

Barthes, Kundera a Gombrowicz

JAKUB ČEŠKA

Fakulta humanitních studií Univerzita Karlova, Praha

ABSTRAKT

Barthese, Kunderu a Gombrowicze spojuje demystifikační nárok. Každý jej však uplatňuje jiným způsobem. Navzdory tomu, že bychom mohli očekávat, že Kunderu bude pojit s Gombrowiczem románová technika, ukazuje se spíše silná afinita Barthese a Kundery (ve skrývaném a ideologizovaném rétorickém gestu), vůči nimž stojí Gombrowicz jako jejich protipól. Třebaže Barthes na mnohých místech mluví o nebezpečí tuhnutí rukopisu, jak u něj, tak také u Kundery lze toto tuhnutí (ideologickým opevnováním) sledovat. Patrně proto, že jejich pozice nejsou důsledně reflektovány (jsou sice reflexivní, nikoli však sebereflexivní), neboť dekompoziční nárok uplatňují pouze na své protivníky (na maloburžoazní mýty – a tedy na redaktora, na lyrismus, romantická klišé...), nikoli však na vlastní pozici, z níž svoji kritiku provádějí. Zcela jinak tomu je u Gombrowicze, který nejenom odmítá ideologicky fixovat enigmatické znaky literatury, navíc je jeho pozice sebereflexivní (vzpouzí se tuhnutí). Jeho přímočaré, a proto také přehnané literární gesto je pouze zdánlivě neucitlivé, neboť je zcela otevřené.

Třebaže nemusí být na první pohled spojitost autorů, jakými jsou Barthes, Kundera a Gombrowicz, patrná, podíváme-li se na jejich posedlost formou, její ambivalentností, na jejich demystifikační nárok „přečíst“ zdánlivě přirozený, a proto také neprostopupný znak, přestane toto spojení budit dojem nahodilosti nebo interpretační svévolle. Ba právě naopak, začne být čím dál více zřejmé, že jsou spojeni společným tematickým zaměřením (neprostopupností znaku, jeho interpelativním charakterem, tematikou zdánlivé přirozenosti...), a tedy také obdobnými otázkami, na něž však podávají různé odpovědi.

Mohlo by se také zdát, že Kunderův způsob demystifikace bude obdobný Gombrowiczovu pojetí, a to nejenom proto, že se oba řadí mezi romanopisce, ale zejména také proto, že sám Kundera považuje Gombrowicze za jednoho ze svých literárních předchůdců. Dokonce se dovolává jeho kritiky *nouvelle critique* první poloviny šedesátých let, a to paradoxně jmenovitě právě kritiky Rolanda Barthese (Kundera 2005: 98).

Gombrowicze lze bezpochyby brát jako jednoho z prvních (ne-li dokonce prvního) demystifikátorů „nové kritiky“ (závěr jeho *Deníku* a také jeho *Testament* k tomu

mohou posloužit četnými příklady), avšak jeho postoj ke strukturalismu není ani v nejmenším jednoznačný. Proto také nelze dopředu stanovit, zda jejich (Kundera a Gombrowicze) reflexe strojenosti, pompéznosti, či s Barthesem řečeno novodobých mýtů bude obdobná. Na to, jaký je vlastně postoj těchto autorů k novodobým mýtům a jaké řešení nabízejí, se zaměřím v následujícím textu.

Otázka, nakolik lze brát Barthesovy *Mytologie* za inaugurační¹ počín v reflexi novodobých mýtů, nebude patrně natolik zásadní, avšak témata, jež jsou spjata s tímto Barthesovým víceznačným gestem, si pozornost zjevně zasluhují. Proto také v následujícím textu hodlám toto gesto stavět do kontrastního osvětlení.

Toto kontrastní nasvětlení by mělo umožnit odhalit na první pohled zřejmě ne zrovna zřetelné rysy Barthesova mytologického přístupu. Jak již napovídá název eseje, Barthesův mytologický projekt hodlám číst v kontextu Kunderova pojetí demystifikace a Gombrowiczovy posedlosti ambivalentností formy. Vyznačení těchto rysů je pochopitelně pouze předběžné. Nejenom že bychom k nim mohli přidat další, kupříkladu Kunderu můžeme pasovat do role mytologa² romantismu, zatímco Gombrowicze můžeme číst jakožto rozvraceče znaků aristokracie (patrně proto, že se jimi sám cítí podvrácen a od nich zavržen), ale zároveň bychom mohli také pojmenovávat způsob, jakým to oba autoři dělají. U Kundery budeme svědky adorace narativního činu (performativního a iluzivního), v němž vypravěč sugestivnost zdánlivě přirozených znaků romantismu odmocňuje tím, že v nich „odhaluje“ účelnost, zatímco u Gombrowicze vystupuje silně do popřední strojenost a teatrálnost aristokratičnosti, již Gombrowicz odhaluje jako prázdnou komedii.

U těchto dvou autorů lze tedy sledovat atak kvazi přirozených znaků (romantismu, aristokracie), avšak jak již bylo zmíněno, oba se liší ve způsobu, jak tuto při s domněle přirozenými znaky vedou. Zatímco Kundera využívá iluzivnosti literatury (tedy zejména její performativnosti), jež dovoluje odmocnit domněle přirozená gesta alternativní linkou (stanovením jejich účelnosti se „přirozenost“ ocitne v paradoxu zamýšlené, komponované přirozenosti), u Gombrowicze lze sledovat důraz na již zmiňovanou divadelnost, strojenost, jež oproti Kunderově technice neumožňuje stanovit její účelnost.

Proto lze také říci, že pro Gombrowicze budou znaky aristokracie sice strojené, ale nebude možné je zdvojit účelností. Gombrowicz je může pouze přebírat na sebe (obdobně jako divadelní kostým) a karikovat je, a to v balancování na tenké hranici jejich účinnosti (interpelativnosti) a jejich komiky a bezobsažnosti, nemůže je však demaskovat (stanovením jejich „pravého“ významu). V Gombrowiczově podání se znaky nacházejí pouze v proponovaných významech, jež lze pouze zesměšňovat, usvědčovat z pompéznosti, nelze je však (byť pouze iluzorně) prostoupit. Z tohoto momentu by bylo možné patrně také vyvozovat jejich enigmatičnost, jež, jak se zdá, obsedantně přitahuje Gombrowiczovu pozornost.

Absence „druhotného“ významu (tedy neochota vypravěče využívat obezliček iluzivnosti), a to nejen ve vztahu k dílu Rolanda Barthesa, je zásadní. Velmi jednoduše ji lze interpretovat jako vypravěčovo odmítnutí podílet se na ideologii, jež je patrně nemyslitelná bez alternativního zdvojení. O tomto zdvojení lze zároveň říci, že bude nejrůznějšími technikami (taktikami) naturalizováno, neboť teprve poté bude možné dosáhnout „demystifikační“ účinnosti. Neboť v takovém zdvojení bude literární znak

ve své nečitelnosti a neprostupnosti odsunut na vedlejší kolej, jelikož bude odhalen jako pouhá maska.

Proto můžeme také předběžně prohlásit, že neprostupnost znaků (kupříkladu těch literárních) není v případě Barthesových *Mytologií* vyřešena, nýbrž byla při stanovení druhotných významů pouze odsunuta stranou. V tomto ohledu lze také vidět první dvojznačný rys *Mytologií*. Jejich autor sice vyznačuje neprostupnost a vazkost znaku, aby je však vzápětí prohlásil za zdánlivé, a proto odhalitelné v jejich skrývané složenosti – kupříkladu mytologickým schématem. Mytologické schéma (pochopitelně, že nejen to, ale jakýkoli interpretační počín, který kupříkladu v literatuře odhaluje čitelný pokoutní tah) lze pak nahlížet coby inscenaci sdělnosti původně němých znaků. Proto lze také dílo i autorskou pozici³ Witolda Gombrowicze vidět kontrastně k té barthesovské – Gombrowicz se spokojuje s enigmaticností formy, zastavuje se u nečitelných znaků, které nehodlá ukryvat pod vlastní iluzivní linkou.

Jak jinak rozumět Gombrowiczovu poslednímu románu *Kosmos* (1965), než jako karikatury detektivního vypravování, v níž se ukazuje ideologičnost tohoto žánru, jež zdvojuje jinak neprostupné předměty a okolnosti účelností detektivního vyšetřování? V karikaturním detektivním vyšetřování Witold (hlavní protagonista románu) hyperbolizuje samu ideologičnost a to v přízračném odhalování úmyslu. V Gombrowiczově podání není tedy detektivní vyšetřování prostým odhalováním zločinu, naopak modeluje je jako jistou posedlost, v níž hodláme za vším, co se nám přihodí, tušit nějaké „zeza“. Účelnost se netýká řádu věcí (jež by byly jednoduše odhalovány), naopak je nesena otiskem fanatického pohledu pozorovatele.

Proto lze také v románu *Kosmos* sledovat fantomaticnost věšení, dále také temnou vášeň, s níž Witold strká prst do viselcových úst, aniž by bylo možné odhalit, kde má tato vášeň svůj původ a co vlastně znamená? Nic na tom nezmění okolnost, že sám vypravěč a vyšetřovatel karikaturní vraždy vrabce uškrtí kocoura (jenž je spjat s Lenou), kterého poté oběsí. Navzdory tomu, že sám je aktérem, stává se také vyšetřovatelem „vraždy“ kocoura a fantomaticnosti věšení. Přestože dělá Witold (stále hlavní hrdina románu *Kosmos*) vše možné pro to, aby se znaky samy prozradily, jejich hádanku nerozluští. To, co se nabízí jeho pohledu, jej tedy také nemůže zbavit nejistoty a setrvalého podezření, zdali nepodléhá perspektivnímu klamu, v němž by vlastní vklad (interpretační investici) vydával za odhalení jinak nečitelné „skutečnosti“.

Zde se nabízí srovnání s pozicí Rolanda Barthesa v *Mytologiích*. Jak jsem již předznamenal, zatímco Gombrowicz se zastavuje na prahu nečitelnosti znaků, jež hraje v jeho díle nemalou roli, Barthes tento jejich charakter do značné míry odsouvá stranou. Velmi zřetelně to lze ukázat na pasáži z proslaveného eseje *Mýtus dnes*, kde hodlá na titulní fotografii černouška (z časopisu *Paris Match*) ilustrovat mytologické schéma.⁴ V této Barthesově ilustraci lze vyznačit základní komponenty jeho psaní: performovaná pozice čtenáře (nevědomého, zaslepeného, je třeba jej vysvobodit), pozice mytologa (vlastní pozice Barthesova psaní, jež je v této souvislosti naturalizována vědeckostí – konkrétně sémiologií s důrazem na lingvistický model) a nakonec protivníka, pro kterého si Barthes vypůjčuje označení redaktor. Pokud situaci Barthesova psaní takto rozepíšeme, můžeme snadno vzbudit dojem, že tu máme co do činění s mytickou promluvou, a nikoli, jak Barthes proklamuje, s reflexivní promluvou (místo mytologie se zdá, že zde běží o mýtus). Gombrowiczovi by v tomto schématu

patrně příslušela role zaslepeného čtenáře, jenž není schopen stanovit „pravý“ význam znaků, snad proto jimi bude setrvale interpelován. Zároveň však také Gombrowiczovo pojetí umožňuje interpretovat Barthesova redaktora jako inscenaci figury, již bude přičítán úmysl, a proto také bude díky ní možné odhalovat význam znaků. Redaktor by byl v tom schématu původcem a strůjcem (což by bylo u Gombrowicze ono setrvale hledané, přitom však nenalézané „zeza“) podloudné strategie.

Jelikož tedy Barthes laboruje na mytickém půdorysu, ježž můžeme interpretovat jako symetrické vypravěčské gesto (protivníci – mytolog a redaktor vedou spor o čtenáře), může také poměrně neproblematicky stanovovat význam znaků. Proto bude také samozřejmé (a to skrytou normativností čtení), co nám má fotografie sdělit (všichni nadšeně sloužíme francouzskému impériu bez rozdílu barvy pleti), k čemuž přistupuje mytolog, aby stanovil, v jaké účelové hře tato fotografie figuruje – má poskytnout alibi francouzskému impériu.

Zde se však nehodlám stavět na tu či onu stranu (tedy zdali tato fotografie alibi poskytuje), nýbrž mi jde pouze o techniku, díky níž Barthes stanovuje „skutečný“ význam fotografie, neboť říká, co ona sama znamená (zjevně tedy redukuje její významovou plnost). Tímto se však nemíním dovolávat nějakého estétství, jedná se mi pouze o neproblematické a neproblematizované stanovení významu fotografie, z něhož lze poměrně snadno dovozovat autoritativnost Barthesovy pozice. Jak by totiž jinak mohl s definitivní platností zdvojit titulní fotografii? Nyní by mělo být zjevné, nakolik je Barthesova pozice ideologická, čímž zde míním zejména její reflexivnost, jež se opírá o koncepty masky a demaskování, vnějšku a rubu, fasády a vnitřku. V této významové konfiguraci není poté nijak obtížné odhalit proradnost vnějšku tím, že bude stanoven (čistě z autority vypravěče, performativně) jeho skutečný význam.

Chápu, že tu Barthesovu pozici líčím poněkud v karikaturní podobě, neboť sám autor velmi podrobně ukazuje, nakolik se jedná o dva systémy, přičemž mytický parazituje na „lingvistickém“. Avšak právě v této mírně karikaturní podobě může teprve zřetelně vyvstat motiv zdvojení, jež není ničím jiným než zavržením prvního členu ze sémiologického systému (přirozeného jazyka), a proto bychom také mohli dovozovat, že tento první člen slouží pouze k ilustraci krádeže původní řeči, aby byl poté zcela nahrazen promluvou vypravěče (Barthese). Aby vyvstala nahost Barthesova rétorického gesta, bylo by snad užitečné modelovat je kontrastně s Gombrowiczovým postojem k neprostupnosti znaků, již sám Barthes velmi rychle odsouvá ve prospěch svého vyprávění. Zde si tedy můžeme velmi dobře všimnout literárnosti, a proto také autoreferenčnosti Barthesova gesta, jemuž jako by měla sémiologie poskytnout alibi vědeckosti.

Jelikož jsme dospěli k tomu, že Barthesovo mytologické gesto lze patrně účinněji interpretovat jako gesto vypravěčské, než jako postoj obezřetného sémiologa, který by se snažil vykazovat jednotlivé kroky, bude patrně také na místě (z titulu literárnosti demystifikačního gesta) zaměřit se na to, jakým způsobem provádí mytologizaci romanopisec, v našem případě zvolený Milan Kundera.

Pasáže z Kunderova románu *Nesmrtelnost* bychom mohli číst jako zažehnávání sugestivních znaků, jež bude zapotřebí zdvojit, aby byla suspendována jejich interpelativnost. Bettina von Armin má být kryta spontánností, nevinností – jedním slovem

dětskostí (netělesností, asexuálností...). Toto bezelstné gesto Goethe (nebo vypravěč?, autor?) ovšem „odhalí“ jako účelový tah, jímž Bettina hodlá dosáhnout nesmrtelnosti, tímto ho také odmocní (zbaví účinnosti). Pojednou přestává být gesto Bettiny (například bezelstnost, s jakou si sedá Goethemu na klín) spontánní (přirozené), je performováno jako vypočítavé (racionální, kulturní, nepřirozené).

Není ostatně lhotejné, či je to hlas (Goethe, vypravěč, sám Kundera...), řečeno jinými slovy, či je to stanovisko a kde tedy hledat jeho původ, jeho zakotvení? Většinou můžeme pohledem do narativu rozlišit, v jakém pásmu se příslušná pasáž nachází. Odlišování různých úrovní vypovídání je pro naratologickou deskripci sice užitečné, avšak takový popis pouze odkládá otázku, nikoli po původu a zakotvení perspektivy (postava, vypravěč, autor, kulturní kód...), nýbrž po tom, odkud se sama tato otázka bere a čím by tedy také mohla posloužit? Otázka tedy zní, jakým způsobem byla sama otázka po původu stigmatizována, jinak řečeno, jakou je nesena ideologií?

Zde se dostáváme k jednomu z centrálních motivů Barthesova psaní (patrně také demystifikačních projektů vůbec), jenž vysvitne teprve v jistém rekurzivním kroku, v němž se pokusíme mytologizovat mytologický, či jednoduše řečeno analytický postup. Nelze totiž v Barthesově otázce po původu hlasu (v textu *Efekt reálného*) vidět sice zamítavý (neboť Barthes říká, že jej stanovit nelze), ale přesto afirmativní postoj, v němž se přece jenom dovolává jistého původního nezkaleného místa, z něhož lze být zaštitěn evidencí (neboť to bude zjevně její vlastní důvod)? Nelze tuto Barthesem nerozřešitelnou otázku po původu vidět vyřešenu ve *Světlé komoře*, a to příznačně v paradoxní mathesis singularis? Nelze tedy v Barthesově pozdním dovolávání se fenomenologie (ve *Světlé komoře*) vidět obdobu mytologického gesta jakožto gesta vědeckého (sémiologického), jež bude naturalizováno objektivností a evidentností? Zde je namístě poukázat k centrálnímu momentu mytologií, jenž spočívá v pokusu vydávat iluzivnost (tedy vlastní literární gesto, jež je svou povahou performativní) za evidentnost.

Tohoto momentu jsme se sice již v konfrontaci s Gombrowiczem dotkli, avšak v trochu jiném ohledu. Tehdy jsme pouze hodlali naznačit, že Barthesův postup je kvazi vědecký, dále jsme Barthesem ohlašovanou a vypracovávanou sémiologii možná poněkud nadneseně, ale přesto označili jako naturalizační postup, který Barthesovi umožňuje vydávat své analýzy za seriózní a hodnověrné, jelikož jsou přece vědecké. Zde však zamýšlíme ohledávat Barthesovo gesto z jiné pozice. Nyní nám již nepůjde o ideologický záhyb, ani o jeho vnější atributy (přiznání se k sémiologii), jež by měly evokovat verifikovatelnost, a proto také správnost závěrů, nýbrž o to, kde hledat vlastní založení (oprávnění, ospravedlnění) takových závěrů (tedy jsou-li již zbaveny oparu vědeckosti). Pochopitelně, že k tomuto kroku můžeme přistoupit teprve ve chvíli, kdy jsme již zavrhlí Barthesem proklamovanou sémiotičnost jeho mytologií.

Jelikož jsme tedy vyznačili Barthesovo gesto jakožto vypravěčské, bude případně podívat se, z jakého titulu odvozuje Kundera svoji autoritu pro rozkrývání romantických klišé. V této otázce možná zaznívá také obecnější problematika oprávněnosti jistých tezí, a to patrně nejen na poli literatury a literární vědy, ale také v humanitních vědách.

Není zde místa na to, abychom prováděli genealogii Kunderovy antiromantické

pozice. S ohledem na sledované téma (zdvojení a jeho zaštitění) postačí zmínit Kunderovu inspiraci Girardovou závratnou tezí o napodobivé touze (*désir mimétique*). Je pravdou, že Kundera datuje svoji četbu Girarda až po napsání *Směšných lásek* (jež lze velmi učebnicově přechíst à la Girard), to však nic nemění na afinitě obou myslitelů (jiné jsme se dotkli na příkladu Gombrowicze a Barthesa v ambici podvracet moderní mýty). Podstatná okolnost Girardova myšlení (jejíž obdobu bude také možné sledovat v Kunderových vypravěčských postupech) spočívá v ideologickém záhybu, jež lze dovozovat z ústřední metafory trojúhelníku – tu užívá pro rozkrytí nespontánní touhy.

Není-li totiž touha spontánní, nýbrž zprostředkovaná, lze v této základní figuře (odkladné touze skrz prostředníka) vidět model pro jakýkoli účelový tah jednání. Proto lze také Girardovu interpretaci číst jako atak spontánnosti jednání navzdory tomu, že ponechává, a to přinejmenším v případě vnějšího prostřednictví, prostředníkově touze (tedy románové postavě) jistou původnost. Přesto však můžeme Girardovu teorii románu číst jako demystifikační četbu, v níž hodlá za proklamovanými úmysly a realizovanými činy odhalovat nezjevný interpelativní atak prostředníka. Je-li vše, co se v románu odehrává, pouhou fasádou, za níž bují tyranie prostředníka, lze také Girardovu koncepci vepsat do metafory zdvojování a ideologického ochočování. Další nikoli nepodstatná okolnost spočívá v tom, že bychom mohli Girardovy literární analýzy číst jako učebnici účelnosti lidského jednání.

Na Girardově koncepci tedy můžeme vyznačit následující znaky: ideologický záhyb (zdvojení, rozlišení „zdání“ a „skutečnosti“), díky němuž je odkrývána účelnost. Oba tyto prvky také nacházíme v Barthesových analýzách. Další prozatím do jisté míry opomíjený znak získáme velmi prostě, stačí vzít v úvahu, na jakém materiálu Girard svoji tezi ověřuje a profiluje, a to sice na literatuře. Toto zjištění je na první pohled banální, vždyť se jedná o svého druhu sociologii románu. Avšak tato poznámka začne přicházet o svoji nadbytečnost, pokud si všimneme, že Girard velmi jednoduše, dokonce s etickým akcentem odlišuje prolhanost romantické literatury (podle Girarda totiž zamlčuje prostředníka) od pravdivosti románu, který naopak deleguje prostředníkovi centrální místo. Nemůžeme převrátit Girardovo stanovisko tvrzením, že naopak románová literatura vnáší do světa organizační princip, jež je přidán až druhotně, zatímco romantická literatura s ničím takovým neoperuje? Potom by však bylo možné mluvit o pravdě romantismu a prolhanosti (umělosti, strojenosti, teatralnosti) románu.

Nemám ani v nejmenším v úmyslu tento spor řešit a přiklánět se na tu či onu stranu (tím bych se ostatně dopouštěl stejného autoreferenčního klamu, v němž bych určité inscenační praktiky literatury považoval za správné a jiné nikoli), nýbrž mi na tomto místě jde pouze o narušení Girardovy zdánlivě samozřejmé teze, v níž mlčky dává přednost jednomu typu literatury před druhým (románům před romantismem). V této neproblematizované tezi se jistý typ literatury stává (a to poněkud samozřejmě) měřítkem pro literaturu vůbec (kupříkladu korpus Dostojevského románů hraje v modelování vnitřního prostřednictví nemalou roli).

Tato situace se zdá být analogickou Barthesovu dekomponování zdánlivě neprospurného znaku. Aby jej totiž bylo možné dekomponovat, bude zapotřebí do něj investovat, něco k němu přidat. Tím pádem bude takový znak vyléčen z osamocenos-

ti, jež se ráda druží s přirozeností – ve stejném smyslu, v jakém nese exkluzivní narativní linka naturalizační tendenci.

Jak Barthes, tak Girard, každý svým způsobem, pracují s párováním, přidáváním (Barthes dodá podvrtný tah redaktora, Girard prostředníka). Girardova analýza nám velmi přesvědčivě ukazuje, nakolik mají tyto strategie zdvojení původ v literatuře (v jejím jistém a vybraném typu). Tím pádem se nám také dává najevo, že určitý typ literatury je pravdivý, zatímco jiný nikoli. To neřeší ústřední otázku: Podle jakého kritéria by bylo možné takovou literaturu určit? Není tedy Girardova teze (velmi přesvědčivá) seberefrenční?

Poté, co jsme poukázali na problematičnost Girardovy pozice, se můžeme vrátit k románům Milana Kundery, neboť nyní již nehrozí, že mohly být Kunderovy dekompoziční tahy naturalizovány odkazem na Girardovu tezi.⁵

Milan Kundera ve svých románech nabízí poměrně celistvé (retušované) vypravěčské gesto, jež nám umožňuje sledovat hrozící nedokonavou odkladnost literárního odkazování. Nikoli nepodstatné téma jeho románů spočívá v otázce volby, či jinak řečeno, vypravěčskou strategií je zde budována iluze, že jsme jako čtenáři svědky rozhodování jednotlivých postav. Průhlednost vědomí postav však není nikterak neobvyklý vypravěčský tah, tzv. psychologická próza se bez něj neobejde. Podstatná bývá okolnost, jak s touto průhledností postavy jednotliví romanopisci nakládají (když už se pro ni rozhodli).

Kundera využívá této narativní možnosti k tomu, aby přesunul dynamiku románů z událostí (z roviny příběhu) do vědomí postav (těžištěm se stává narace). V jeho románech nebude tedy možné stanovit po Proppově způsobu jejich morfologii, avšak nikoli kvůli tomu, že by nebylo možné v nich nacházet jisté pravidelnosti (jejich variantnost v návratech obdobných scén, typických situací a obdobných motivů je poměrně známá), nýbrž proto, že se jejich dynamika nerealizuje v událostech, ale v již zmínovaném vědomí postav. Je však třeba uznat, že toto vědomí je zcela funkční: sice nelze stanovit syntagma událostí, bude však možné stanovit pravidelnost v jeho fungování. Takto se před námi pozvolna začne rozvíjet něco na způsob kódování (takové vědomí pracuje na způsob Barthesova mytologického schématu), ideologického zalamování, zdvojení. Proto také můžeme říci, že se jedná o ideologický stroj v malém, navzdory tomu, že je nám indikací nitra evokován intimní prostor. Ostatně v tomto neosobně pojatém vědomí lze vidět vypravěčovu ironii (to nejintimnější je tím nejobecnějším). Nám zde jde o dva jiné ohledy, a to jednak o zdvojení (ideologické zalamování), jednak také o efekt evidence (jíž jsme překřtili iluzívnost), tedy o způsob, jakým se postavy rozhodují.

Oba tyto aspekty pouze načrtneme, ostatně ve druhém běží o velmi prostý fakt. Doklad ideologického zalamování Kunderových próz lze vidět v budovaném druhotném významu frekventovaných motivů, ať jím je motiv dítěte, matky, žárlivosti, vertikality atp.⁶ U Kundery nemůžeme mluvit o konotovaném významu klíčových slov jeho románového světa, neboť se nejedná o společně sdílený symbolický kód, přesto však jsou „mytické“ významy budovány obdobnou technikou zdvojení, kterou odkrývá Barthes v *Mytologiích*. Struktura kunderovských motivů je podobná struktuře Barthesova mýtu, i když by se oba postupy mohly na první pohled jevit jako opačné.

Avšak to, jestli budou shodné, nebo opačné, záleží pouze na stanoveném hledisku.

Jelikož druhotné významy v Kunderových románech teprve krystalizují, nelze je hledat v nějaké předchozí zkušenosti nebo v jistém symbolickém kódu; mohli bychom také říci, že je autor teprve tvoří (rozepisuje). V takto praktikované antiromantické rétorice bychom mohli vidět protiváhu Barthesova demystifikačního projektu, neboť Barthes jako by novodobé mytické struktury teprve odhaloval, zatímco Kundera je nácivkem zmíněné rétoriky tvořil. Pokud se však podíváme na oba přístupy blíže, ukáže se, že jsou zcela analogické – a to právě ve skrývané rétoričnosti.

Jak Kundera, tak Barthes využívají naturalizační praktiky „odhalení“, přičemž se jedná, jak jsme již v úvodu zmiňovali, o tvůrčí čin vypravěče. Právě v literatuře daleko silněji vystupuje její performativnost, jež počítá s přeznačením jako s centrálním motivem.⁷ Buduje-li Barthes svoji nezainteresovanou pozici dovoláváním se sémiologie, Kundera využívá místa vypravěče, který je konvenčně nadán performativní silou, proto nás také nemůže překvapit, že řídí a odkrývá chod románového světa. Takto by však Kunderovy romány byly do sebe uzavřené, aniž by atakovaly aktuální svět (přítom však apelativnost byla patrně jedním z účelů Barthesových analýz, ne-li účelem, bezpochyby jejich znakem). Kundera využívá nejen iluzivních postupů, jež mu poskytují konvenční znaky literatury, ale také postupů antiiluzivních (stává se součástí románového světa, proklamuje „udělanost“, „papírovost“ postav, jež však těsně svazuje se svou tělesností⁸), spojuje paradoxně tímto tahem románový svět se světem aktuálním. Toho dosahuje právě tím, že v jeho podání jsou antiiluzivní postupy zároveň silně iluzivní, neboť narušení iluzivnosti vyprávěného (poukázáním k umělosti románového světa) je zaštitěno přítomností autora (jeho znaků) v literárním díle (což je prvek silně iluzivní, neboť se vyznačuje efektem skutečnosti, jenž mezi iluzivní postupy rozhodně patří).

Nyní by mělo být patrné, nakolik je Kunderova demystifikační pozice obdobně skrývaná jako ta Barthesova, i když, jak již bylo řečeno, každý využívá jiné naturalizační techniky. Přesto lze u obou autorů sledovat obdobné do sebe uzavřené rétorické gesto, jež si nikterak nedělá hlavu s tím, kde by mělo hledat svoje ospravedlnění – právě svým ustrojením je tato otázka skryta. U Kundery je skrýváno v dvojznačnosti anti/iluzivních postupů, získává oprávnění (bude autorizováno) z konvenčních znaků vypravěče, také však zpětně osvědčuje autorskou iluzivnost. Pokud bychom hledali u obou autorů oporu pro jejich tvrzení, nalezneme ji (obdobně jako u Girarda) v literatuře, a to v jejím iluzivním prvku. Podstatným znakem je, že tento literární charakter (jež při bližším pohledu může poskytnout pouze kvazi argument) jak Barthesova, tak Kunderova demystifikačního gesta zůstává skryt, účinnost lze čerpat jedině z iluzivnosti.

Poté, co jsme upozornili na založení demystifikačních postupů v literatuře, bude vhodné obnažit volbu literárního odkazu (jež také poskytne odpověď na položenou otázku) na jednoduchém literárním příkladu. Tomáš, hlavní hrdina *Nesnesitelné lehkosti bytí*, naplňuje pro vypravěče metaforu bezradnosti. Tomáš se snad proto nemůže rozhodnout, zda to, co k Tereze cítil, byla hysterie nebo láska. Ponecháme stranou, že už takto vyostřená alternativa a pompéznost je poněkud hysterická, dále také to, že jedna z alternativních větví (láska) nese romantickou ozvěnu (Tereza dostala horečku, Tomáš ležel vedle ní a přál si s ní umřít – což naplňuje romantické klišé zemřít společně s milovaným). Na tomto místě nás zajímá to, čemu podřídí Tomáš svoji

volbu (k jaké instanci se obrátí). Tuto nerozhodnutelnou situaci vyřeší literárním odkazem. Pochopitelně si lze představit i jiné důvody, vždyť také zvolená alternativa je již vypravěčův atak (interpelace čtenáře⁹), třebaže umožňuje karikovat trapnost a nahotu takové volby. Tomáš si představí Terezu jako dítě osudem zakříknuté (literárním předobrazem bude příběh pohozeného dítěte, konkrétně Mojžíšův a Oidipův): „Zase ho napadlo, že Tereza je dítě, které někdo položil do ošatky vytřené smolou a poslal po vodě. Není přece možné nechat plout košík s dítětem po rozbouřené řece!“ (Kundera 2006: 19)

Z tohoto úryvku je patrný imperativ (interpelace), jež v sobě metafora životní situace skrývá. Ostatně interpelativnost této metafory vypravěč vzápětí komentuje: „S metaforami si není radno hrát. Láska se může narodit z jedné metafory.“ (Kundera 2006: 19) V této ukázce je navíc zjevné, jak silný interpelativní potenciál v sobě literární řeč nese. Ve chvíli, kdy je Tomáš doslova obsazen metaforou dítěte osudem zakříknutého, mizí předchozí alternativa, neboť se vše zdá být navýsost jasné. Dále si zde můžeme všimnout toho, jak vypravěč čtenáři nabízí oba principy, jedním jej nabádá k reflexi (antiiluzivností – láska se může narodit z jedné metafory), druhým jej udržuje v osidlech romantického příběhu (Tomáš se zamiluje do Terezy – zde bychom mohli mluvit o nastolení hermeneutického kódu á la S/Z). Pro nás je nyní však podstatný mechanismus, jakým se postava dobírá rozhodnutí, přičemž aktivní roli zde hraje metafora, Tomáš je pouze jejím vazalem.

Dále můžeme pozorovat, nakolik je použitý literární kód zcela vně situace, neboť nemá nic společného ani s Tomášem, ani s Terezou. Literární kód je k ní z vnějšku „přilepen“, navzdory jeho arbitrarnosti udává tón dalším událostem. Situace je jednoduše řečeno mytizována. Proto může být taky chápána jako inscenace pohledu „zevnitř“ na vlastní proces mytizace. Takto byla také do té doby nejednoznačná situace opatřena ideologickým záhybem. Neposledním znakem je právě ona kvazi evidentnost: dřívější nejistota pozbývá platnosti ve prospěch životní metafory, která stanoví pravdu situace. Proto lze také definovat účinek iluzivnosti jako dojem evidentnosti, či jinak řečeno jako kvazi evidenci. Literatura je patrně plná takových opor, postačí v nich pouze rozpoznat smysl určité situace, což neznačí nic jiného, než nechat se jimi obsadit. Zde lze však také dodat, že nám literatura neposkytuje žádnou argumentační oporu, nedisponuje žádnou „hloubkou“, jež by byla s to odhalit podstatu, nýbrž omšelý povrch, jenž v iluzivním klamu vzbuzuje dojem hloubky a rozkrývání podstaty.

V kontextu Tomášova rozhodování lze vyjasnit účinnost Barthesových a Kunderových dekompozičních tahů, neboť jejich přesvědčivost plyne obdobně jako u Tomáše z iluzivnosti, a nikoli z argumentačních postupů, neboť jimi lze kvazi evidentnost iluzivnosti pouze skrývat. Proto také nelze nalézat důvody, proč zastáváme Barthesův nebo Kunderův demystifikační nárok jako i jejich rezultáty, lze však nalézat původ této obliby. Ta tkví v prostém faktu „býti čtenářem“ jednoho z autorů v obdobném smyslu, jako byl Tomáš čtenářem starých bájí. Neboť pouze pokud budeme obsazeni jejich iluzivní linkou (nalézáme v nich figury určitých životních situací), nejenom že jsme se stali jejich čtenáři, ale také románovými postavami jejich vyprávění. Pokud je však řeč o literatuře – třebaže nyní o demystifikačním gestu, bylo by patrně pošetilé žehrat na iluzivnost. Přestože nám může vadit její cizelování a maskování, lze zároveň vidět účel takového maskování, jež směřuje k podpoře její účinnosti.

Navzdory tomu lze však vůči Kunderovi a Barthesovi postavit kontrastní pojetí Gombrowiczova demystifikačního gesta, které nespočívá pouze v onom odmítání ideologického zdvojování (jak jsme viděli výše na konfrontaci Barthesova a Gombrowiczova pojetí neprostupnosti znaků), ale také v jeho obnaženosti, provokativní a mnohdy záměrné přehnanosti. Sice někomu může přijít toto párování (Barthes a Kundera stojí proti Gombrowiczovi) s ohledem na Kunderovu stylizaci překvapivé, avšak v rozpracovávané perspektivě by v nás výše načrtnutá konfigurace neměla budít rozpaky.

Pokud jde o Kunderovu stylizaci, potom mám na mysli pasáž z jeho esejů *Opona*, kde se dovolává Gombrowiczova odsudku „nové kritiky“, jmenovitě odsudku Rolanda Barthesa. (Kundera 2005: 98). Je však třeba dodat, že Gombrowiczova pozice je poněkud komplikovanější a také ambivalentnější. Je otázkou, nakolik je šťastné využít jej ke kritice strukturalismu. Patrně to lze připsat na vrub zaoblování a ideologického párování, jež je součástí Kunderova (a také Barthesova) vypravěčského gesta, avšak nikoli Gombrowiczova.¹⁰ Třebaže strategii binárních opozic využívá Gombrowicz ve svém psaní, neposkytuje mu ideologický nástroj, neboť se u ní nezastavuje a dále ji karikuje (kupříkladu komentáři o vzájemné svázanosti). Proto mu také nemůže získat pozici, z níž by mohl vést kritiku, neboť se posléze uvidí situován na protikladném pólu, jelikož protivy jsou pro něj zaměnitelné. Kritizuje-li snobství, pak z pozice snoba, kritizuje-li aristokracii, pak jako ten, kdo se vypíná v jejich pózách, a kritizuje-li v námi sledovaném případě strukturalismus, snad pouze proto, že se sám považuje za jeho předchůdce.¹¹ Flexibilitnost protikladných pólů patrně stěžuje interpretaci jeho děl, zároveň se však díky ní vzpouzí jeho rukopis ztuhnutí (což opět u Barthesa ani Kundera říci nelze). Proto také můžeme vidět nejenom nezajištěnost jeho pozice, ale také neustálou sebereflexivnost jeho psaní, jež je v něm samotném setrvalé podvráceno.

Proto zřejmě také nemůže vyjít s tehdejšími strukturalisty (prohlašuje o nich, že jsou nudní,¹² což může být znakem strnulosti, ztuhlosti), i když se přihlašuje k tomu, že sledují stejné téma. Gombrowiczovo setrvalé a úzkostlivě denaturalizované gesto se tedy může zdát jako posměšná otázka namířená proti ztuhlosti ideologického psaní. Není nakonec takové psaní vedeno dvojí morálkou, jež bývá uplatňována pouze na nepřítele (co na tom, že smyšleného), aby se nikdy neobrátila do vlastních řad, neboť by ve svých postupech rozpoznala despoticke rysy?

Proto se také zdá být Gombrowiczovo psaní radikálnější, než zajištěné psaní Kunderovo a Barthesovo. Patrně je však literatura spojena s jistou formou ideologie (na níž se podílí také její odhalování). Otázka tedy zní, zdali není přece jenom Gombrowiczovo gesto svojí přímočarostí přehnané, a dokonce také paradoxně aristokratické, neboť počítá se svéprávným čtenářem, zatímco ideologicky zalamované psaní, jež se čtenářem uzavírá sotva postřehnutelnou aliancí (strategickými lichotkami), jej tedy uráží. Proto snad lze také říci, že Gombrowiczovo neurvalé psaní je paradoxně poctou čtenáři (a to se všemi urážkami, které jsou na něho namířeny), zatímco oproti tomu na první pohled vstřícné psaní sice slibuje čtenáři výsostnou pozici (Barthes osvobození z maloburžoazních mýtů, Kundera vymanění se z lyrismu a kliše romanatismu), nemůže ji však dosáhnout jinak, než jako románová postava zcela angažovaná v ideologicky zalamovaném vyprávění.

POZNÁMKY

- ¹ Ostatně již v názvu avizovaný Gombrowicz komentuje zkraje svého *Deníku* (tedy patrně někdy v začátku roku 1953) snobství jako druhotnou přirozenost: „Ta sekundární přirozenost, která vzniká překonáním umělosti“ (Gombrowicz 1994a: 43). Na jiném místě (záznam pochází také z roku 1953) provádí zase něco na způsob reflexe mýtů aristokracie. Závěrečný rezultát Gombrowiczova karikování aristokratů při jedné návštěvě salonu shrnuje takto: „Proč jsem to napsal? Jde mi o metodu. Pověsimněte si mé metody a pokuste se je využít pro vybití jiných mýtů“ (Gombrowicz 1994: 78). Je tedy zjevné, že jisté pasáže z Gombrowicze lze číst paralelně k Barthesovým. Jejich paralelnost lze také pozorovat na pouhé vnější podobnosti: „Zatímco Gombrowicz začíná měsíčně posílat své texty roku 1953 (do polského exilového časopisu *Kultura* se sídlem v Paříži, pozn. jč), Roland Barthes začne psát *Mytologie* o rok později.“ (Češka 2010: 164) Navzdory Gombrowiczově kritice strukturalismu a také nové kritiky (a to at již v rozhovoru s Dominiquem de Roux, nebo v závěru svého *Deníku* v záznamech z podzimu roku 1966) lze u něj sledovat nejenom obdobný dekompoziční nárok z počátku padesátých let, ale zejména soustavný zájem o enigmaticnost formy, jež později vykládá jako strukturální náhled. Gombrowiczův postoj ke strukturalismu je tedy značně ambivalentní – vyjasnění této ambivalence by si vyžadovalo samostatnou studii; v několika tazích se jí dotkneme v závěru.
- ² Mytologii zde rozumíme čistě v Barthesových intencích jakožto reflexi novodobých mýtů. Vůči takové reflexi lze však mít jisté výhrady. Těchto sporných momentů se dotkneme později, pro předběžné významové ukotvení postačí rozumět mytologii jako reflexi mýtu, v níž je odkrývána jeho skrytá interpelativnost.
- ³ Přítomnou kupříkladu v jeho *Denících* a v rozhovoru s Dominiquem de Roux (*Testament*).
- ⁴ Jelikož jsem interpretaci Barthesovy mytologie černošského vojáka věnoval část monografie a studii, v níž byly zohledněny další fotografie „dětských“ vojáků, jež byly součástí časopisu *Paris Match*, zmíním zde pouze některé rysy Barthesova přístupu, jež jsou podstatné pro sledované téma zdvojování, významového ukotvování.
- ⁵ Po tom, co jsme poukázali na iluzornost Girardových analýz, přichází tyto výklady o svůj naturalizační efekt (ve smyslu odkrytí dynamiky touhy). Iluzivnost se nám totiž začíná ukazovat jako kvazi evidence. V obdobném slova smyslu jako Barthes mluví o efektu skutečnosti, hodlám zde mluvit o efektu evidentnosti (nezvratnosti, nepopíratelnosti).
- ⁶ K detailní analýze druhotného významu ustálených kunderovských motivů srv. Češka 2005.
- ⁷ Což lze ilustrovat na velmi prostých románových situacích, kupříkladu na Adolfovu překřtění Apostola, řeckého invalidního dělníka, na dirigenta athénské opery (*Já, truchlivý bůh*). Bez této iluzivní investice by nemohlo k intrice vůbec dojít.
- ⁸ Jako markantní příklad lze uvést vyprávěčské (autorské) komentáře ke zrodu postav v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.
- ⁹ Aby silněji vystoupila interpelativnost této alternativy (jíž by bylo možné navíc rozepsat v Kunderově polaritě duše a těla), bude užitečné připomenout alternativu, před kterou stojí Witold z románu *Kosmos*. Witold klade na jednu stranu inscenaci smyslu (hrdinův pohled vtiskuje jinak netečnému okolí určitou významovou osnovu), na stranu druhou absolutní dezangažovanost, v níž může vyjmenovávat nekonečné permutace možnosti – taková bezbřehost vede k pasivitě a nudě. Witoldův postoj se v tomto ohledu zdá být radikálnější, neboť volba jedné z řady možností je dána vždy fanatičností pozorovatele, a je tedy jeho věcí, není vnějším kritériem stanovenou možností, neboť k té nevede žádná nápověda.
- ¹⁰ Kupříkladu Kundera užívá Gombrowiczova úsloví: „čím moudřejší, tím hloupější“ k charakteristice „nové kritiky“, což dělá Gombrowicz sice také, ale toto pravidlo uplatňuje i na svoji literaturu, což Kundera opomíjí: „Stal jsem se literaturou a mé vzpoury jsou také literaturou. A zákon *čím moudřejší, tím hloupější* na mě platí stoprocentně.“ (Gombrowicz 1994b: 417)
- ¹¹ I. „Problém formy, člověk jako producent formy, pojetí mezilidské formy jako nadřazené tvořivé síly, neautentický člověk – o tom jsem vždycky psal, to mě vzrušovalo, (...) stačí nahradit „formu“ „strukturalismem“ a spatříte mě v centru francouzské intelektuální problematiky. Ve *Ferdýdurke*, v *Kosmu*, nejde přece o nic jiného než o tyranii forem, o balet struktur. A ve *Svatbě* je napsáno černé na bílém: 'My neříkáme slova, ale slova říkají nás.'“ (Gombrowicz 1994: 406)
- ¹² „Ti z *nouveau roman français* a z *nouvelle critique* mě nemohou strávit, protože jim všude, kde mohu,

říkám, že jsou hrozně nudní. A přece jsem s těmi lidmi spjat, navzdory všemu se ubíráme stejným směrem. Forma.“ (Gombrowicz 1994b: 422)

LITERATÚRA

BARTHES, R.: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, přel. Josef Fulka

ČEŠKA, J: *Království motivů*. Toga, Praha 2005.

ČEŠKA, J: *Zotročený mýtus*. Toga, Praha 2010.

GOMBROWICZ, W.: *Deník I.* (1953-1956). Torst, Praha 1994a.

GOMBROWICZ, W.: *Deník II., III* (1957-1961, 1961-1966). Torst, Praha 1994b.

GOMBROWICZ, W.: *Testament*. Edice Revolver Revue, Praha 2004.

KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006.

BARTHES, KUNDERA AND GOMBROWICZ

Structuralism. Demystification. Comparative Literature

Barthes, Kundera and Gombrowicz share an aspiration towards demystification. Each of them applies it in a different way. Although we might expect Kundera and Gombrowicz to share the novel technique, instead there appears to be a strong affinity between Kundera and Barthes (in the hidden, ideologized rhetorical gesture) against which Gombrowicz stands as their anti-thesis. Even though Barthes speaks in various places about the danger of the solidification of writing, it is possible to observe this solidification (through ideological fortification) both in him and in Kundera. Probably because their positions are not rigorously examined (they are reflexive, but not self-reflexive), since they apply the demystifying demand only to their rivals (bourgeois myths – i.e., the editor, lyricism, romantic clichés...), but never to their own position, from which they execute their criticism. This is different in Gombrowicz, who not only refuses to ideologically fix the signs of literature, but his position is moreover self-reflexive (it defies solidification). His straightforward, exaggerated literary gesture is therefore only seemingly disrespectful, because it is open.

Jakub Češka, PhD.

Fakulta humanitních studií

Univerzita Karlova v Praze

U Kříže 8

150 00 Praha 5

jakubceska@volny.cz