

Hra „žitia“ a „písania“: románová konšpirácia a zápleтка od romantizmu po postmodernizmus

MONICA SPIRIDON

Filozofická fakulta, Univerzita Bukurešť

ABSTRAKT

Predložená stať vychádza z nezrovnalosti (pozri P. Ricoeur 1990: 167) medzi univerzom reálnych udalostí, ktoré je situované na strane kontingencie, a univerzom naratívneho diskurzu, ktoré sa predstavuje ako rovina poriadku, koherencie a kauzality. Bude ju sledovať na príkladoch šiestich vybraných románov: romantické (*Cinq Mars* – Alfred de Vigny, *Rob Roy* – Walter Scott), moderné (*Jozef a jeho bratia* – Thomas Mann, *Majster a Margaréta* – Michail Bulgakov) a postmoderné (*The Crying of Lot 49* – Thomas Pynchon a *Cat's Cradle* – Kurt Vonnegut Jr.), pričom sa pokúša zistiť, ako tento naratívny žáner rozvíjal a menil v čase svojej techniky koherentnej artikulácie. Nástrojom narúšania kontingencie je princíp poriadku, ktorý sa riadi konšpiráciou ako životným faktom a tiež naratívnym diskurzom ako knižnou osnovou. Vybrané literárne diela sú skúmané z hľadiska konšpiračných stratégií a konštrukcie románovej osnovy.

20. storočie spochybňuje polaritu, ktoré sa považovali za základné: *pravdivé a falošné, dejiny a naratívny diskurz, reálne a imaginárne* atď. Z toho vyplýva, že téma konšpirácie dáva modernému románu jedinečnú možnosť tieto opozície dekonštruovať. Teleologická logika románovej zápletky, jej potenciálne hermeneutické cnosti, dekonšpiratívne schopnosti jej čitateľov niekedy robia knihu nevyhnutnou pre život.

Podľa P. Ricoeura je podstatou každej zápletky vlastne to, že „prevracia dôsledok kontingencie v zmysle, čo by sa mohlo stať inak alebo sa nestáť vôbec, a tak ho istým spôsobom včleňuje do účinku nevyhnutnosti alebo pravdepodobnosti, ktorý vzniká konfiguračným aktom“ (Ricoeur, 1990: 167).¹ Predložená stať vychádza z tejto základnej nezrovnalosti medzi univerzom reálnych udalostí, ktoré je situované rozhodne na strane kontingencie, a univerzom naratívneho diskurzu, ktoré sa predstavuje ako rovina poriadku, koherencie a kauzality.

Koniec koncov, každá naratívna zápleтка je transformáciou, usporiadanou od počiatočnej situácie až ku konečnému stavu. Zatiaľ čo život, ten je zónou chaotických udalostí, ktoré sa nedajú predvídať a predovšetkým vysvetliť samy zo seba. Román ako naratívny žáner mal počas svojej stáročnej histórie za úlohu rozvíjať osobitné techniky, za pomoci ktorých budoval medzi Začiatkom a Koncom koherentné artikulácie (bez ohľadu na skrytú logiku tejto koherencie).

V tomto opornom systéme téma Konšpirácie vyvoláva medzi dvoma, vyššie iden-

tifikovanými protipólmi – Životom na jednej strane a románovým Diskurzom na druhej – paradoxné napätie. Presnejšie, komplot umožňuje teleologickému čiže udalostiam, ktoré sa odvíjajú od začiatku k predvídateľnému koncu, infiltrovať sa priamo do stredu tej najčistejšej kontingencie. Princíp Poriadku (Ordre), ktorý dozerá na zreťazenie faktov, sa riadi jednak konšpiráciou všeobecne ako životným faktom a jednak aj naratívnym diskurzom ako knižnou osnovou. Z toho vyplýva, že konšpirácia vtlačá životu štruktúru rozprávania: jeho predpisy vnútorného usporiadania a koherencie.

Z istého hľadiska možno medzi osnovou komplotu v živote a osnovou románovej zápletky v diskurze objaviť štruktúrne analógie, ktoré majú pre literatúru rozsiahle dôsledky. Mohli by sme v tom vybadať dokonca provokáciu, ktorá vedie k úplne odlišným vzťahom medzi *žitím* a *písaním*. Každý konšpiračný román alebo román o konšpirácii (roman de conspiracy, termín v slovenskom a českom prostredí nie je ustálený) vťahuje spisovateľa do dvojznačnej hry medzi *Históriou* a naratívnou *históriou*. Autor v tom môže vidieť príležitosť a využiť ju. Alebo v tom vytuší hrozbu, útlak a podnecovanie k vzbure.

Teleologický model konšpirácie vyvolával u časti spisovateľov typologicky rôznorodé postoje a reakcie podľa rôznych literárnych období románu. Práve tento aspekt sa pokúsim demonštrovať v nasledujúcich riadkoch. Moje poznámky sa budú týkať šiestich románov, z ktorých dva sú romantické (*Cinq Mars* – Alfred de Vigny, *Rob Roy* – Walter Scott), dva moderné (*Jozef a jeho bratia* – Thomas Mann, *Majster a Margaréta* – Michail Bulgakov) a dva postmoderné (*The Crying of Lot 49*, český preklad *Dražba série č. 49* – Thomas Pynchon a román *Cat's Cradle*, český preklad *Kolíbka* – Kurt Vonnegut Jr).

Prvé romantické konšpiračné romány, pochádzajúce zo začiatku 19. storočia, načrtávajú obraz ešte nestabilnej Európy – 17. storočie (Vigny) a 18. storočie (Scott), keď sa začali spochybňovať centralizujúce štáty a ich politické režimy. U Vignyho sa na proscénium dostáva nepokojná doba Ludovíta XIII. (1601–1643). Politický komplot, zosnovaný proti kardinálovi Richelieuovi, sa usiluje zreštaurovať kráľovskú autoritu, ktorá bola po Henrichovi IV. vážne oslabená. Dosť bizarný proroyalistický komplot, ktorý nie je schopný podržať, aspoň morálne, ani sám kráľ.

Najrôznejšie historické dokumenty hojne zásobujú Vignyho množstvom informácií o tomto aristokratickom sprisahaní. Slávne postavy dejín, ktoré často vystupujú do popredia, sú však znázornené skôr konvenčným spôsobom. Richelieu alebo Anna Rakúska, ktorí sa do sprisahania priamo miešajú buď s cieľom podporiť ho, alebo ho rozbiť, sú len handrovými bábkami. Pokiaľ ide o sprisahancov, vrátane Cinq Marsa, tí vystupujú zase príliš jednostranne, pompézne a vysoko predvídateľne.

Vigny naratívnu zápletku skonštruoval tak, že v sprisahaní sa angažujú skôr transindividuálne spoločenské sily: veľkosť a úpadok vysokej vojenskej aristokracie v zápase s centralistickou mocou ministra. Dokonca aj protagonistu románu, markíz Cinq Mars, je obyčajným hercom v scenári, ktorý ho ďaleko presahuje. Od začiatku knihy až do konca ostáva stále rovnaký. Nijaké výstražné znamenie, ktoré by ho označilo za protagonistu budúcej tragédie, ho nenúti zmeniť smer, hoci inak je v románe podobných výstrah množstvo. Ba čo viac, ukáže sa, že toto palácové sprisahanie režírujú v skutočnosti nadľudské zákony, inšpirované buď božskou inštanciou, alebo dejin-

nou nevyhnutnosťou: romantický spisovateľ medzi nimi skôr ešte váha. Vigny pripojí k druhému vydaniu knihy historické dokumenty, ktoré v románe interpretoval. Je to veľmi zúžená, ba dokonca obmedzujúca interpretácia – pretože sa ukáže, že mladý Cinq Mars má všetko po celý čas a do najmenšieho detailu vopred dané.

Možno spomenúť aj smrteľné predpovede maršála Effiata zo začiatku románu, pred odchodom jeho syna; markízovu slávnostnú prísahu, že buď sa mu podarí vziať si za ženu Mariu de Gonzalez, alebo sa nechá zabiť na popraviske; zrolovaný list papiera, ktorý padá rovno pod nohy sprisahancov, aby oznámil okamžitú popravu ich pána. Trinásta kapitola, strategicky umiestnená presne do stredu románu, sa krúti okolo *mise-en-abyme* rozsiahlej výpovede. Ide o epizódu z Písma svätého, ktorú Cinq Mars číta svojmu priateľovi Thouovi a ktorá do podrobností oznamuje ich popravu a súčasne „predpisuje“ koniec románu.

Bohaté rečnícke divagácie niektorých postáv naliehavo zdôrazňujú formujúcu úlohu Svätej knihy na život, ako aj na transindividuálne zákony, ktoré určujú ľudské rozhodnutia. Ich prostredníctvom nám Vigny dovoľuje nazrieť cez diskurzívnu osnovu do pravidiel, ktoré riadia epickú architektúru jeho románu.

Ostatne, všetko je perfektne integrované v zohranom príbehu, kde neostáva takmer ani škára pre náhodné alebo neurčené. A ak sa podobná *diegésa* tvári, že si ju možno zmýliť so skutočným životom, potom si aj samotný diskurz nárokuje na prerogatívy neutrálneho historického rozprávania a takmer úplne sa sťahuje za udalosti.

Drobný epický chod je pravidelný, občas dráždivý. Naratívny hlas sa iba príležitostne pokúša nadviazať kontakt s abstraktným a vzdialeným čitateľom, na ktorého akoby sa nejasne odvolával. Dokonca aj keď naznačuje, že sa stotožňuje s autorom, obmedzuje sa táto arogantná naratívna inštancia na to, aby upozorňovala na výšku svojho postavenia, odkiaľ sa dajú ľahko rozoznať a pochopiť hybné sily Históriae.

V románe *Cinq Mars* teda objavíme určitý druh poníženosti narácie voči predchádzajúcemu, historicky osvedčenému modelu sprisahania. Odtiaľ u Vignyho aj takmer dokonalý a neraz veľmi nudný súzvučie medzi Históriaou a naratívnu Históriaou.

Politická a dynastická konšpirácia je tematickou konštantou prvých románov Waltera Scotta – takzvaného cyklu Waverley. Pozadie v nich až na rôzne detaily ostáva rovnaké: konflikt medzi rodom Stuartovcov a rodom z Hannoveru, ktorý rituálne vyvolá rebélie škótskych klanov a súčasne odpor aristokratických katolíckych rodov, priaznivo naklonených dynastickej reštaurácii. S touto osnovou historických dejov sa splietajú aj osudy protagonistov, či je to už Frank Osbaldistone alebo Edward Waverley. *Rob Roy* je rozprávanie o živote a dobrodružstve v duchu modelu anglického románu z predchádzajúceho storočia. Po tom, ako spisovateľ prestal písať epickú poéziu, ktorou si vyslúžil Byronove ironické poznámky, vrhá sa hlava-nehlava do historickej prózy, kde hľadá kompromis medzi gotickým románom (ktorý v Scottovi vyvolával obojaké reakcie po celú jeho kariéru) a anglickou tradíciou, povestnou svojím „realizmom“. V románe možno odlíšiť dve komplementárne roviny sprisahania: na politickej a na domácej rovine.

Pri náčrte kostry prvej roviny využíva Walter Scott historické pramene týkajúce sa povstania jakobitov z roku 1715, ktoré proti Hanoverskému rodu podnietili Stuartovci a anglická katolícka šľachta, spojenec starých škótskych klanov. Protagonista Frank

Osbaldistone je bez vlastnej vôle a prevažne bez toho, že by o tom vedel, zapletený do politickej kabaly a príležitostne aj do ozbrojených konfrontácií.

Na druhej, najdôležitejšej rovine protagonista padne do pasce intrigy, diabolicky zosnovanej jeho bratancom, ktorá ho má kompromitovať, obráť o dedičstvo a napokon odlúčiť od jeho milej Diany Vernon. Intertextuálny odkaz hodný pozornosti je podobnosť medzi Rasleighom Osbaldistonom a Richardom III., ktorú v istej chvíli nadhodí Frank.

Politický komplot sa u Scotta podstatne stiera a mizne za rodinnou kabalou, ktorej Dejiny sú len zámienkou. Frank Osbaldistone, ktorý si dá námahu predviesť svoj mučenický osud spôsobom rovnako príjemným ako zrozumiteľným, buduje naratívnu celku rámec poriadku a koherencie.

Ak u Vignyho ostáva zápletká teleologická a demonštratívna, konšpirácia, ktorú riadi Walter Scott, sa nedostáva k nijakému všeobecnému záveru a ani si nenárokujú vysloviť nejaké dejinné poučenie. Oproti Vignymu sa diegetická matéria, prepožičaná z História, naplňa u Scotta zápletkou, pričom sa do široka rozrastá osobným a utáraným rozprávaním, ako aj veľkým množstvom dialógov, slúžiacim na vysvetlenie.

Vzdialenosť, najmä časová, medzi rozprávajúcim Ja a rozprávaným Ja je značná, čo vysvetľuje tolerantnú náladu a prechodnú melanchóliu rozprávača. Dramatizovaná narácia (ktorá sa medzi európskymi romantikmi, autormi historických románov, napríklad u Victora Huga, vzápätí ujme) je jej privilegovaným nástrojom. Navyše sa ukáže, že rozprávač má viditeľný záujem, aby jeho práca bola vierohodná, takže sa mnohokrát odvoláva na to, akým spôsobom svoj rukopis vyrábal.

V tomto bode sa možno zhodnúť, že romantickí autori (nech by sa medzi sebou líšili ako napríklad Alfred de Vigny a Walter Scott) si začínajú uvedomovať možné napätie, ktoré vzťahy medzi História a románovou históriou obsahuje, zatiaľ trochu opatrne, a že to iba veľmi zriedka dokážu využiť tak, aby uzavreli s avizovaným čitateľom explicitnú čitateľskú dohodu.

Pokiaľ ide o spisovateľov modernity, pôvodná diegetická matéria, ktorú dobre pozná autor i jeho čitateľa, dovoľuje autorovi presunúť záujem od udalosti k procesu stavby zápletky, od dejín k diskurzu alebo skrátka od Čo? k Ako?

Bulgakovov román *Majster a Margaréta*, ktorý literárne typológie zaraďujú pod strešný názov román v románe, predostiera naratívnu architektúru s dvoma paralelnými rovinami: román o Majstrovi, situovaný do stalinistickej Moskvy tridsiatych rokov, a román, ktorý vytvoril Majster, odohrávajúci sa na operatívnej scéne biblického Jeruzalema Piláta Pontského.

Od začiatku až do konca románu sa tieto dve diegetické časové trvania – štyri horúce jarné dni od západu slnka v stredu až do soboty večera – dokonale prekrývajú. Posledná kapitola knihy, kde sa dve paralelné histórie znovu spoja v naratívnom diskurze, zhromažďuje pod záštitou Diabla protagonistov oboch rovín.

Naratívna inštancia rámcového rozprávania, postavená do polohy jednoduchého diváka udalostí, rozohráva pokryteckú nevedomosť gogolovského typu a v mnohých výzvach k svojim čitateľom popiera akúkoľvek explikatívnu kompetenciu. Jeden zo základných nástrojov, schopných rozbehnúť rozprávanie na tejto rovine, je veštbá, ktorú diabolská suita zlomyseľne praktizuje. Čo sa týka Majstra-spisovateľa, ten sa radšej úpl-

ne skryje za udalosťami, v rozprávani, ktoré sa dovoľáva skôr neutrálnej vševediacosti historického rozprávania. Naratívny hlas zaujme pozíciu abstraktného a anonymného svedka. Krátke retrospektívne, prísne funkčné a vysvetľujúce parentézy odkazujú na udalosti, ktoré bezprostredne predchádzali súdu Piláta Pontského – vstup Ježiša do Jeruzalema, zrada Judáša Iškariotského, odsúdenie, ktoré žiada veľkňaz Kaifáš, a pod.

Komplot, ktorý zosnoval Diabol, aby potrestal totalitné zločiny komunistickej Moskvy a zorganizoval svoj každoročný bál, a ktorý sa krúti okolo Majstra a Margaréty, je teleologický a apokalyptický súčasne. Každý moment zo štyroch moskovských dní je predvídaný a dokonca až s podozrivou pedantériou predpovedaný. Drobné naznačujúce upozornenia, veľkoryso rozosiate v naratívnom diskurze, nedokážu niekedy rozoznať ani postavy, iba ak ex post. Sú tu prítomné všetky prostriedky predvídania – od skrytej narážky k explicitnej výstrahe – až na hranicu brutality.

Na druhej strane sa ukazuje, že stalinistické univerzum, do ktorého pomaly zostupuje Woland, je tiež ovládané modelom jedovatého a malicherného sprisahania. Ľudia sa spriahajú, aby svojim blížnym pripravili neznesiteľný život: aby sa zmocnili bytu svojho suseda, zruinovali kariéry, kompromotivali prestíž alebo ukradli peniaze.

Najzreteľnejším výsledkom tejto situácie je všeobecný stav sprisahania v spoločnosti, kde sa jednotlivec nakoniec stáva obeťou kolektívneho komplotu. Psychiatrická nemocnica, kde skončí nemálo postáv, je metaforickým emblémom najbližším podobnému univerzu. V jednej zo svojich najdôležitejších dimenzií si diabolský komplot privlastňuje formu *Posledného súdu*, ktorý trestá zlých a odmeňuje spravodlivých.

Román o Pilátovi Pontskom sa zameriava na biblické sprisahanie Judáša Iškariotského, ktoré vedie veľkokňaz Kaifáš proti prorokovi Yeshuovi Ha Nozrimu (alias Ježiš Kristus). Majster úzkostlivo vykresľuje jeho zložitú osnovu, no nepodarí sa mu pridať vhodný koniec. Keďže mu ho vnukne Diabol osobne, dostáva aj koniec podobu kabaly: zavraždenie Judáša, ktoré pripraví Pilát Pontský a uskutoční Afranius, šéf tajných služieb.

Román *Majster a Margaréta* teda prináša dokonalý príklad naratívneho poriadku a koherencie, kde sa diskurzívna zápleтка a diegetický komplot navzájom podporujú a opäť spájajú vďaka diabolskému požehnaniu. Tento zámer je do takej miery hutný, že si vyžaduje dodatočný interpretačný postup.

V symbolickom finále románu sa medzi seberovnými (Majstrom, Ježišom a profesorom Wolandom – oficiálne meno Diabla) otvára diskusia, týkajúca sa štatútu fikcie vo vzťahu k História.

Jasne z nej vyplýva, že pre Bulgakova stelesňuje Diabol ideálnu kompetenciu čítania. Možno v nej rozoznať podtextovú hypotézu, bohatú na teoretické podnety. Sleduje démonickú stránku hermeneutiky (*interpretare diabolicum*) alebo „diabolskú“ dimenziu každého expertného vysvetlenia textu.

Z tohto hľadiska sa román venovaný Pilátovi Pontskému, ktorý vytvoril Majster, stáva kontra-Bibliou alebo Bibliou-apokryfom (replika na kanonickú verziu udalostí) viac-menej inšpirovanú Diablom. Odtiaľ fikčná debata, ktorá sa venuje štatútu biblického textu medzi historickou pravdou a fikčnou pravdepodobnosťou.

Okrem už analyzovaných konšpiračných plánov Bulgakov naznačuje prítomnosť aj iného, všeobecnejšieho plánu, v ktorom je už všetko predpísané a načrtnuté: kultúr-

nej pamäti. Protagonista Bulgakovovho románu je v skutočnosti „duchom“, duchom, prichádzajúcim z literatúry. Ako fiktívna postava je Majster produktom literárnej tradície, ktorá vychádza z *Ur Fausta* (pôvodná legenda o Doktorovi Faustovi). Dokonca sám Ježiš Kristus, tak ako ho predstavujú a chápu niektoré Bulgakovove postavy, je tiež následníkom v dlhej línii mýtických prototypov – ako napríklad Mithra alebo Osiris/Tammuz. Tento detail situuje kanonické príbehy Biblie – podľa Northropa Freya Veľkého kódu západnej civilizácie – do nekonečného sledu opakovaní, ktoré kompromitujú ich dôstojnosť ako pôvodných prameňov.

Ruský spisovateľ neváha pred svojimi čitateľmi pripustiť, že akékoľvek písanie považuje to, čo bolo „už vytvorené“, za jeden zo svojich podstatných modelov. Zápletku jeho románu osobitým spôsobom poznamenal ten typ *paradigmatickej logiky*, ktorý majstrovskou rukou vedie produkciu a čítanie textu v presne naprogramovanom smere. V tomto prípade ono možné *Hľa preto*, ktorým sa obracia každý spisovateľ na svojho čitateľa, chce jednoducho povedať: *Preto, že všetko to je v literatúre už predpísané*.

Najmä z tohto hľadiska sa Bulgakov radí k Thomasovi Mannovi, jednému z najštípanejších praktizantov paradigmatickej legitimizácie v literatúre.

V rámci široko chápaného všeobecného kontextu nadväzuje románový cyklus Thomasa Manna na snahy spisovateľov, ktorí neustále striehnu na neobvyklé riešenia, aby odhalili základné naračné tlaky medzi *dejinami* (diegesis) a *diskurzom*. Mohli by sme spomenúť opakované zmeny techniky, ku ktorým došlo medzi *Buddenbrookovcami*, *Doktorom Faustom* alebo *Spoveďou hochštaplera Felixa Krulla*.

Oproti *Čarovnému vrchu* a najmä oproti *Vývolenému* (kde sa ideologický komentár prenáša buď na postavy, alebo jednoducho na „Génia narácie“) si rozprávač tetralógie privlastňuje nielen naratívnu funkciu a funkciu réžie, ale aj komunikačnú funkciu, konkretizovanú v početných ideologicky, filozoficky, morálne a inak zameraných interpeláciách, ktorými sa obracia na virtuálne publikum.

Čitateľa dokonca mnohokrát znova nabádajú, aby sa pridal k dôrazným snahám rozprávača a pokúsil sa odpovedať na množstvo nemožných otázok: Má byť rozprávač niečím úplne iným ako anonymným prameňom rozprávania, aby sa mu zabránilo tváriť sa, že rozpráva sám o sebe, a pritom si nárokovať, že všetko, čo hovorí, skutočne existuje, tak ako vraví a nie inak, určite a nepochybne? Alebo treba povedať, že by spravil lepšie, keby ostal vo vnútri svojej histórie, identifikoval sa s ňou a nepokúšal sa od nej odpútať len preto, aby ju prípadne potvrdil či zhodnotil? A tak ďalej.

Mladý Jozef je referátom o rodinnom komplote, ktorý zosnovali starší Jakubovi synovia, aby zahubili svojho najmladšieho brata. Jozefa najskôr vrhli do prázdnej studne a odsúdili na smrť, ale nakoniec ho predali ako otroka karaváne na ceste do Egypta. Zámer komplotu – tajné rozhodnutie starších bratov potrestať Jozefa za jeho arogantné pokusy vydediť ich – však označuje iba vrcholný bod naakumulovaného radu priťažujúcich predpokladov, ktoré precízne zúčtoval nikdy sa nenáhliaci rozprávač.

V konečnom dôsledku sa ukáže, že konšpirácia, zrežírovaná v druhom dieli tetralógie, je iba prostým momentom z celej série kabál alebo zámerných interpretácií, ktoré dirigovali Jozefovi predkovia a ktoré mali obrať vlastných pokrvných príbuzných o rôzne legitímne privilégiá. A práve v tomto retrospektívnom horizonte tradície, zasvätenej Jakubovej línii, treba vysvetľovať aj previnenie najmladšieho a odôvodniť bratský komplot.

Naratívny hlas ostentatívne favorizuje tento uhol pohľadu. Z jeho hľadiska sa ne-jednoznačná zmes, vznikajúca v konšpiratívnej osnove medzi dôkazmi o Jozefovej vine a medzi príslušnými odkazmi, pochádzajúcimi z historiek jeho otca Jakuba, javí ako nevyhnutná. Z toho vyplýva, že cez Jozefove dobrodružstvá môžeme zazrieť aj manévrovanie *Mladého Jakuba*, ako vydediť svojho staršieho syna Esaua; kabalou vymyslenú Lábanom s cieľom vymeniť Rahilu za svoju najstaršiu Leah; a napokon, komplot Jozefových rodičov zameraný na to, aby ušli z domu svojho starého otca Lábara.

Zápleтка, ktorá je do takej miery cyklická, sa musí nezvratne končiť vo všeobecnej achrónii. Ako postupne po krokoch sledujeme logiku udalostí, uvedomujeme si, že tu ide o zápletku regresívneho typu, ktorá napreduje proti prúdu, do nepreskúmateľných priepastí absolútnych Začiatkov a protirečí teleologickému modelu akejkoľvek konšpirácie. Na pozadí ešte rozľahlejšieho kultúrneho horizontu možno komplot proti Jozefovi, jeho symbolické zmiznutie a jeho oživenie v novej identite pochopiť vo vzťahu k paradigmatickým epickým osudom; medzi nimi jedným z najdôležitejších je osud Gilgameša, ktorého Jozef často identifikuje ako svojho dvojníka.

Na druhej strane Jozefa sa zmocňuje euforická nostalgia po vlastných koreňoch, ktoré sa vzdalujú do nedohľadna, do priepasti písanej pamäti. Mannova postava si robí žarty zo Svätého písma a podobne z eposu venovaného Gilgamešovi alebo mytologickým fabuláciám o mŕtvych a symbolických znovuzrodeniach egyptského boha Osirisa/Tammuza. Ba čo viac, usiluje sa za každú cenu zladíť svoj život s ich prestížnymi scenármi.

Vzhľadom na tisícročnú predexistenciu Jozefovho príbehu, zaznamenaného v *Knihe Genezis* (37, 2–4), rozprávač si formálne vyhradzuje úlohu koherentného prepisu, ktorý by mohol začať sériu odpovedí „*Hľa, preto...*“; vyhovujúcich možným otázkam avizovaného čitateľa.

Predovšetkým si treba všimnúť pokrytecký a symptomatický problém rozprávača, ktorý sa príliš viditeľne usiluje transferovať do chronológie profánneho dejiny vychádzajúce z posvätného času: jeho falošné zaváhania, hojnosť explikatívnych analógií, ktoré natahujú dĺžku diskurzu a nechávajú diegetický čas upadnúť do nerozlišiteľnej večnosti Času, aby znovu splynuli s Genézou všetkých vecí.

Proces stavby zápletky, legitimita historického rozprávania, štatút autora a jeho vzťahy k fiktívnym postavám, modely jeho románu, to všetko sú u Thomasa Manna príliš chúlостivé otázky, aby sa o nich debatovalo medzi rozprávačom a jeho publikom alebo medzi samotnými postavami. Ostatne, celé dejiny sú už napísané a my ich žijeme a čítame spolu, smežeme sa a plačeme odrazu, rituálne poznamenáva Jozef pri rôznych príležitostiach. Skôr, ako by sa udalosť mala odohrať, už je napísaná, a „žitie“ neznamená nič iné ako „čítanie“ božskej knihy.

Naratívny diskurz, posadnutý svojím poslaním usporiadať, vysvetľovať a interpretovať javy, sa nakoniec rozprávanej histórie zmocní – ak ju náhodou jednoducho nepohlí – aby si uvedomil jedinečnú udalosť, svoju vlastnú genézu.

Z toho možno vyvodíť, že v období modernity sa komplot postupne stáva jednou z privilegovaných tematických metafor naratívneho zámeru.

Perspektíva, z ktorej sleduje vzťah života a knihy postmoderný spisovateľ, je absolútne protikladná: v jeho prípade sa poníženosť premiestňuje skôr na stranu života či

každodennosti ako takej. Pre tento typ autora nie je skutočne pohoršujúce to, že v živote existujú vysoko sofistikované konšpiratívne praktiky, ale skôr to, že každodennosť možno postaviť ako banálny sled udalostí, kde niet čo odhaľovať.

Ba čo viac, tou mierou, ako sa západný román ponáhľa k (post)modernizmu, jeho čoraz uvoľnenejšia naratívna štruktúra sa postupne vzdaluje od zovretého poriadku a koherencie, ktorú si vyžaduje tematika sprisahania. U autorov ako Thomas Pynchon alebo Kurt Vonnegut je táto odlišnosť už dosť badateľná.

Komplot ako najvyššiu tematickú posadnutosť by sme mohli identifikovať v diele Thomasa Pynchona. Takmer každý jeho román uvádza na scénu prinajmenšom medzinárodné, ak nie univerzálne sprisahanie.

Román *V* podáva sprisahanie bielej svetovej elity, ktoré má za cieľ rozdeliť svet 20. storočia podľa „zón politického vplyvu“.

Gravity's Rainbow (Duha gravitace, česky 2006) sa krúti okolo kabaly slobodomurárov a najprogressívnejších technologických kruhov. Tie sa pokúšajú transformovať svet na na superštát – Rocket State – podľa nacistického projektu, ktorý Rusi a Američania pretvorili na súčasné podmienky.

A napokon v románe *The Crying of Lot 49* (česky Dražba série č. 49) ide o alternatívny systém poštových služieb – s anarchistickým a kontrakultúrnym plánom. Jeho korene siahajú do Holandska 18. storočia a ešte hlbšie do 13. storočia v Európe. Po vojne za nezávislosť sa sprisahancom podarí prejsť cez Atlantik, pričom sa všetkými prostriedkami usilujú nastoliť monopol, ktorý označujú akronymom W. A. S. T. E. (anglicky odpadky alebo nádoba na smeti).

Prvotný diegetický materiál patrí teda do západnej protohistórie poštových systémov. Pramene informácií zachádzajú až k pergamenom, ktoré sa uchovali v archívoch a ktoré spracovala nielen literatúra, ale aj televízia, komiksy a dokonca i profesionálna filatelia. Pynchonov naratívny diskurz zahráva svoju diegétu do stratena a krátkym procesom účtuje s osudom svojich postáv i s naším úsilím o dešifrovanie. Nakoniec autor podkope tvarovú kostru svojho vlastného konšpiratívneho románu a dokonca aj tvarové princípy každej románovej zápletky: výraz nevyhnutnosti; rozvrhovanie faktov; samotné *rozprávanie* a súčasne i *písanie* a *predpisovanie* a pod.

Ukazuje sa, že oproti vševediacosti balzacovského typu je Pynchonov rozprávač menej informovaný ako jeho postavy. O udalostiach sa dozvedá postupne, tak, ako protagonistka románu – Oedipa Maas, niekto ako *lector in fabula*, aby sme parafrázovali Umberta Eca – komplikovaný dej rozmotáva.

Oedipa Maas, ktorá z donútenia kvôli poslednej vôli zosnulého Piercea Inverarityho musí rozšifrovať záhady skryté za tým najnevinnejším zdaním, podstupuje celú sériu skúšok, hoci pritom neutrpí vážnejšiu osobnú ujmu. Možno v nich odhaliť pokus o paródiu naratívnych schém, ktoré preslávil román formovania (vývojový román, Bildungsroman).

V románe sa nachádza až mäťuce množstvo rovín, niektorých samostatných, ale vôbec nie nezávislých, v ktorých sa model sprisahania opakuje.

Protagonistom historickej zápletky je tajomný Tristero (alebo Tryster), ktorý od 18. storočia bojuje proti európskej sieti poštových služieb značky Thurn und Taxis. Keď nasledovníci Tristerových sprisahancov emigrovali do Nového sveta, uviedli naj-

mä v južnej Kalifornii do chodu celú podzemnú mašinériu (intrigy, masové masakry alebo individuálne vraždy), ktorá mala kontrolovať severoamerický komunikačný systém a postaviť ho do služieb okultných, anarchistických alebo periférnych síl.

Všetko, čo sa týka alternatívneho poštového systému, takým či onakým spôsobom poukazuje na obrovskú realitnú a finančnú ríšu zosnulého Piercea Inverarityho, ktorého dedičkou sa stáva Oedipa Maas. Všetko, od jeho vzácnej filatelickej zbierky, ktorá bude rozpredaná vo verejnej dražbe ako vyvolávací položka č. 49, až po obrovskú sieť inštitúcií a osôb, ktorú zosnulý vlastnil, vyzerá ako súčasť sprisahaneckého scenára, ktorý zosnoval Inverarity, aby zmiatol Oedipu. Z istého hľadiska môžeme tento takmer diabolský scenár chápať ako paródiu konšpiratívnej literatúry.

Na inej rovine je komplot iba imaginárnym projektom moderného človeka. Keďže sa v mediálnej spoločnosti stáva paranoidným, na každom kroku odhaľuje hrozivé signály všeobecnej spoločenskej intrigy, ktorej zámerom je absolútna kontrola jednotlivca.

Komplot dostáva aj istý metafyzický rozmer. Malba Remedii Varosa, umiestnená v *mise-en-abýme* románu, Oedipe naznačuje, že existencia je len zajatím v univerze uzatvorenom ako stredoveká veža (v angličtine výraz „plot“ znamená aj prehradenie). Nemožno z nej uniknúť inak ako komplotom, sprisahaním s bludným rytierom, na ktorého čaká už od začiatku – či to bude Pierce Inverarity, jej manžel Mucho Maas, advokát Metzger alebo niekto iný.

Nakoniec sa diegetický komplot premieňa na postup načrtávania a dešifrovania naratívnej zápletky. Komplot sa teda končí tým, že metaforicky predstavuje aj zápletku, aj čítanie Pynchonovho románu.

V tomto malom Pynchonovom románe je až prílišný nadbytok konšpirácie: téma a jej mnohoraké podoby sú preťažené. Dokonca aj lektúra románu dostáva neraz podobu dekonšpirácie.

Oedipa Maas, protagonistka románu, je zdanlivo americkou Madame Bovary z čias studenej vojny, vrcholne nespokojnou so svojou banálnou a monotónnou existenciou. Ema Bovary si vyberala iba romány o láske, zatiaľ čo Oedipa je úskočnou čitateľkou na iný spôsob. Táto sofistikovaná a vzdelaná postava sa na začiatku románu nachádza v úplnom existenciálnom rozklade. Aby pochopila zmysel všetkého, čo sa jej prihodiť, dostáva táto *Ema Bovary Nového sveta* možnosť vybrať si spomedzi viacerých modelov. Dalo by sa dokonca povedať, že to ona vyrába román, ktorý čitateľ číta, váhajúci medzi viacerými možnosťami.

Najskôr tu máme *doslovný* model čítania: model detektívky na najnižšej úrovni. Oedipa sa pokúša najskôr vylúštiť a interpretovať všetko, čo sa jej prihodí v San Narcisse. Vyzdvihne samu seba do postavy detektíva, ktorý striehne na záhady, ukryté za zdaním nevinnosti. A verí, že v nich odhalí také sprisahanie, ktoré využíva okrem iných metód zločin, čiže odstraňuje osoby, ktoré sú nepohodlné alebo príliš zvedavé na alternatívne služby pošty.

Na vyššej rovine ju priťahuje skôr sofistikovaný kultúrny model – *Tragédia pošty* je apokryfný barokový text, ktorý vytvoril fiktívny spisovateľ Richard Wharfinger a zreživovala jeho postava Driblette. Práve na tejto *alegorickej* rovine čítania príberá komplot aj črty divadelného scenára. Ostatne je veľmi symptomatické, že Oedipu vedie k sledovaniu tejto línie práve profesor literatúry.

Z určitého hľadiska sa aj samotná Oedipa stáva protagonistkou akéhosi *Living theater* alebo *happening performance*. Scenár moderného divadla zrežovaný v živote: konšpiratívny scenár zosnoval sám Pierce Inverarity ešte pred svojou smrťou, aby mohol kontrolovať existenciu svojej milej dokonca aj zo záhrobia.

A nakoniec, vo chvíli, keď sa protagonistka stretáva s Johnom Nefastisom a s jeho mašinériou, spustenou Maxwellovým Démonom, autor nám uštedruje prostredníctvom svojich postáv skutočnú lekciu o entropii literárneho textu, ktorá riadi stavbu zápletky celého románu a prirodzene aj jej dekonšpiráciu lektúrou. Takýmto nepriamym spôsobom dostávame znamenie, že diegetický komplot sa začína meniť na operáciu načrtávania a dešifrovania naratívnej zápletky.

Sprisahanie sa teda končí tým, že metaforicky vyjadruje konštrukciu zápletky i lektúru Pynchonovho románu. Všetko, čo sa odohráva, a všetko, čo sa Oedipe prihodí, treba v skutočnosti chápať ako ekvivalent úsilia, ktoré vynakladá samotný Pynchon na to, aby načrtnol konšpiračný román.

V postmodernom románe v tej podobe, ako ju ilustruje Thomas Pynchon, sa nájde „dost konšpirácií pre každý vkus a každú kategóriu čitateľov“. Kultúra a najmä kniha o tom vedia svoje oveľa dlhšie ako život. Čím viac pokory zo strany narácie, tým viac pohoršenia na margo už zosnovaného v živote: úplne naopak ako v dialógu medzi knihou a životom alebo medzi knihou a knihou. Je to skôr otvorená súťaž, v ktorej kniha takmer vždy vyhráva a napokon poskytuje modely životu.

Dokonca aj vo vzťahu k Pynchonovi – jednému z najreprezentatívnejších autorov svojej literárnej doby – pôsobí Kurt Vonnegut, akoby z postmodernej fikcie jednoducho robil výfahy. V prvom rade preto, lebo u neho mizne akákoľvek možnosť hranice medzi populárnou a vysokou literatúrou (zmes detektívneho, špionážneho románu, parabolickej literatúry a dobrodružných príbehov); ďalej svojím vkusom, poznačeným hravosťou alebo parodickou rekapituláciou tradície; a nakoniec sériovou naráciou, ktorá vyvoláva zdanie, že nasleduje syntax mediálnych produktov.

Naratívna štruktúra románu *Cat's Cradle* zdanlivo odkazuje na model, posvätený osvietenou fikciou: retrospektívna svedčnosť pred prítomným publikom, na ktoré sa rozprávač otvorene obracia. Táto výzva – „*Volajte ma Jonáš*“ – sa týči aj v parafráze zo začiatku *Moby Dicka* – („*Volajte ma Izmael*“). Rozprávačom románu je súčasný Jonáš, zajatec v podzemí ostrova, ktorý sa stal obeťou atómovej kataklizmy. Lenže tu ide o Jonáša naruby, pretože jeho zajatie už nie je útlakom, ale práve naopak sa stáva možnosťou prežitia.

Ak vezmeme do úvahy rozdielnosť skúseností, hodnôt alebo mentality medzi nimi dvoma, vo Vonnegutovom rozprávaní je vzdialenosť medzi *rozprávajúcim Ja* a *rozprávaným Ja* v skutočnosti veľká – z čoho pramení sústrastná ironia prvého voči druhému. K tomu by sme mohli pridať rýchly naratívny rytmus; delenie na veľmi krátke kapitoly; rituálne rekurentné vety (as it happened, as it was supposed to happen – ako sa stalo, ako sme predpokladali, že sa stane); ironický kontrapunkt, groteskno, zožieravý čierny humor a väčšinou antifrastické názvy kapitol – všetko vlastnosti, ktoré nadhlo zafixovali autorovi povrchnú reputáciu populárneho autora na poklesnutej úrovni.

Kurt Vonnegut Jr. konštruuje vo svojom románe zápletku, ktorá je apokalyptická z viacerých hľadísk: jej rozuzlenie vyústi do konca sveta; kniha, ktorú plánuje jeho

postava-spisovateľ, sa nazýva *Deň z konca sveta*. Záverečné rozprávanie protagonistu stavia proti sebe všetky zdanlivo bezvýznamné fakty, ktoré naratívny hlas vyrozprával a ktoré sa tým zretazujú do dlhej série transnárodných machinácií. Ich cieľom je prislusť si osudový nástroj, ktorý by bol schopný privodiť koniec univerza. Okrem toho vo chvíli, keď sa Vonnegutova kniha končí, ukáže sa, že takmer všetko bolo vopred stvárnené v knihe *The Books of Bokonon* (Bokononove knihy) – románová postava Bokonon je akýsi smiešny prorok eschatologickej anticirkvi. Apokalyptické rozuzlenie zápletky predstavuje súčasne koniec Bokononovho rozprávania i *doslovný* obsah titulu, ktorý si vybral spisovateľ protagonista pre svoju vlastnú knihu.

Mallarmé sa nás pokúsil presvedčiť, že Svet je stvorený, aby vyústil do krásnej Knihy. Všetko, čo sa odohráva v malom Vonnegutovom románe, vyzerá, že jediným cieľom je dodať základ apokalyptickému titulu, ktorý si vymyslel jeho protagonista-spisovateľ: titul, spočiatku metaforický, sa pomaly, po troškách „plní“ realitou. Lenže, žiaľ, Apokalypsa, ktorá z toho plynie, je náhodná, smiešna a komická: skutočná antiapokalypsa. Prežívajúci hľadajú skrýšu v podzemí spustošeného ostrova: niečo ako postatómovú *Noemovu archu*, ktorá nikam nevedie, alebo gigantické brucho ryby, odkiaľ chce uniknúť Jonáš.

Kto sa sprisaháva v univerze Kurta Vonneguta? Všetci, na všetkých úrovniach a všetkými prostriedkami, aké si len možno predstaviť. Sprisahanie má výraznú ľudskú a dokonca kozmickú dimenziu. Podľa bokonistického náboženstva človeka pohlcujú temné stratégie a zámery; je obeťou univerzálneho komplotu, do ktorého sa zapájajú aj prvotné primordiálne sily.

Kresťanská cirkev sa tiež podriaďuje modelu sprisahania alebo komplotu, v ktorom všetko predvída Písmo sväté, inak dokonalý model poriadku a koherencie a súčasne nelútostného zretazovania udalostí medzi Začiatkom a Koncom. Aj ten najmenší detail sveta, ovládaného týmto typom náboženstva, sa stáva súčasťou univerzálneho komplotu, ktorý zosnoval Boh. Ostatne, podľa parodickej verzie kresťanstva, ktoré protagonista praktizuje, by mal byť za sprisahanca číslo jeden považovaný práve Boh, pretože to on stvoril svet podľa náčrtu obrovského sprisahania. Vonnegutov Boh sa nakoniec prejaví ako malicherný sprisahavec, ktorého zámery nikto nedokáže dešifrovať, a tak sa na neho celý svet zvysoka vykašle.

Presne na opačnej strane náboženstva sa privilegovaným nástrojom komplotu stala aj veda. Papá Félix Hoenicker, otec atómovej bomby, je jeho hlavným sprisahacom. Tajomstvo, ktoré ho obkolesuje – jeho osobne i jeho laboratórium, kde sa vyrába všemocná a superdeštruktívna zbraň – je dokonalé. Pod zdanlivým výzorom falošnej dobrosrdečnosti prefikovaný vedec konšpiruje, aby toto hrozné tajomstvo zdedili jeho tri deti.

Ba čo viac, celý politický život je všeobecným komplotom, v ktorom sa miešajú a stretávajú absolútne nesúmerateľné štáty, inštitúcie alebo ideológie. Celý svet sa usiluje uchmatnúť si absolútnu moc pomocou toho najpodlejšieho sprisahania. Lúboštná epizóda medzi trpaslíkom Newtom Hoenickerom a ruskou tanečnicou Zincou je iba sprisaháním, ktoré zosnovalo KGB. Súčasne aj úplne nečakané manželstvo jeho sestry obryne Angely Hoenickerovej a krásneho mladíka je výsledkom rafinovanej konšpirácie CIA, ktorá sa usiluje o to isté. Dokonca aj svadba na izolovanom a vzdialenom tropickom ostrove, ktorú papá Felix Monzano naplánoval medzi Felixom Hoenicke-

rom Jr. a svojou adoptívnou dcérou, krásnou Monou, je iba komplotom, ktorý si karibský diktátor vymyslel, aby sa zmocnil hrozného nástroja a stal sa pod jeho hrozbou absolútnym pánom sveta.

Existuje nejaká prijateľná alternatíva?

Spisovateľ nám jednou rukou ponúka a druhou berie späť náčrt protináboženstva, inak tiež eschatologického, ktorého prorokom je akási čudná postava, známa pod menom Bokonon. Neslobodno ignorovať detail, že spomínaný prorok je zaslúžilým spisovateľom. Nakoniec sa ukáže, že akékoľvek písanie, počnúc knihou protagonistu a končiac Knihami Bokononovými, je rovnakej podstaty ako sprisahanecká osnova. Román teda obsahuje univerzálnu logiku sprisahania, inými slovami istú *kritiku konšpiratívneho rozumu*, ktorú zvonku i zvnútra skúma všetkými prostriedkami.

Z toho hľadiska sa ukazuje, že Kurt Vonnegut je veľmi citlivý na podstatu kompatibility medzi komplotom a princípom hravosti. Presnejšie, ideálny model tejto kritiky konšpiratívneho rozumu patrí do oblasti hier: slávna detská hra *Cat's cradle*, ktorú zaryte hrá otec Hoenicker a potom aj jeho syn, trpaslík Newt, sa nazýva mačacia kolíska. Ak by sme chceli parafrázovať titul dobre známeho diela Jeana-François Lyotarda, mohli by sme to celé nazvať „logikou konšpirácie vysvetľovanou deťom“.

Tento typ hry vyrába osnovu, sieť veľmi rafinovaným spôsobom previazaných nití, celkom tak ako literatúra. Okrem toho sa tak ako v umeleckej tvorbe zúčastňujeme hry, ktorú riadia obmedzujúce normy a ktorá odhaľuje dokonalú symetriu a poriadok. Metafora mačacej kolisky ako základný pilier kódu vo forme *mise-en-abyme* zobrazuje zápletku Vonnegutovho románu dokonale vyartikulovanou, hravou a zábavnou formou, ktorá má byť v prvom rade všeobecne dostupná.

Schémy čítania, ktoré som tu navrhla, nás poučajú o tom, na akých rôznorodých úrovniach môže spisovateľ vo svojom texte využiť už hotové osnovy sprisahania, ako aj o vzťahoch medzi životom a knihou, ktoré vznikli počas po sebe idúcich epoch západného románu. Kým rovnica medzi rozprávaním a dejinami ostane pre román podstatná, bude aj on veľmi citlivý voči predstavám, ktoré si v tom či onom období intelektuálneho diskurzu o samotnej História vytvárame.

To je presne dôvod, prečo najmä v 20. storočí, keď sa hypotéza o ohraničenosti odhaľujúcich schopností Dejín čoraz väčšmi rozmáha dokonca ako disciplína, je Biblia povýšená na historické rozprávanie a dosť často sa chápe ako model alebo dokonca ako téma románu o konšpirácii.

U Bulgakova je sprisahanie nadľudské a riadi ho sám Diabol: aby sa však mohol medzi Moskovčanov zamiešať, transcendentálna inštancia berie na seba tvár človeka, ktorú možno spoznať pomocou jej literárnych črt. Jednotlivcov súdi podľa výšky morálneho kreditu, ktorý vystavuje diabolská suita s tým, že je vopred daná len jediná možnosť – byť potrestaný.

V románoch Thomasa Manna pochádzajú činitelia zaangažovaní v komplete z najrozličnejších spisov, takže skutočný význam si uchováva iba Boh textu (nazvime ho „Géniom narácie“). Okrem toho si treba uvedomiť autorovu ľstivú a komickú iróniu pri zobrazovaní Jozefovho dobrovoľného podriaďovania sa rozhodnutiam, o ktorých sa mu zdá, že prichádzajú *zhora*. Akákoľvek konformita s transindividuálnymi, nadľudskými zámermi končí tým, že postavy nemeckého spisovateľa sa zosmiešňujú.

Pynchon alebo Vonnegut nám už hranicu medzi realitou a viac či menej voľnou halucináciou nedovolia rozlíšiť. V skutočnosti sa tu nič nepredvída; tým skôr, že všetko vyzerá, že áno. Interpretáčnе dráhy ostávajú nejasné, *mises-en-abymes* hmlisté a zavádzajúce. Ale skutočnou premennou konšpiračných románov, ktorá ich umožňuje porovnať bez ohľadu na to, do ktorej špecifickej literárnej doby patria, ostáva nakoniec autoreferencia, téma meditácie na okraj knihy – predmet úvahy, ktorý sa vracia s tým väčšou posadnutosťou, čím väčší sa blížime k modernite.

Existuje akési univerzálne sprisahanie kultúry, ktoré oddeľuje tých, čo sa nachádzajú vnútri, od tých, čo ostávajú mimo hraníc a pravidiel hry. Kultúrna výroba je tou najrafinovanejšiou hypotézou a skutočným modelom sprisahania. Vie to dobre nielen autor a jeho čitatelia, ale občas sú o tom informované aj niektoré z ich postáv.

Aké sú teda vzťahy medzi taktickými a metodologickými zákrutami konšpiračnej literatúry a obratmi, ktoré sa odohrali na jej integračnom epistemickom horizonte? To je otázka hodná úvahy.

V západnej symbolickej ekonómii sa 20. storočie stavia do popredia predovšetkým svojím rozhodným spochybnením polarít, ktoré sa považujú za základné už celé veky: *pravdivé a falošné, dejiny a naratívny diskurz, reálne a imaginárne* atď. Téma konšpirácie dáva modernému románu veľkú možnosť predvolať podobné opozície na koberec alebo ich jednoducho dekonštruovať.

Teleologická logika románovej zápletky, jej potenciálne hermeneutické cnosti, dekonšpiratívne schopnosti jej čitateľov niekedy robia knihu nevyhnutnou pre život. Treba pripustiť, že aspoň isté typy konšpiratívneho života považujú model knihy za vhodný a využívajú ho vo svoj prospech.

Prel. Libuša Vajdová

POZNÁMKY

¹ „... inverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant en quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité, exercé par l'acte configurant.“
In: RICOEUR, P.: *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed. Du Seuil, 1990, s. 168.

LITERATÚRA

- BAUDRILLARD, Jean: *De l'exorcisme en politique ou la conjuration des imbéciles*. Paris: Sens & Tonka, 1998.
- BULGAKOV, Mikhail: *The Master and Margarita*. New York: Vintage Books, 1996.
- CARDINAL DE RETZ: *La Conjuration du compte Jean-Louis de Fiesque*. Paris: Ombres (Petite bibliothèque), 1996.
- COUGHLIN, Paul T.: *Secrets, Plots & Hidden Agendas: What You Don't Know About Conspiracy Theories*. Madison: InterVarsity Press, 1999.
- DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Ed. du Seuil, 1977.
- FRYE, Northrop: *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Paris: Ed. du Seuil, 1984.
- GENETTE, Gérard: *Discours du récit*. In: *Figures III*, Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- GRANT, Kerry: *A Companion to the Crying of Lot 49*. Georgia: University of Georgia Press, 1994.
- HERNSTEIN-SMITH, Barbara: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

- KERMODE, Frank: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1966.
- MANN, Thomas: *Joseph und seine Bruder*. I–IV. S. Fischer Bucherei, 1933–1943.
- PYNCHON, Thomas: *The Crying of Lot 49*. London: Harper Collins, 1999.
- RICOEUR, Paul: *Time and Narrative*. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- RICOEUR, Paul: *Soi-même comme un autre*. Paris: Ed. du Seuil, 1990.
- SAID, Edward: *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- SCOTT, Walter: *Rob Roy*. Nottingham: Wordsworth Ed. Ltd., 1995
- VALÉRY, Paul Ambrose: *Mon Faust. Ebauches*. In: *Oeuvres II*. Paris: Ed. Jean Hytier, Gallimard, Ed. de la Pleiade, 1960.
- VIGNY, Alfred de: *Cinq Mars*. Paris: Editions Baudelaire, 1966.
- VONNEGUT Jr., Kurt: *Cat's Cradle*. New York: Dell Publishing Co., 1982.
- WRIGHT, Collin: *Satan in Moscow. An Approach to Bulgakov's Master and Margarita*. New York: PMLA, 8, 1973.

THE GAME OF "LIVING" AND "WRITING": CONFLICT IN NOVEL-WRITING FROM ROMANTICISM TO POSTMODERNISM

Contingency. Narrative Discourse. Order. Conspiracy. Novelistic Conflict. Modern Novel.

The article emerges from the inconsistency (see P. Ricoeur 1990: 167) between the universe of real events situated in the realm of contingency, and the universe of narrative discourse presented on the level of order, coherence and causality. On the basis of six novelistic examples from Romanticism to Postmodernism (Alfred de Vigny's *Cinq Mars* (1826), Walter Scott's *Rob Roy* (1817), Thomas Mann's *Joseph and His Brothers* (1926-1943), Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita* (1967), Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* (1966) and Kurt Vonnegut's *Cat's Cradle* (1963)), it attempts to find out how novelistic narration developed and changed its techniques of coherent articulation over time. The instrument of breaking contingency is the principle of ordering based on conspiracy as well as real facts, but also narrative discourse and literary conventions. The above novels will be looked at from the point of view of both conspiracy strategies as well as the construction of narrative conflict.

Professor Doctor Monica Spiridon
Faculty of Letters
University of Bucharest
Edgar Quinet no 5-7, sector 1
Bucharest
Romania
mspiridon@ines.ro