynulé záhyby županu („un manteau de nuit plutôt qu'un peignoir, *retombant* au-dessous de la taille en plis rigides“) a vlasy spadající na ramena („les cheveux noirs rejetés en arrière *retombaient* sur le col en masse sombre“) tvoří jakoby kaskády vodopádu pasivity a odevzdanosti. Popisovaný tvar tedy vystupuje jako spjatý s pohybem, který má virtuální povahu, povahu jakéhosi silového pole, do něhož je tvar bezprostředně zasazen. Součástí významu je ambivalence tvaru a síly, dokončenosti a zrodu, pevného a tekutého; a samo silové pole jako jeden pól ambivalence

přináší novou ambivalenci: pohyb růstu, vzmachu sil, se tu prolíná s pohybem klesání, doznívání a utichání sil. Tyto dva pohyby se nevyklučují; vyvolávají napětí, ale také se podporují; ustavují společně pohyb, jenž problematizuje a relativizuje artikulaci postavy, její zdánlivě samozřejmé rozlišení na části, a nechává celou postavu vystupovat jako gejzír prolínající se s vodopádem, jako zahuštění pole sil v prostoru, v němž se mísí nerozlišenost počátku, kdy ještě nejsou ustaveny členitost a stavba celku, s nerozlišeností konce, kdy se členitost a stavba bortí.

IV. Služka a paní domu

V situaci, kdy známe z Gracqovy prózy jen jednu větu, se nám taková interpretace může jevit jako nadsazená. Význam prozaického obrazu však nevyrostá z izolované věty, k jeho podstatě patří, že se vždy rodí hrou s aspekty významu ostatních částí textu na mnoha rovinách a s aspekty postupně vyvstávajícího významu celku (k tomu se ještě dostaneme); a je docela možné, že daný obraz by v jiném kontextu nabyl zcela jiného smyslu. Význam, který přináší popis oblečení ženy, se zrodil na základě setkání jistých popisovaných tvarových elementů, jejichž význam je sám o sobě pouhou dispozicí, s určitou situací a fází děje (a ovšem také s určitým stylem utváření vět a lexikální volby), vyvstal na základě vzájemné hry všech těchto složek; a takto zrozený význam sám není ničím hotovým, není opět ničím víc než dispozicí k dalším určením a proměnám, je jen další výzvou, která očekává nová setkání s dalšími prvky kontextu, tak jak se budou objevovat během čtení.

Ve způsobu, jakým v textu vystoupilo oblečení bezejmenné ženy, jsme tedy rozpoznali problematizaci částí popisovaného jsoucna prostřednictvím jejich zasazení do dynamického celku, do pole sil, které jednotlivé tvary navracelo jejich vzniku; s tímto zasazením se objevila ambivalence hotového a ustavujícího se a ambivalence vzmachu růstu a skleslosti zániku. K dvojznačnosti poukazuje i název prózy: starý příběh o lásce krále k žebračce je příběhem o ambivalenci žebračky-královny, dvou protikladných postav, které se spojují v jediné bytosti. Gracq přetváří tuto ambivalenci v ambivalenci služky-paní domu; kolem této zneklidňující dvojznačnosti se pak spřádá síť dalších ambivalencí. Jak ještě uvidíme, ambivalence služky-paní, pokoření a vládnutí, je spojena s ambivalencí, jež se týká postavení určitých rovin signifikantu, které jsou v každodenním životě potlačeny a instrumentalizovány, ale které přitom hrají při vyvstávání významu rozhodující roli – prozatím jsme se setkali s tím, jak důležitý je pro význam textu tvar záhybů látky, tedy něco, co v běžném životě pokládáme za bezvýznamné. I v případě ambivalentního postavení jistých rovin označujícího se tedy jedná o skrytou vládu opomíjeného, toho, co je zdánlivě bezvýznamné a na okraji; a tato ambivalence se může plně rozvinout tam, kde tvary sestoupí do silového pole své geneze, do prostoru, v němž se bortí ustálené hierarchie. Situace, v níž se v Gracqově novele ukazuje toto rozpouštění hotových tvarů v dynamickém celku geneze a vystoupení ambivalencí, je situace *neurčitého očekávání*, v němž se prolíná touha s úzkostí. Je to situace, kterou nacházíme v mnoha Gracqových prózách, situace nejistého času mezi dvěma uspořádáními, v níž se rozplývá hierarchizace zkušenosti a světa a nová se ještě nezformovala, kdy všechno může být důležité, všechno vyvstává v překypování do té chvíle neviditelných tvarů a materiálů, v hemžení tříště drobných událostí, které se stávají náhle viditelné, protože se vymkly z jakéhokoliv rozvrhu, a zároveň se v tomto neklidném víření rýsují náčrty dynamických jednot, které tvoří spodní vrstvy našeho rozvrhování smyslu.

V. Vlasy neboli Zasazení tvaru do prostoru

Gracq o bezejmenné ženě píše:

Elle semblait tenir à la ténèbre dont elle était sortie par une attache nourricière qui l'irriguait toute; le flot répandu des cheveux noirs, l'ombre qui mangeait le contour de la joue, le vêtement sombre en cet instant encore sortaient moins de la nuit qu'ils ne la prolongeaient.

Jako by ji k tmě, z níž vystoupila, poutala pupeční šňůra, která ji celou zaplavovala vláhou; padající proud černých vlasů, stín, který pohlcoval obrys tváře, tmavý šat se v tomto okamžiku ještě neoddělily z noci, spíše byly jejím prodloužením.⁶

Viděli jsme, že se tvar vynořil jako zasazený do pole sil, do plynulosti vyvstávání a upadání či rozlévání, jež zpochybnila vnitřní členitost, vnitřní hranice mezi částmi; to, co v běžném životě vnímáme jako hotové a navzájem oddělené, vystoupilo jako součást rodícího se, rozvíjejícího se celku. V pasáži, kterou jsme právě citovali, se nám ukazuje dění, které se s tímto rozpouštěním vnitřní artikulace jsoucna doplňuje.

Části postavy nejsou izolovány, vystupují jako součásti dynamického, rozvíjejícího se celku, který v sobě nese síly své magické geneze; a podobně se zpochybňuje samozřejmost a samostatnost *hranice těla a okolního prostoru*: postava ženy ulpívá ve tmě, je k ní poutána pupeční šňůrou; vlasy, tvář ve stínu a tmavý šat „se neoddělily od noci, spíše byly jejím prodloužením“. Postava jako celek je zasazena do širšího celku svého okolí, do prostoru, a také toto zasazení má povahu dynamické geneze v poli týchž sil, které zrušily vnitřní hranice; postava vystupuje z prostoru v jakémsi procesu individuace a v tomto zrodu v sobě cosi z jedinečného prostoru stále zachovává („elle semblait tenir à la ténèbre dont elle était sortie par une attache nourricière qui l'irriguait toute“). Rozplývání vnitřních částí v poli sil (kterého jsme si všímali v kapitole věnované záhybům na županu) a znejistění obrysu celku vlastně tvoří dva momenty jediného děje, v němž se v poli sil vydělují, vynořují a ustalují celky, aniž zároveň přestaly být součástmi toku sil.

Postava nenese samostatný, izolovaný význam, který by se ustálil na pozadí určitého prostoru a k němuž by se postupně přidávaly významy jiných postav, věcí a prostorů, které v knize vystupují; význam, který konstituuje postavu, vyvstává, podobně jako význam všech motivů, vydělením z celku, jenž už je pro čtenáře přítomen od počátku četby textu, třebaže zprvu jen v neurčité podobě – je přítomen ne snad jako souhrn jsoucna a událostí anebo jako formální rozvrh dění, ale v podobě sil, které stavbu textu na všech rovinách budují a udržují. Privilegovaným projevem tohoto pole sil je *prostor*, v němž se děj odehrává; prostor bývá jakýmsi diagramem tohoto pole sil. Význam postavy už ve svém prvním náčrtu, při prvních slovech, jež se v textu k postavě vztahují, vystoupil z širšího významu scény, předestřeného prostoru a i nadále se utváří z neustálého rozhovoru s okolním prostředím, bytí postavy se rozvíjí v odpovědích na okolní prostor, na jeho utváření, jeho nenápadné hlasy a pohyby, a samo tento prostor svými pohyby a svým hlasem zjevuje. Okamžik objevení ženy v situaci neurčitého očekávání, jež rozrušilo pevnou stavbu skutečnosti, je zároveň okamžikem vynoření svébytného světa, je zjevením života prostoru domu se všemi jeho tvary, pohyby a zvuky; postava ženy se z tohoto světa zrodila, je jeho součástí a život jejího těla je životem prostoru prostoupen.

Viděli jsme, že popis vnitřní konfigurace tvaru (záhybů županu) nebyl jen ornamentálním doplňkem „druhového“ tvaru či epickou výplní vyprávění, ale součástí života tvaru, součástí jeho příběhu, splétajícího se s mnoha jinými příběhy novely, a podílel se na vyvstání významu; podobně prostor domu není pouhým pozadím, pouhou kulisou jednání postav. Prostor není nakupením předmětů, je především silovým polem, které prostupuje vše, včetně postav. Výrazem tohoto pole je veškeré dění v domě, každý nepatrný pohyb; a živý smysl postav se utváří v neustálém dialogu se vším děním v domě, včetně proměn světla a nahodilých chaotických pohybů látek způsobených průvanem. Bez tohoto rozhovoru, bez této

hry významových výzev by postavy byly jen abstrakcemi a jejich příběh by byl také pouhou abstrakcí.

VI. Tvar a silové pole

Dříve než budeme číst dál, je třeba odpovědět na otázku, která se vynořuje – na otázku „O čem to tu vlastně mluvíme?“ Mluvíme o *metafoře*, máme na mysli *vcítění*? Je růst rostliny a kanutí vody *metaforou* ženy oblečené do županu? *Vcítujeme* na základě obrazného vyjadřování do popisu postavy přírodní procesy? Vkládáme do tvaru časový děj?

Pokud metaforou rozumíme vyjádření něčeho něčím jiným, o žádnou metaforu tu nejde. Když jsme četli slova novely, tvar, který jimi byl popsán, vyvstal v poli určitých sil, jako rozvinutý, vypjatý silami, jež měly zcela určitý charakter, a jako jimi neustále prostoupený, a zároveň toto pole sil jako by přetévalo hranici tvaru a vytvářelo kolem něho auru možných událostí a příběhů. Máme právo říci, že toto silové pole je něčím, co je k vlastnímu tvaru *přidáno*, co k němu má pouze *obrazný vztah*, a co tedy do něho pouze *vcítujeme*? Takové tvrzení by bylo založeno v určitém pojetí tvaru právě jako něčeho, co se oddělilo od silového pole vystávání, proměn a působení, od pole sil, které vládnou ve světě, do něhož tvar patří (a jenž není jen světem jeho „reálných“ vztahů, ale i světem magických souvislostí), a které zůstávají do tvaru vepsány, spočívají v něm a rozevírají kolem něho prostor možného dění. Co nám dává právo říkat, že vlastní tvar je oddělený od těchto sil? Není takto očištěný tvar spíše pouhé abstraktum?

Pokud připustíme, že původní tvar vystupuje v jednotě se silami, jež mu dávají vyvstat, jež jej jakoby prostupují, rozvinují a sjednocují a jež vládnou ve světě jeho působení, nemůžeme říkat, že toto silové dění a tuto časovost do tvaru *vcítujeme*, a nemůžeme ani říkat, že časové dění sil je *obrazným označením* tvaru a jeho života. (Tento způsob, jakým tvar vystupuje spolu se silami, které jej utvářejí a kterými působí navenek, je ovšem *zárodkem* obrazného vyjádření ve vlastním smyslu a může se do něho rozvinout; také tomu se ještě budeme věnovat.) Obraz přicházející ženy prostoupený představou růstu a kanutí můžeme snad označit jako *poetický* – nesouvisí tato okolnost se spolupřítomností kondenzovaného času ve tvaru? Bylo by však naprostým neporozuměním, kdybychom poukazy ke světu sil, které při čtení textu vyvstávají, chápali jako něco navíc k vlastnímu příběhu, jako něco, bez čeho by se příběh koneckonců obešel, aniž by se jeho význam změnil. Tyto představy nejsou jen lyrickým přídavkem k příběhu, jsou jeho neoddelitelnou součástí. Gracqův příběh je příběhem tvarů a jejich proměn, a spolu s tím příběhem sil a silových polí, které tvary prostupují, manifestují se v nich, uvádějí je do pohybu a vstřebávají jejich pohyby nazpět do sebe. Je to příběh, na němž se podílejí postavy a věci, vítr, světlo a tma, látky a šumy, prostor domu, stromy v zahradě (a také zvuk autorových slov a rytmy jeho vět), příběh, kde děje týkající se lidí, věcí a slov vystupují ze silového pole a během četby do něho postupně klesají, rozplývají se v něm, aby z nerozlišeného pole, do něhož uplývá přečtené, navazovaly napříč textem vztahy s novými motivy, objevujícími se v textu.

A není takovým příběhem každý příběh krásné prózy? Každý příběh omezený na jednání postav v kulisách věcí a prostoru je pouhou abstrakcí. A nezáleží příliš na tom, jestli je tento život celku, zahrnující osudové děje i drobná vlnění povrchů, rozvinut do houštiny obrazů, jako je tomu u Gracqa, anebo zůstává zavinutý v setkání několika osamělých slov a v prázdnu, které se kolem nich prostírá, jako je tomu třeba u Kafky. Začínáme tušit, že poetično, jehož určení hledáme, bude mít něco společného s poli sil, ve kterých tvar vyvstává a proměňuje se a která tvar zároveň zbavují samostatnosti (protože problematizují a činí prostupnými jeho vnitřní a vnější hranice) i posilují jeho jedinečnost (protože tvar zbavují

nadvlády typizovaného obrysu a obnovují jej v jeho mnohotvárném vnitřním i vnějším životě).

VII. První odbočka: Opera v útesech

Motiv zproblematizování pevného obrysu věcí, a tím i jejich samozřejmé identity, je jedním z hlavních motivů díla francouzského prozaika, který podobně jako Gracq vyšel ze surrealismu a byl poznamenán německým romantismem: André Pieyre de Mandiargua. Jen povídka *Opera v útesech* ze sbírky *Vlčí slunce* tvoří jakousi encyklopedii různých forem takové problematizace. I v ní se setkáváme s motivem *rozmoklosti*, který je vlastní i Gracqovi – v *Králi Cophetuovi* se objevuje například v podobě motivu rozmoklé venkovské cesty pokryté tlejícím listím. Scenerií děl obou autorů jsou často prostory na rozhraní vodního živlu a země, v nichž se tekuté a tuhé prostupuje, kde tuhé prosakuje vodou, zatímco tekuté houstne a mění se v bahno – v Mandiarguových prózách to jsou temné a groteskní přístavní čtvrtě anebo skalnatá pobřeží, u Gracqa mořský i říční břeh a města, do jejichž nitra proniká moře sítí kanálů (a sám název neznámější Gracqovy knihy je označením míst, kde se setkává moře a země: *Pobřeží Syrt*).

V Mandiarguových prózách se tvary roztékají anebo nasakují vlhkostí jako houby; nikdy se nedokážou zcela oddělit od života původních životadárných i smrtících sil, které patří chaosu a zároveň chrání živé počátky řádu, sil, které jsou spjaty s nediferencovanými celky; a když se tvar nerozteče úplně, alespoň z něho vytéká nějaký páchnoucí sekret, který připomíná, že ačkoliv jsoucno ještě drží zdání tvaru a pevného obrysu, jeho vnitřek už podlehl beztvarosti a síly, jež v něm vládnu, zevnitř rozleptávají a prorážejí hranici tvaru. Setkáváme se tu ale i s opačným procesem – se zrodem tuhého z tekutého (děj prózy se mimo jiné odehrává v jeskyni plné krápníků), který problematizuje samostatnost pevného tvaru takovým způsobem, že ukazuje jeho nekončící utváření z tekutého.

Mokvání a roztékání není jediným způsobem narušení obrysu, s nímž se v Mandiarguově encyklopedii rozkladu setkáváme. V jeho světě se věci také rozdroľují, zvětrávají, mění se v prášek, tříšť nebo drť. Zatímco v případě roztékání se ztrácela vydělenost tvaru v živlu prvotního chaotického života, v případě rozdroľování se ztrácí ve světě konce, slábnutí a uvadání sil; krajiny zvětrávání a drolení nám připomínají, že zdánlivě pevný tvar je jen fází nekonečné proměny, a také to, že narušení navyklého tvaru může být samo o sobě zrodem nového, svébytného tvaru, že obrysy, kterým jsme přiznali smysluplnost, jsou obklopeny nekonečnou galerií tvarů a obrysů, jež se této normě vymykají. A podobně jako se v Gracqových obrazech objevovala ambivalence vzruchu sil a jejich uvadání, i zde se oba procesy rušící samostatnost tvaru prolínají a podporují; zánik je novým zrodem a prvotní beztvará materie je k nerozeznání podobná smrti.

To beztvaré, v co se tvary roztekly nebo rozdroľily, se navzájem mísí a tato směs se lepí na obrysy těch věcí, které se ještě snaží svůj tvar udržet, vytváří na nich povlaky, jež zbavují věci jejich charakteristického obrysu a zakrývají čistou, určitelnou látku, tvoří z věcí jakési nové tvary, které vypadají jako sny prvotní a konečné materie, v níž se vše mísí se vším. A když už je znečištěna látka věci a narušen jejich obrys, začíná být povrch věci obrůstán a prorůstán jinými věcmi, věc s nimi splývá a vytváří fantastické srostlice, k jejímu obrysu se lepí nejen sůl a sliz moře a mastný prach z antracitových dolů, ale obrůstá ji lišejník, řasy a chaluhy a přirůstají k ní škeble.

Oslabený povrch věcí trpí nejen tím, že se k němu leccos lepí a leccos k němu přirůstá, ale také tím, že v něm vznikají díry, je na mnoha místech rozleptáván a rozvrtáván, mořská sůl rozrušuje malbu fasád, útes je plný dutin, provrtaných měkkýši, křídovou stěnu narušují křídla ptáků. Obrůstání věcí a jejich rozvrtávání snadno splývají v jediný proces rušící hranici

věci a problematizující její individualitu: „kamenitá pláž týraná hnědými chaluhami, škeblemi a dírami po krabech...“⁷

Hranice věcí se tedy narušují, a věci se tak vracejí do původního beztvarého celku. Znamená tento návrat k beztvarému konec jejich individuality? Toto narušení hranic jednotlivého a izolovaného je třeba odlišit – a u Mandiargua ani Gracqa to není nijak obtížné – od lyrické rozmazanosti. Skutečnost, že věci nacházejí paradoxní vztah k celku, neznamená, že se jejich individualita rozplývá v povrchní neurčitosti bez tváře; spíše v podlehnutí silám své geneze a svého zániku nacházejí jedinečnost, která byla dosud zastřena tím, že skutečné bytí věcí bylo skryté za typizovanými formami.

VIII. Praskot nábytku neboli Život prostoru

Význam postav je zasazen do prostoru a vyvstává z rozhovoru s okolním prostorem. Takový rozhovor je možný jen za předpokladu, že i okolní prostor je živý, má svou vlastní řeč a dokáže jí promlouvat. A tak tomu v Gracqově próze skutečně je. Prostor domu tu není nakupením věcí, ani výrazem nějaké zřetelně čitelné teleologie, ale chvějícím se, pulsujícím silovým polem; jako takový promlouvá veškerým děním v domě, avšak jeho nejvlastnější řečí je řeč nepatrných pohybů a tichých zvuků, které obvykle bývají z vlastní události vytěsňeny a je jim přiznán status pouhého „pozadí“ události:

Une tenture derrière mon dos claqua brutalement dans la perspective du couloir; les flammes des bougies se couchèrent. Je respirai un moment l'air vif et remué, presque soulagé par le grondement qui courait et rebondissait au long du corridor comme une rivière éclusé. Je refermai la fenêtre. Les menus craquements des meubles, les frôlements, les sons se propageaient librement, longuement à travers la maison: on eût dit qu'elle était démeublée.

Za zády prudce pleskl závěs v hloubi chodby; plameny svíce se ohnuly. Chvilí jsem dýchal prudký a zčeřený vzduch, skoro se mi ulevilo, když jsem uslyšel rachocení, které se valilo chodbou a odráželo se od zdí po celé její délce jako řeka protékající propustí. Zavřel jsem okno. Nepatrný praskot nábytku, lehké šramoty a zvuky se šířily volně, zdoluhavě napříč domem: jako by byl úplně prázdný.

Mezi touto tichou řečí obydlí a hlasy postav není absolutní přerýv, nejsou to dva zcela rozdílné jazyky, a není tu zapotřebí žádného překladatele. Hlasy prostoru jsou účastníkem rozhovoru, a význam slov lidských protagonistů není na mluvě prostoru nezávislý. A takový rozhovor slov a šramotů je možný, protože na vystání jazykového významu se nepodílí jen lexikon a syntax, protože lexikální a syntaktické významy vyrůstají z významotvorného dění na úrovni sil řeči, které rozvinují syntaxi a přivolávají slova. Bez tohoto spodního proudění řeči dokonce není možné zaslechnout pravý význam slov. A právě skutečnost, že se účastníkem rozhovoru stávají zvuky věcí, činí šum tohoto proudění řeči slyšitelným, a obnovuje tak významy slov a vět. (Rainer Maria Rilke psal o tomto rozhovoru mezi lidskými hlasy a tvary na jedné straně a hlasy a tvary okolních věcí na straně druhé ve svých *Poznámkách k hudbě věcí*.)⁹

Prostor je v prozaickém díle nejbezprostřednějším výrazem silového pole, z něhož vystupují jednotlivé tvary. Věci jsou formovány, usazovány na svá místa a stavěny do různých konfigurací jednotným polem sil, které se projevuje také v gestech a slovech postav. Sám prostor – jako bezprostřední výraz sil – však není možné přesně oddělit od dění, které se v něm uskutečňuje. Řekli jsme, že prostor není pouhým nakupením věcí; není však ani pouhou potencialitou jednání. Je už neustálým přechodem do děje, je přípravou na děj, anebo spíš utkvělým počátkem dějů; a je také uhasínáním dějů, které zůstávají a jsou podržovány v jakémsi zavinitém stavu. Prostor je spíše klidnější hladinou děje než scénou, v níž se děj odehrává. V literárním díle se obnovuje původní podoba prostoru: prostor tu vystupuje jako

propletení sil, z nichž některé utkvívají ve stavu potence, jiné se probouzejí, další působí a pak uhasínají a vracejí se do stavu pouhé možnosti... Je spleť sil a dějů, možností a pohybů. Rozplývají se hranice mezi možností a skutečností: například proměny světla na věcech jsou skutečným dějem, a zároveň rozevřením nového pole možností jednání postav: scéna je nasvícena pro určitý děj. Není možné zcela rozlišit prostor a děj či příběh; prostor je touto připraveností k ději, anebo z jiného hlediska je děním na nejslabším stupni aktuality, vlněním drobných dějů na hranici potenciality. Jednání postav vystává z této hladiny jako vyšší vlna a zase se vrací k její úrovni. To, čemu říkáme prostor, je v literárním díle tlumenějším dějem, který se proplétá s těmi ději, které pokládáme za hlavní a privilegované.

IX. Druhá odbočka: Kapitán Marlow a Kurtzova snoubenka

Proměny světla, tiché zvuky nábytku, pohyby záclon ve větru, šátrání listů na skle – to všechno je součástí děje, součástí příběhu. Tyto děje, které tvoří život prostoru, nevstupují do příběhu takovým způsobem, že by byly pouhou projekcí anebo symbolem života postav. Význam je vždy relační, rodí se ze setkání významových tendencí, ze srážky dvojího rozvrhu dění, vzájemnou „interpretací“ obou rozvrhů. Význam prozaického díla tak vyvstává ze hry významových aspektů všech složek díla; hra, při níž se setkávají a vzájemně určují, však vyžaduje jejich rovnocennost, a vztah projekce nebo symbolizování je služebným vztahem, který takovou rovnocennost nezaručuje. V rozhovoru přitom není příliš podstatné, jde-li o harmonický, nebo dramatický vztah. Podstatné je, že jak život postav, tak život prostoru jsou součástí pole sil, do něhož se v průběhu četby kondenzují tematické i jazykové události.

Když čteme scénu ze závěru *Srdce temnoty*, v níž Joseph Conrad líčí setkání kapitána Marlowa s Kurtzovou snoubenkou, můžeme v proměnách světla při stmívání v pokoji vidět symbol marnosti, neschopnosti člověka vymanit se z iluzí nebo symbol pádu muže, který chtěl být světloňosem – ale zůstává otázkou, jestli je taková interpretace práva smyslu Conradova díla. Stmívání v místnosti není symbolem v obvyklém smyslu toho slova: není tu instrumentální vztah jedné roviny významu k druhé. Světlo a tma nejsou symboly, jsou spoluhráči ve hře všech prvků textu, ze které vzchází smysl; význam, který vyzařují, sytí ostatní motivy a sám zrcadlí jejich významy; v díle není nic izolované, vše vystupuje v mnohonásobném zrcadlení.

Jedním z hlavních hrdinů Gracqovy novely je vítr, který v pokojích a chodbách domu i v zahradě probouzí život věcí i jejich tichý hlas. Vanutí větru není v próze méně důležitým hybatelem děje než psychologické motivy postav. Vítr je také – spolu s mořskou hladinou – hrdinou Conradových próz, vítr a vlny ožívují loď jako velkou bytost, vyvolávají v jejích částech symfonii mnoha nejrůznějších pohybů a hlasů. (Hrdinou prózy může být i bezvětrí, jak ukazuje právě *Srdce temnoty*.)

Conradovy prózy nám také ukazují, že zasazení příběhu lidí do života prostoru naprosto neznamená pasivitu existence, ochablý impresionismus, ani rezignaci na etické problémy; naopak otvírá cestu ke kořenům etického rozhodování, které se může dít jen ve složitosti konkrétní situace, na níž se podílejí všechny mohutnosti mysli; korelátém této komplexity je celek konkrétního prostoru situace. Conrad ostatně výslovně pojímá *věrnost* a *solidarititu* jako hodnoty, které nelze omezit jen na lidský svět, a které tak vytvářejí – na základě této své univerzality – pouto mezi etikou a estetikou.

X. Plavba na vlnách neboli Tvar jako výsledek své geneze a jako mohoucnost působení

Tvar vyvstává takovým způsobem, že v sobě uchovává svou „magickou“ genezi a zároveň otevírá pole možných vztahů s jinými tvary; tvar sám je pouze hranicí vnitřního utváření a vnějšího působení v jednotném poli sil; obojí je spolupřítomno jako dva aspekty jediné síly, která se projevuje jednak tím, že utkvívá v uskutečněném a drží je pohromadě a jednak tím, že je neustále počínajícím vstupem do situací a rozestírá kolem tvaru prostor upředem z virtuálních setkání, prostor, v němž se teleologie praktického světa splétají s archaickými rozvrhy individuální geneze subjektu. Tvar tak vystupuje jako jakési svinuté, implikované časové dění; co pokládáme za nečasovost jsoucna (k níž odkazuje forma jeho označení substantivem), je tato svinutost času, zahuštěnost dění do uchovávající, zrající a neklidné potenciality, do *dynamis*, která tvar rozpíná, prostupuje, přelévá se přes jeho hranice a zasazuje jej do širšího, dynamického celku, v němž se mísí předestřené funkcionální rozvrhy s našimi osobními mýty. Zasazení každého motivu, který se v textu objevuje, do pole sil, jež vládou v nějakém širším okrsku, znamená, že celek nevzniká adicí, že významy motivů nejsou *přidávány* jeden k druhému a že nevyvstávají nezávisle na sobě, nýbrž jako postupná graduální delimitace celku – celku, který je pro čtenáře vágně přítomný od počátku čtení. Tato svinutost časového dění, která se ustaluje v proměnách tvaru, která tvar prostupuje a jakoby rozpíná, která jej zasazuje do celkového toku proměn, je tím, čemu říkáme význam či *smysl* (v literárním díle není důvodu oba termíny rozlišovat, fregovský význam-denotát by tu byl jen abstraktním konstruktem, který je dílu vnucen). Význam je směsí minulosti dění proměněné v nepředmětný styl a rozestírání prostoru možného budoucího dění. Tyto dva rozměry času vyvstávají jako dva aspekty jediné síly rozestírající tvar a zasazující jej do světa.

Gracq vyjadřuje vztah mezi aktuálním dějem a tímto propleteným polem možností obrazem *pohybu na vlně*:

Une femme dont je ne savais rien (...) – rien d'autre que cette houle silencieuse et crêtée qui glissait et envahissait par instants les pièces et les couloirs; entre mille autres, il me semblait que je l'aurais reconnue à la manière dont seulement au long de sa marche ondulait sur le mur la mulière des bougies, comme si elle eût été portée sur un flot.

Žena, o níž jsem nevěděl nic (...) – neznal jsem nic jiného než to tiché vlnění hladiny, které klouzalo a chvílemi zaplavovalo všechny místnosti a chodby; mezi tisícem jiných věcí se mi zdálo, že bych ji rozpoznal už jen podle způsobu, jakým na zdi vlnilo světlo svíček, když kráčela, jako by ji nesl proud.¹⁰

To, co je nesen proudem, se pohybuje tak, že se začleňuje do jiného, rozsáhlejšího pohybu, opírá se o něj, využívá jeho sil. Viděli jsme, že v prozaickém díle lidské jednání vystupuje z určitého pole, v němž se proplétá dění a smysl, aktualita a potencialita, v němž se prolíná prostor a děj, řeč slov a řeč šumů, nahodilé pohyby věcí, gesta postav a jejich pokračování ve vlnění draperií. Příběh lidí je nesen tímto rozsáhlejším životem, na kterém se podílejí věci, světla, šumy, všechny pohyby i nehybnosti prostoru a který je jemným výrazem života sil, jejich vzepětí a klesání. Výraz „být nesen proudem“ se vztahuje k představě podpory, ale nevyklučuje ani představu konfliktu; kdo je nesen na vlně, může s ní zároveň bojovat.

Tento rozhovor s životem prostoru není něčím, co by bylo přidáno k významu či smyslu určitého motivu v próze jaksi navíc. Význam či smysl *je* tímto rozhovorem s jiným, tímto přecházením současného stavu, přeléváním přes hranice okamžiku a místa. Význam či smysl není nikdy hotový, je vždy *stávající se sebou* a tento nekonečný zrod smyslu se děje v setkáních, v nichž vyvstávají stále nové konfigurace. Význam či smysl se tedy stává sebou takovým způsobem, že v podobě utkvívající minulosti, proměněné v pole sil, v neustálém rozhovoru s tím, co je přicházející a jiné, odpovídá na výzvy aspektů významu jiného, a v odpovědích na tyto výzvy se proměňuje, nechává ze sebe vyvstávat rozvrhy nových jednot a přitom se opírá o probuzenou signifikaci všeho, co tvoří součást přicházejících i uchovávaných jevů, signifikaci všech tvarů a materiál. Tento bytostný zrod smyslu ovšem není dějem, s kterým bychom se v každodenním životě setkávali ponejvíce – obvyklý je naopak

automatický provoz signifikace, při němž to, co se nově objevuje, pouze subsumujeme pod hotový, neměnný rozvrh. Recepce prozaického díla je jednou z cest, jak obnažit živý zrod smyslu.

Smysl bývá ztotožňován s ideou, s něčím obecným, co přesahuje jednotlivé případy, a co tedy vždy jedinečnou skutečnost nějak nivelizuje, převádí na stejné a známé. Avšak „obecnost“ smyslu je ve skutečnosti pouhou dispozicí, uzrálou z minulých setkání, z níž vlastní význam vyvstává teprve při aktuálním setkání, v nové a jedinečné konfiguraci; a tento smysl je také pokaždé nový a jedinečný. Příběh prozaického díla není příběhem o lidských hrdinech; je příběhem o životě tvarů a o životě významu či smyslu, který je s ním spojen.

XI. Metonymie a metafora

Když Gracq líčí vypravěčův příjezd na venkovské nádraží, píše:

Ce n'était plus les bourrasques de la tempête: c'était maintenant un grand souffle long qui venait de la mer, et chassait par brassées sur le quai les feuilles encore vertes: derrière les petits bâtiments de la voie, que les têtes des arbres dominaient de très haut, un énorme bruissement harassé, qui déferlait vague après vague, rendit le quai, dès que le train eut disparu, mangé par les arbres à une courbe toute proche, soudain plus abandonné qu'une grève.

Nebyly to už údery bouře: nyní to byl táhlý vítr, který vanul od moře a hnal po nástupišti hromady listů, jež bylo ještě zelené: za nízkými železničními budovami, nad kterými se vysoko tyčily koruny stromů, se vlnu za vlnou zvedal vysílený hukot, a když vlak zmizel, pohlčený stromy v blízké zatáčce, vypadalo nástupiště náhle opuštěnější než písčný břeh...¹¹

Jaká je role metafory nebo metaforického přirovnání ve hře, ve které vyvstává význam? Dosud jsme mluvili o jakémsi *metonymickém rozplývání* postav, jež jsou zasazovány do rozsáhlejšího celku a jejichž jednání se stává součástí života prostoru; toto rozplývání přitom neznamenaló impresionistické zneurčitění jsoucn; mělo povahu rozhovoru s jinými jsoucn v jedinečné situaci, v níž dané jsoucno přináší jedinečnou odpověď, ve které manifestuje povahu svého bytí, a tedy nabývá ostřejšího určení své individuality. Metonymií – v tomto případě synekdochou – je i probuzení signifikace labyrintu vnitřních tvarů jsoucn: význam celku jsoucn vyvstává z jeho částí (právě z těch částí, které navyklé vnímání světa pokládá za nepotřebné pro určení významu).

Metonymické rozplývání se však ještě prostupuje s rozplýváním *metaforickým*. Jak jsme viděli, význam vyvstává jako určité pole sil či jako určitý modus bytí, styl vnitřního rozvoje a vnějšího působení, možných setkání s jinými jsoucn. Rozestření tohoto pole sil přesahuje hranice daného jsoucn; takový přesah umožňuje, aby se na zrodu smyslu daného jsoucn podílela jiná jsoucn. Zároveň s tímto přesahem, který jsme označili jako metonymický, však vystupuje ještě jiný – a stejně původní – přesah. Modus bytí, k němuž daný tvar poukazuje, se neomezuje pouze na pole sil, které jsou výhradně spjaty s tím, co se může s daným jsoucnem díť „ve skutečnosti“, tedy na pole sil „reálného“ vzniku a „reálných“ vztahů daného jsoucn. Transcenduje je tím, že vtahuje do hry významu také jsoucn, jež nějak participují na stejném modu bytí a v nichž se rýsují analogické vnitřní a vnější konfigurace – „metonymická“ transcendence významu se prostupuje s „metaforickou“ transcendencí. Na významu, v jakém pro nás bude vystupovat zásuvka psacího stolu, se budou nějakým způsobem podílet všechny duté a uzavřené prostory a naše bezprostřední i zprostředkovaná zkušenost s nimi – nejen zkušenost funkčních souvislostí takových prostorů, ale i zkušenost magických příběhů z dětského pokoje a archaická zkušenost jeskyně, utkvívající na dně vědomí. Takovým způsobem jsou ve významu jsoucn přítomné mody bytí jiných jsoucn a světy jiných jsoucn; jsoucn vyvstává nejen v metonymickém prostoru

možných setkání, ale také v síti jevů, jejichž tvar a souvislosti tohoto tvaru, způsob jeho proměn a vztahování navenek jsou „původnímu“ tvaru a jeho bytí v něčem analogické, třebaže může jít o jsoucna, která patří k vzdáleným světům; jsoucno se tedy už při svém vyvstání objevuje v jakési pra-metaforické síti, která k významu neoddělitelně patří, která je tu v jistém smyslu dříve než jsoucno samo.

Setkáváme se tu s jakousi elementární či rudimentární metaforičností, jež není sekundárním dodatkem k významu, který konstituuje jsoucno jako takové, nýbrž tvoří jeho bytostnou součást. Můžeme dokonce říci, že význam jsoucna je spleť takových pra-metafor. Přítomnost těchto zárodečných metaforických obrazů ve významu jsoucna je pouze implicitní, ale tato implicitní přítomnost se může explikovat – je základem pro každou metaforu ve vlastním smyslu a poznamenává její charakter: ani metafora jako obrazný prostředek není pouhým doplňkem či ornamentem, vyrůstá z implicitní pra-metaforičnosti a rozvíjí se dál hru analogií, z níž se rodí význam a jež se ve významu uchovává. Probuzení života „pozadí“ na jedné straně a metaforičnost na straně druhé v literárním díle činí zřetelnou tu skutečnost, že význam jsoucna vyvstává jako centrum spletité metonymické a metaforické sítě a že tato síť je spolupřítomná ve významu daného jsoucna; význam je tímto metaforicko-metonymickým splétáním. Význam postavy ženy beze jména byl založen v rozhovoru jejich pohybů a slov s životem domu a dokonce s životem jejího oblečení. Ale tato metonymická extenze postavy, toto rození významu v řadě setkání s tím, co se objevuje v prostorovém kontextu, je zároveň také metaforickou extenzí; a obě extenze nemůžeme chápat jako nějaké umělé a násilné roztahování, jsou spíše návratem jsoucna k síti kořenů, z níž vyrůstá, k prvotnímu celku, z něhož je navykklé zautomatizované vnímání vytrhává.

Význam vyvstává ze hry výzev nehotových, dynamických a excentrických významů či významových dispozic, které se srážejí v metonymických konfiguracích, jež přináší postup četby; tyto srážky otřásají významem v jeho dosavadní podobě, zarývají se do něho, aktivují jeho spící vrstvy, a nechávají tak vyvstávat význam v nové podobě. Avšak tato hra metonymií je zároveň metaforickou hrou. Konfigurace, které přináší metonymické rozšíření jsoucna navenek (k jiným jsoucnům) i metonymické rozdrolení (při němž vystoupí významovost vnitřních tvarů), vyvstávají zapletené do sítě analogií, jež k sobě metaforicky přibližují různá místa metonymické tkáně světa. V těchto setkáních tedy dochází ke hře významových výzev vzdálených jsoucenců; vzdálená jsoucna, magicky spolupřítomná v dané věci, přinášejí celý svůj svět, včetně těch aspektů svého bytí, které se vymykají analogii, jež je poutá k danému jsoucnu; a právě tyto transcendentní rysy tvoří výzvy, které se zarývají do dosavadního významu, rozrušují jej a hledají v něm dosud nerozvinuté možnosti. Význam dané věci odpovídá na metaforické výzvy jiného – tak jako odpovídá na metonymické výzvy – ve spletitém a vrstevnatém dění výzev a odpovídání; v těchto odpovědích vyvstávají nové, individuální podoby významu, jsoucno se vytrhává ze zautomatizovaných forem a rozvíjí svůj vlastní smysl, vymaňuje se z kategoriálních rozvrhů a vystupuje jako ono samo ve své jedinečnosti.

Vraťme se nyní na nástupiště venkovského nádraží, které Gracq líčí ve své novele. Představa mořského písečného pobřeží není zcela vnější vůči představě či vjemu opuštěného nástupiště, tak jak v nás vyvstává, když se na ně díváme nebo když o něm čteme; obraz mořského břehu se vynořuje právě z implicitní metaforické sítě, do níž jsou jsoucno a situace zapleteny. Představa mořského břehu je – spolu s mnoha jinými obrazy – implicitním způsobem přítomná už v představě nástupiště, které je bez lidí, má tvar dlouhého horizontálního pruhu a je spojeno s myšlenkami na vzdálená místa a s očekáváním. Všechny tyto aspekty významu jsou jistým způsobem přítomny (mezi mnoha jinými aspekty) ve významu opuštěného nádraží – stejně, jako je v ní metonymicky přítomná celá železniční síť a celý svět cest. Gracqův obraz je pouze explikací této původní metafor.

XII. Role jazyka

Proces vyvstávání smyslu v prozaickém díle, který jsme se snažili popsat, se nám zjevoval pomocí slov, pomocí jazyka. Dosud jsme si této skutečnosti příliš nevěšovali, hovořili jsme až o tvarech, postavách, věcech a prostorech, které byly v jazyce ustaveny, o tom, jak se různé roviny této skutečnosti ustavené prostřednictvím jazyka (vnitřní tvary, obrys, kontext...) podílejí na hře významu. Přišel čas položit si otázku, jaký je vztah dění, které jsme sledovali, a jazyka. Je jazykové vyjádření jen popisem tohoto smyslotvorného dění? Je naopak jazyk pramenem dynamismu tohoto dění, je toto dění vznikeno jazykovými útvary? Je jen maskou jazykového dění? Anebo je nějaká jiná možnost, jak interpretovat vztah jazyka a literární skutečnosti? Vidíme, že se nám tu vracejí otázky, které jsme si položili na začátku naší cesty za poetičnem.

Máme opravdu jen dvě možnosti: buďto připustit instrumentální roli jazyka ve vztahu k literární skutečnosti, anebo trvat na tom, že jazyk v literárním díle hovoří pouze o sobě samém? Ale když vyslovujeme jedno nebo druhé z těchto tvrzení, popíráme, co jsme se do této chvíle při čtení Gracqovy prózy dozvěděli. Zopakujme si, co to bylo: význam jednotlivého motivu vyvstává jako delimitace rozsáhlejších celků, jež jsou v nějaké podobě předem přítomny; vynořuje se v metonymicko-metaforické síti ze hry výzev různých aspektů významu mnoha prvků a zůstává do této sítě pořád zapleten; tato hra zrodu není vůči významu vnější a není něčím, z čeho by význam po svém ustavení jednoduše vystoupil. Význam je bytostně budoucí, excentrický, nekonečně vyvstávající, vyčnívající ven z každého svého naplnění. Vynořuje se, stává se sám sebou prostřednictvím rozhovoru s jinými významy a aspekty významu, s nimiž se setkává prostřednictvím metonymických a metaforických spojů a nárazů; v tomto rozhovoru se jeho přítomná podoba vyjevuje jako pouhá fáze jeho života plného proměn a obnovy. A zároveň je ve zrodu významu přítomná i tendence, jež je vůči této excentricitě komplementární: tendence ke koncentraci, k uchování proměn, k jejich zahrnutí do celkového rozvrhu nových projevů jsoucna; teprve takto kondenzované rozvrhy mohou vstupovat do her; vysílat a přijímat výzvy, proměňovat se a působit proměny v jiném. Význam je bytostně zrodem významu, je rozením sebe sama v rozhovoru s jiným.

Hra rození významu nemůže být ničím jiným než hrou, na níž se podílejí všechny roviny signifikace. V této hře vyvstává význam jedné roviny jako odpověď na význam všech rovin. Tím se signifikace poetické prózy liší od signifikace v „oficiálním“ provozu každodenní zkušenosti. Naše běžné, tj. utilitární vidění skutečnosti připouští pouze jedinou rovinu signifikace: rovinu schematizovaného „hlavního“, „typizovaného“ tvaru jsoucna, který odkazuje k hotovému, stabilnímu významu; významovost této roviny potlačuje jak nestabilizovanou, divokou signifikaci nižších rovin (tj. vnitřních rysů jsoucna, jako jsou například tvary záhybů na županu), tak signifikaci vyšších rovin (rovin vnějšího kontextu či širších celků, jednot, pro něž nemáme přichystány kategorie a názvy, jako je například jednota tichého života, jímž o sobě dává vědět prostor venkovského domu a zahrady). A spolu s potlačením této *metonymické* hry naše běžné zautomatizované vnímání skutečnosti blokuje i rozvíjení hry *metaforických* aspektů významu; nevěšujeme si bytostí-fantomů, jež se rýsují v tvářnosti jsoucna. V důsledku této dvojí redukce nevidíme v rámci našeho praktického jednání a běžného postoje ke jsoucnu skutečné věci, ale pouze znaky, na něž byly redukovány, jakási písmena, která mají označovat hotový, neměnný a předem daný význam.

Jestliže se dosud ukazovalo, že podmínkou vyvstání významu v poetické próze je odblokování volné hry aspektů významu a uvolnění rozhovoru mezi všemi rovinami signifikace, bylo by podivné, kdyby jedna rovina významové konstituce – rovina jazyka – byla jedinou rovinou, která se nepodílí na této hře a omezuje se pouze na přijímání významu

odjinud. A bylo by stejně podivné, kdyby jazyková rovina vytvářela význam sama, nezávisle na všech ostatních rovinách, a předávala pak takto vytvořený, už hotový význam ostatním rovinám signifikace. Jazyk není jediným *pramenem* významu v literárním díle a na druhé straně není pouhým *nástrojem*, který má zprostředkovat zrod významu, jenž by se ve své vlastní podobě odehrával až na tematické rovině. Jazyk je jedním z účastníků hry všech rovin, v níž se rodí význam textu.

XIII. Hra jazykových rovin

V jazyce se konstituují motivy a témata literárního díla, postavy, předměty, prostory a děje. Význam literárního díla se rodí ve hře všech rovin. A jazyk sám je hrou uvnitř hry. Uvnitř roviny jazyka vidíme stejnou excentricitu významu, s jakou jsme se setkali ve hře tematických rovin, excentricitu, v jejímž důsledku se rodil význam ze setkávání různých rovin. V rámci jazyka se vynořuje z rozhovoru fonematické, lexikální a syntaktické roviny. V prozaickém díle – na rozdíl od našeho běžného jazyka – jsou probuzeny všechny roviny jazyka, všechny roviny jsou činné a signifikativní, podílejí se na hře, z níž vystupuje význam. Podobně jako vidění redukuje vjem pouze na abstrakci, na schematické obrysy jsoucna, naše běžná, utilitární řeč redukuje signifikaci pouze na lexikální rovinu a na rovinu schematických syntaktických forem a vyřazuje ze hry nejen zvukovou a rytmickou rovinu, ale také syntaktickou rovinu v plném životě sil formujících větné útvary.

A nejsou dvě oddělené hry významu: hra jazykových rovin (tj. fonematické, lexikální, syntaktické roviny) a hra tematických rovin (tj. roviny před-předmětných rysů, roviny předmětů, roviny vztahů mezi předměty, předmětných celků a dějů). *Všechny* tyto roviny se nacházejí ve vzájemném rozhovoru, jsou spoluhráči, provokují se navzájem svými výzvami, odpovídají na tyto provokace a v těchto odpovědích ustavují význam. Rodí se složitá síť vztahů všeho se vším; významové aspekty, které vyvstávají na fonematické nebo syntaktické rovině, se setkávají s významovými aspekty, které vyvstávají na rovině postav a jejich gest, věcí a jejich pohybů, života prostoru, a vytvářejí spolu konečný význam; způsob, jakým se rozvíjí Gracqova věta, vstupuje do hry vzájemného vymezování se způsobem, jakým se pohybují postavy a věci, s proměnami světla, s tvary záhybů na oděvu.

I v několika ukázkách, které jsme uvedli, vidíme některé z těchto rysů významovosti větné stavby. Když z tohoto hlediska přečteme větu z první ukázky, týkající se příchodu ženy do místnosti a popisu jejího oblečení, setkáme se v ní například s tendencí k adjektivizaci sloves, k převádění predikace do jmenných (přívlastkových) konstrukcí – větných členů a vedlejších vět: slovesná adjektiva a adjektivní vedlejší věty, v nichž se prolíná jmenná a slovesná forma, souvisejí s onou zvláštní přítomností časového dění v tvaru, s kondenzovaností času v tvaru, o které jsme psali. Adjektivizace sloves nadto také akcentuje postavu toho, kdo se dívá, činí děje *předmětem pohledu* v situaci napjatého očekávání, pohledu, který ihned přechází do interpretace a luští znaky, jež ve viděném odhaluje. (Jiným výrazem tohoto ostrého vidění a snahy o přesnou interpretaci viděného je používání metafor, o němž jsme psali v minulé kapitole.) Zároveň tendence k plynule se rozvíjejícím, dlouhým větám a souvětím, která je pro Gracqovy prózy charakteristická, koresponduje s problematizací částí v dynamickém celku, jež se projevila na tematické rovině. Rytmus věty není něco samostatného, jeho charakter a jeho významovost jsou spoluurčeny i těmito tematickými momenty a na druhé straně je povaha dění, které vystupuje na tematické rovině, spoluurčována rytmem vět; jde tedy o určování v kruhu, a toto kruhové určování je zasazeno do ještě širší sítě vzájemných determinací všech prvků a vrstev díla.

Jedinečný způsob rozvíjení vět se netýká pouze *formální* stránky textu. Můžeme mluvit o formě pouze za podmínky, že nezapomínáme na to, že forma je vlastně jen

abstraktním aspektem, že je jen jednou stránkou procesu rozvíjení a proměn tvarů v silovém poli. A způsob utváření věty, který zůstává spolupřítomný v jejím rytmu, způsob projevoování jazykových energií je pro význam konstitutivní analogickým způsobem, jako byly tvary záhybů na županu důležité pro význam situace příchodu bezejmenné ženy do pokoje. Jazyk prosakuje významy tematické roviny a postav, děj a prostředí prózy se živí významy jazykových rytmů. V literárním díle se v určitém smyslu smývá rozdíl mezi jazykem a skutečností, záhyby šatu se stávají písmem a rozvinování věty má povahu látkového vlnění.

Rytmy rozvinování věty, které nesou zvláštní signifikaci, transcendují oblast jazyka; patří do základnější oblasti, která je společným místem zrodu jazykového významu i mimojazykové skutečnosti: je to oblast rytmů rozvinování toho, co je zavínuto do potenciality, a zavínování toho, co se rozvíjí, oblast, která předchází jak jazykovou stavbu, tak stavbu mimojazykové skutečnosti. Všechny roviny signifikace jsou zapuštěny do tohoto základu, a existence této roviny umožňuje vzájemný rozhovor mezi významy všech rovin jazyka a významy všech rovin skutečnosti, která je slovy označována.

A tematická rovina není něčím, co by se vznášelo nad rovinou jazykových útvarů jako význam separovaný od označujícího; označující a označované nelze rozplést, například větná syntax poukazuje k silám, jež ji ustavují, jako ke svému významu, avšak tato významovost není pouze interní záležitostí signifikantu, není pouhou součástí lešení nesoucího význam. Už jsme viděli, že k významu bytostně patří jeho metonymicko-metaforická extenze; proto se významovost syntaxe jakožto výstavby neomezuje na odkaz ke gramatickým silám a gramatické gestaci, je poukazem k universálnímu rytmu utváření. A jako taková tato významovost proniká i do tematické stránky a podílí se na významotvorné hře, v níž se rodí obsah – vlnobití procesů a dějů, v němž vyvstávají věci a postavy, prostory a události. Anebo když se na toto dění díváme naopak sešora, z tematické oblasti, uvidíme, že tematická stavba vrůstá svými kořeny do podloží jazykových sil a čerpá odtud své živiny. Není však i tato představa stavby, v níž je možno rozlišit místa „nahore“ a „dole“, ještě příliš poplatná běžnému utilitárnímu vidění světa s jeho jednoznačnými hierarchiemi? Nejde ve skutečnosti spíše o escherovskou stavbu, kdy významy „nahore“ a „dole“ ztrácejí smysl? Nejde o splet, v níž je vše zároveň označujícím i označovaným?

XIV. Co je poetičnost

Už jsme se dlouho nezmínili o poetičnosti, nicméně si myslíme, že problém poetičnosti se nám mezitím přece jen poněkud objasnil. Soustředili jsme se na poetičnost v próze a během našeho zkoumání poetičnosti v jednom prozaickém díle se ukázalo, že poetičnost tu je pouze očištěným, „odblokovaným“ procesem vyvstávání významu, zbaveným redukcí, které jsou charakteristické pro běžný, utilitární jazyk. V rámci tohoto procesu vstupují do hry všechny roviny označujícího (nikoliv pouze ty roviny, které „legalizuje“ navyklé utilitární vnímání věcí a rozumění slovům), význam tu vyvstává ve vzájemné hře výzev všech rovin signifikace; v této hře se rodí význam, který je nový a jedinečný, protože se vynořuje ze hry všech označujících, jejichž konfigurace je vždy jedinečná. Tento význam je principiálně neklidný, neustálený, protože je součástí neustále se měnící metonymické a metaforické sítě textu, a dokonce je součástí celé zkušenosti čtenáře, do níž je signifikace textu zasazena a jež má sama povahu sítě metonymických a metaforických souvislostí. Význam ovšem není *cílem* tohoto procesu; potom by se jeho zrod instrumentalizoval a tato instrumentalizace by význam zničila. Pokud bychom mohli mluvit o nějakém cíli, byl by jím spíše tento proces sám, hra významu a výrazu, označovaného a označujícího.

Avšak nejsou tyto znaky poetičnosti zároveň i znaky, kterými je určen rozdíl mezi povídkou a románem na jedné straně a nebeletristickou prózou na straně druhé? Nedospěli

jsme nakonec k zvláštnímu paradoxu, totiž že podstata poetičnosti je podstatou samotné prózy? Zdá se, že to, co nazýváme poetičností – tento oživený proces vyvstávání významu –, tvoří nejen podstatu prózy, ale souvisí s tím, co je bytostným určením každého uměleckého díla, a dokonce estetického vnímání mimoumělecké skutečnosti. A takový způsob vyvstávání významu je pouze „zdravým“, nepoškozeným a neblokovaným zrodem neustále nového významu, nezávisle na tom, týká-li se skutečnosti nebo uměleckého díla. V tomto procesu může skutečnost vyvstávat taková, jaká je. Poetičnost se tak definitivně odděluje od lyrismu, dostává se však do souvislostí se slovy jako „magičnost“ a „zázračnost“. A také se dostává do souvislosti s pravdou o skutečnosti, s pravdou skutečnosti, v obnoveném významu se ukazuje pravda skutečnosti; a toto ukázání se může stát i základem pro pojmové poznání.

Poznámky

- 1 R. Jakobson, *Poetická funkce*. H & H, Praha 1995, s. 31.
- 2 Tamt., s. 31.
- 3 Tamt., s. 30.
- 4 Tamt., s. 31-32.
- 5 J. Gracq, „Le roi Cophetua“, in: J. G., *La presque île*. José Corti, Paris 1988, s. 239. Překládal jsem s přihlédnutím k slovenské verzi v knize: J. Gracq, *Brehy Sýrt a jiné prózy*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1985.
- 6 Tamt., s. 239.
- 7 A. P. de Mandiargues, *Vlčí slunce*. Edice časopisu Reflex, Praha 1992.
- 8 J. Gracq, cit. d., s. 236.
- 9 R. M. Rilke, „Notizen zur Melodie der Dingen“, in: R. M. R., *Werke in drei Bänden, II*. Insel-Verlag, Leipzig 1978.
- 10 J. Gracq, cit. d., s. 238.
- 11 Tamt., s. 193.