

## Textotvorné stratégie Blanchotovho récitu „Temný Tomáš“ \*

MARCEL FORGÁČ

---

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

### AUTORITA ESEJÍ, ODPOR RÉCITU (K PROBLEMATIKE INTERPRETAČNÝCH PRÍSTUPOV)

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

O kľúčoch budeme hovoriť aj v súvislosti s Blanchotovou tvorbou.

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

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

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

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

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

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

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

## ZDROJE ENIGMATICKOSTI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### SEMIOTIKA NÁZVU

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### TVAROVANIE UDALOSTI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### UDALOSŤ: JAZYK A REFERENT

Čo je teda touto udalosťou, týmto dianím, z ktorého sme doteraz prostredníctvom ukážok sprítomnili len jeho nástup a vyústenie (11. kapitola)? Musíme na chvíľu odbočiť. A. Compagnon, odkazujúc na teoretické stanoviská T. Pavela, prezentuje postulát, podľa ktorého texty fikcie pri referovaní o fikčných svetoch používajú totožné referenčné mechanizmy ako nefikčné používanie jazyka (2009, 142). Blanchotov koncept jazyka vo vzťahu ku skutočnosti je známy a často diskutovaný, preto len pripomeňme, že u Blanchota „probíhajúci semióza ničí označovanou realitu, pretože pojmenovanie ji zneprítomňuje [...] označovanie vyúsťi do prázdna, neboť návaznosť referentu na signifikát je prečatá: jazyk a mimojazykovou skutočnosť oddeluje propast, ktorá je nezahladiteľná a ktorou jazyk nikdy nemôže prekročiť, neboť tým, že plní svoju funkciu, ji vytváří“ (Ébert-Zeminová 2011, 154 – 155). Josef Fulka celý problém presúva na pôdu fikčného označovania: „jakákoli reference („tato žena“) užitá ve fikci znamená okamžitě eliminaci, zneprítomnění objektu či jevu aktuálního světa, k němuž se fikčním pojmenováním odkazuje, a zároveň i jeho zabstrahování, negací vzniklou univerzálii“ (2004, 195).<sup>13</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ZÁVER

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

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

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

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

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> K problematike prepísania románu *Temný Tomáš* do podoby récitu a súhrn teoretickej reflexie tohto Blanchotovho počínu pozri Milon 2014.

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

- Alberta Camusa: „Jak se však ukazuje, na rozdíl od umělce žádný filosof ještě nevytvořil několik systémů“ (1995, 133).
- <sup>3</sup> Vztah pojmového a ikonicko-zážitkového principu v žánri eseje vo svojich štúdiách explikujú Slančová 1987, 76 – 81; Kubínová 1995, 32; Kendra 2010, 181 – 191.
- <sup>4</sup> Táto esej je súčasťou Blanchotovej knihy *Le Livre à venir* (1959). V štúdiu pracujeme s anglickým prekladom *The Book to Come* (2003).
- <sup>5</sup> K tomu pozri viac Just 2008; Madaule 2014, no predovšetkým Philippe 2014, ten problematizuje všeobecne prijímanú tézu, podľa ktorej Blanchot vymedzením récitu voči románu hovorí o svojich vlastných dielach.
- <sup>6</sup> O tomto účinku referoval už Jozef Felix v analýze poetiky nového románu (bližšie Felix 1970, 274 – 278).
- <sup>7</sup> Tomuto zodpovedá Blanchotova neskoršia identifikácia récitu ako žánru v eseji *Spev sirén*. Blanchot prostredníctvom obrazu Odyssea (písanie mena s dvoma „ss“ odvodzujeme zo slovenského prekladu Homérovho eposu *Odyssea*, ktorý vydalo vydavateľstvo Thetis v roku 2011. M. Blanchot v spise *Le Livre à venir* používa formu Ulysse, anglické vydanie tejto Blanchotovej knihy *The Book to Come* uvádza tvar Ulysses), stretávajúceho sa so sirénami, naznačuje, že récit je pohybom smerom k neznámemu, ignorovanému bodu (2003, 7), pričom román je plavbou, ktorá pokračuje ďalej: „Platí, že récit vo všeobecnosti je vypovedaním výnimočnej udalosti, ktorá uniká formám každodennosti a svetu všedných právd [...] To je vlastne dôvod, prečo récit tak vytrvalo odmieta všetko, čo by ho mohlo priblížiť povrchnosti fikcie (v protiklade k tomu román nehovorí nič iné len to, čo je vierohodné a dôverne známe, a preto by veľmi chcel plynúť rovnako ako fikcia)“ (6).
- <sup>8</sup> Všetky kurzívou vyznačené dôrazy v nasledujúcom citáte realizoval M. F. Na tomto mieste je nutné upozorniť na text celej 17. strany, z kvantitatívnych dôvodov vyberáme len tie najpríznakevšie časti.
- <sup>9</sup> V dejinách literatúry nachádzame viacero príkladov, ktoré dokladujú, že titul diela je konceptuálnou skratkou poetologickej paradigmy, vymedzujúcej sa voči tradícii. Azda najviditeľnejšie je to v oblasti prechodu klasicizmu a osvietenstva do epochy preromantizmu a romantizmu, napr. Herveyove *Meditácie medzi hrobkami*, Sternova *Sentimentálna cesta* a pod.
- <sup>10</sup> A. Milon reinterpretoval otázku „dvojitého“ cez Herakleitov zlomok XXXI. Ako uvádza, pre Herakleita nie je „dvojité“ zdvojnásobením jednotky, ale potenciálnou prítomnosťou rozdelenia (2014).
- <sup>11</sup> K tomu pozri Hilský 1995, 15 – 27, 153.
- <sup>12</sup> Tento poetologický modus operandi komunikuje s Blanchotovým koncepčným vymedzením povahy récitu ako žánru. Blanchot v eseji *Spev sirén* récit vymedzuje voči románu slovami: „Povaha récitu nie je v žiadnom smere predpovedaná, keď v ňom možno vidieť pravdivý opis výnimočnej udalosti, ktorá sa odohrala a o ktorej možno podať správu. Récit nie je usúvťažňovanie udalostí, ale táto udalosť samotná, prístup k tejto udalosti, miesto, kde by sa mala odohrávať, udalosť, ktorá sa má stať a ktorej magnetickou silou sa récit samotný môže uskutočniť“ (2003, 6).
- <sup>13</sup> Pozri tiež Blanchot 2004, 218.
- <sup>14</sup> V súčinnosti s tým, ako o tom referuje J. Fulka, konštatujeme, že modelovanie motívu pohľadu je v Blanchotovej poetike navrhnuté tak, aby daný motív identifikoval semiotický pohyb označovania, ničenia a následného zabstraktovania. Tieto súvislosti sú ohlásené už v situačnej miniatúre, keď plávajúci Tomáš pozoruje plavca: „Chvíli ho Tomáš videl, poté mu zmizel, a přesto měl pocit, že sleduje veškeré jeho pohyby, nejenže ho stále velmi dobře vnímá, ale přibližil se mu způsobem zcela intimním, který žádný jiný druh styku nemohl překonat“ (Blanchot 2014, 14).
- <sup>15</sup> Blanchot v eseji *Literatúra a právo na smrť* píše: „V promluvě umírá to, co promluvě dává život; promluva je životem této smrti“ (2004, 216).
- <sup>16</sup> Túto problematiku komplexne spracoval Decout 2014.
- <sup>17</sup> Veronika Košnárová (2015, 20) v odkazoch na prácu K. Fitzgeralda spája Annin status s Eurydikou, problematizáciu tohto interpretačného návrhu však formuloval T. Swoboda (2014), keď princíp, ktorý zastupuje Eurydika, reinterpretoval vo vzťahu k postave Tomáša; podľa Swobodu Tomáš nie je Orfeom, ale Eurydikou v tom zmysle, že je to práve on, kto si želá pohľad znamenajúci potvrdenie existencie a návrat k životu. V tomto kontexte naznačme, že sujetovo-tematické zlomky subtilne, neurčito ponúkajú aj iné možné vyústenie, keď je Annin status komunikovaný najprv v pascalovskom, potom v danteovskom mode (pozri Blanchot 2014, 57).



## LITERATÚRA

- Balzac, Honoré de. 2003. *Otec Goriot*. Prel. Ľudovít Novák. Bratislava: Belimex.
- Beránková, Eva. 2005. Cizinec, aneb justiční vražda jedné moderní „sfingy“. In *L'étranger/Cizinec*, Albert Camus, prel. Miloslav Žilina, 107 – 122. Praha: Garamond.
- Blanchot, Maurice. 1999. *Literární prostor*. Prel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann a synové.
- Blanchot, Maurice. 2003. *The Book to Come*. Z franc. do angl. prel. Charlotte Mandell. Stanford California: Stanford University Press.
- Blanchot, Maurice. 2004. Literatura a právo na smrt. Prel. Josef Fulka. *Česká literatura* 52, 2: 194 – 230.
- Blanchot, Maurice. 2014. *Temný Tomáš*. Prel. Petr Janus. Praha: Rubato.
- Camus, Albert. 1995. *Mýtus o Sisyfovi*. Prel. Dagmar Steinová. Praha: Svoboda.
- Compagnon, Antoine. 2009. *Démon teorie*. Prel. Eva Sládková. Brno: Host.
- de Man, Paul. 2003. Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota. Prel. Josef Fulka. *Česká literatura* 51, 1: 26 – 43.
- Decout, Maxime. 2014. Maurice Blanchot : « Je » ou comment s'en débarrasser. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 111 – 123. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: <http://books.openedition.org/pupo/3152> [cit. 28.1.2018].
- Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- Eco, Umberto. 2015. *Otevřené dílo. Forma a neurčitost v současných poetikách*. Prel. Zora Obstová. Praha: Argo.
- Ébert-Zeminová, Catherine. 2011. *Textasis. Anagogie interpretačního vztahu*. Praha: Karolinum.
- Ébert-Zeminová, Catherine. 2013. Samota, most k světu. In *Literárne variácie samoty a osamelosti*, eds. Zuzana Bariaková – Martina Kubealaková, 13 – 29. Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku/Towarzystwo Słowaków w Polsce.
- Ébert-Zeminová, Catherine. 2016. Lom zlomu. *Svět literatury* 26, 54: 67 – 74.
- Felix, Jozef. 1970. Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe Alaina Robbe-Grilleta. In *Moderntá súčasnosť*, Jozef Felix, 218 – 283. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Foucault, Michel. 2003. *Mýšlení vnějšku*. Prel. Čestmír Pelikán, Miroslav Petříček, Stanislav Polášek, Petr Soukup a Karel Thein. Praha: Hermann a synové.
- Fulka, Josef. 2004. „Predhovor“. *Česká literatura* 52, 2: 194 – 195.
- Hartman, Geoffrey H. 1961. Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist. *Chicago Review* 15, 2: 1 – 18.
- Hilský, Martin. 1995. Moderní časoprostor/Virginia Woolfová a skupina Bloomsbury. In *Modernist*, Martin Hilský, 7 – 41 / 147 – 184. Praha: Torst.
- Hodrová, Daniela a kol. 2001. ... na okraji chaosu... *Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Chvatík, Květoslav. (1994) 2001. *Strukturální estetika*. Brno: Host.
- Just, Daniel. 2008. The Politics of the Novel and Maurice Blanchot's Theory of the Récit, 1954-1964. *French Forum* 33, 1/2: 121 – 139.
- Kendra, Milan. 2010. O tematizovaní protikladov v eseji o básnickom preklade. In *Genologické a medziliterárne štúdie* 2, ed. Viera Žemberová, 181 – 191. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Košnářová, Veronika. 2015. Z temnoty zrozen, v temnotu skryt. *Tvar* 26, 16: 20.
- Kubínová, Marie. 1995. *Sondy do sémiotiky literárního díla*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Lévinas, Emmanuel. 2009. *Existence a ten kdo existuje*. Prel. Petr Daniš. Praha: Oikoymenh.
- Mačaj, Peter. 2014. Zakúšanie toho, čo je za slovami u Mauricea Blanchota. *Ostium* 10, 4. Dostupné na: <http://www.ostium.sk/sk/zakusanie-toho-co-je-za-slovami-u-mauricea-blanchota/> [cit. 23. 1. 2018].
- Mačaj, Peter. 2017. Blanchotov Temný Tomáš. *Ostium* 13, 4. Dostupné na: <http://www.ostium.sk/sk/blanchotov-temny-tomas/> [cit. 23. 1. 2018].
- Madaule, Pierre. 2014. L'événement du récit ou quand « l'au-delà » est appelé dans la scène. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 33 – 42. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné na: <http://books.openedition.org/pupo/3141> [cit. 19. 1. 2018].
- Milon, Alain. 2014. Au seuil de l'écriture: Thomas, sans récit, sans roman. In *Maurice Blanchot, entre roman et récit*, ed. Alain Milon, 13 – 29. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. Dostupné

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

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

---

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

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

---

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