

Prípád *Žiarlivosť* alebo Subverzia časovej štruktúry naratívu

DANIEL KOVÁČIK

[...] hedvábný kartáč lehce klouže shora dolů, shora dolů, veden už jenom dechem, dechem, který ještě stačí vytvořit v naprosté temnotě stejnoměrný rytmus, dosud schopný něco měřit, pokud ještě něco zbývá k měření, k odhadování, k popisování v té úplné temnotě, než se rozední, teď.

Rozednilo se už dávno. [...] A... se nevrátila.

(ROBBE-GRILLET 1965: 80)

Naratívny tvar času a jeho zakrivenia: subverzia časových kategórií

„Čas a priestor sú teda viac než iba prvky v pozadí naratívu, sú zložkou jeho textúry a určujú naše základné porozumenie naratívneho textu, aj rôznym naratívnyim žánrom“ (BRIDGEMAN 2007: 52). H. Porter Abbott definuje naratív dokonca ako „spôsob, ako človek organizuje pochopenie času“ (ABBOTT 2008: 3). Na nepostrádateľnosť času pri rozprávaní príbehu možno nazerať aj z hľadiska teórie fikčných svetov: „[...] každý svet propojuje své složky časoprostorovými vztahy“ (RONENOVÁ 2006: 230). Dojem súvislého sveta môže teda vzniknúť iba vtedy, ak tento svet obsahuje aj časovú dimenziu. Spontánne vnímanie času umožňuje (spolu s konštrukciou hľadiska, hlasom rozprávača a modom reči) prechod od textového prehovoru (diskurzu), teda sekvencie viet ako lingvistických jednotiek, k evokácii imaginárneho fikčného univerza (TODOROV 2000: 41). Textový „svet“ filozofického traktátu či agitačného prejavu takúto dimenziu neobsahuje – výpovede majú univerzálnu, vždy platnú gnómickú povahu.

Hoci „[...] naratívne texty sú najzreteľnejšie temporálne založené systémy“ (REINHART 1984: 805), v niektorých čas svoju funkciu dominantného organizačného či orientačného princípu stráca, resp. tento nie je založený na modeli „skutočného“ času. Adam Mendilow v práci *Time and the Novel* (1965: 16) vymedzuje tzv. *tales of time* (príbehy času) a *tales about time* (príbehy o čase). V tých druhých príbeh nie je zasadený do času ako do vopred danej „nádoby“, ale sám modeluje, tvaruje svoj čas. Takáto hra s časovou paradoxiou spochybňuje intuitívne vnímanie času a takpovediac „kladie času otázky“.

Základná naratívna štruktúra je teleologická: má začiatok a koniec, „materiál podričený času a organizovaný podľa časové linie“ (RONENOVÁ 2006: 239), postupujúci súvislo dopredu v aktuálnej (príbehovej) prítomnosti (TAMŽE: 244). Moderné naratívy ale často zaobchádzajú s časom subverzívne (porov. napr. RIMMON-KENANOVÁ 2001: 65). Prevláda snaha o vybudovanie

novej, paradoxnej logiky rozprávania. Inherentná temporalita rozprávanych udalostí – tzn. vymedzenie príbehovej prítomnosti a jej chronologickej histórie – nie je podľa Ronenovej podmienkou naratívnosti (porov. RONENOVÁ 2006: 244). Inak povedané, *čas príbehu* (udalostí vo fiktívnom svete, o ktorom sa rozpráva) nie je podmienkou pre temporálnu dynamiku rozprávania, diskurzu: „Řeč může uvádět do pohybu čas i v případě, že temporalita předmětu vyprávění je radikálně zastřena“ (TAMŽE). Ronenová odmieta ekvivalenciu reálneho a naratívneho času vo fikcii; čas udalostí v naratívnom diele nezodpovedá našim intuíciam reálneho času, je autonómny: „fiktivní časovost podléhá odlišně konstruovaným časovým vztahům“ (TAMŽE: 231). Fikčný naratív nenastoluje rozprávany čas (*erzählte Zeit*) ako referenčné pozadie rozprávania, analogické skutočnému prežívaniu času, ale tvar času v naratíve je podmienený spôsobom podávania dejových informácií, diskurzom: „Ve fikci je vnímání časového pohybu aktivováno perspektivním uspořádáním materiálu a jazykovou formulací výpovědi“ (TAMŽE: 233).

Skúsenosť recepcie naratívneho textu a žánrové očakávania s ním spojené sú však iné – čitateľ či divák vždy analogicky porovnáva domnelý čas príbehu, fabuly s predpokladaným reálnym behom udalostí a časové perspektívy rozprávania, ktoré ju deformujú, sa snaží „dešifrovať“ práve v tejto intencii. Dojem či „viera“, že chronologická fabula predchádza rozprávaniu, sú u čitateľa silne prítomné (ABBOTT 2008: 34), čo poukazuje na model reálneho času ako predpokladu naratívnej orientácie. Nech by rozprávanie uvádzalo deje v akokoľvek rozhádzanom a nesúladnom poradí, čitateľ chce vždy prinajmenšom tušiť, že pod týmto zmätkom jestvuje pevná, bezpečná a nerozporná chronológia samotných predmetov rozprávania – činov osôb, dejov spätých s vecami, prostredím atď. – ktorá sa dá odvodiť. Toto *hľadanie príbehu v rozprávaní* uspokojuje ľudskú potrebu orientácie a vyjadruje intuitívne vzťahovanie naratívneho obrazu sveta na skutočnosť. A v nej sa predsa všetko deje „rad za radom“. Lenže, čo ak usporiadanie udalostí príbehu nie je v texte ani zmienené a ani z jeho náznakov vyvoditeľné? Je možné, že zoradenie dejov vo fabule sa prosto nedá dešifrovať a text napriek tomu stále funguje (syntakticky, sémanticky, pragmaticky) naratívne?

Je otázne, pri akej miere *formálnej neuzavretosti*¹ je ešte možné hovoriť o naratívnej funkcii a kedy sa už text stáva čímsi iným (filozofickým pojednaním, lyrickou reflexiou, meditáciou, deskriptívnym, rétorickým, esejistickým či výkladovým útvarom). Naratívna fikcia však konštruuje aj svety a príbehy, ktorých štruktúru časopriestorových súradníc netvorí pevne zovretý korzet kauzality, ba predmetné deje môžu zodpovedať „aktualizování nemožné situace“ (RONENOVÁ 2006: 234).

Žiarlivosť/Žalúzie: cirkulácia času a čas oka

Žiadne rozprávanie nemôže úplne dodržať chronológiu, či prinajmenšom je snaha o to krajne umelá, násilná, tvrdí Barbara Herrnstein Smith (SMITH 1980, cit. dle GENETTE 2007: 40–41). Spochybňuje potom jestvovanie objektívneho chronologického poradia udalostí (fabula), ktoré by predchádzalo rozprávaniu ako jeho až následnej transformácii či reprezentácii a podmieňovalo by naratívne chápanie, schopnosť textu rozprávať. V naratíve jestvuje len jediný čas, tvrdí, a to čas samého diela, totiž *sujetu* (diskurzu, rozprávania) či *textu* (tamže). Jonathan Culler podobne odmieta tvrdenie, že by príbeh (a jeho hypotetický čas rozprávaných udalostí) ontologicky či časovo predchádzal diskurzu (CULLER 1981: 169–187).

Absolutizáciu textuálneho času a disrupciu či subverziu chronológie, znemožňujúcu rekonštruovať poradie udalostí, pregnantne demonštruje poetika *nového románu* a najmä jej kanonické dielo – román *Žiarlivosť* A. Robbe-Grilleta (1957). Absencia podkladového chronologického času rozprávaných udalostí príbehu (Genettov *diegetický čas* či *primárny naratív*) približuje dielo k limitom samotnej naratívности. Rozprávanie a text, ktorými je vyslovované, tu visia akoby vo vzduchoprázdne, nie je pod nimi „pevná zem príbehu“.

„Dej“ románu sa skladá z miniatúrnych, subtilných mikroudalostí, odohrávajúcich sa na bližšie neurčenej banánovníkovej plantáži kdesi v trópoch medzi troma postavami: A..., ženou majiteľa plantáže; Franckom, rodinným priateľom a možným milencom A... a A... „Manželom“, ktorého neviditeľnú prítomnosť prezrádza iba fakt, že je vždy prestreté aj pre tretieho. Nazývam ho „Manžel“, ale je to len inferencia z textu, že sa tu veľmi pravdepodobne vyskytuje tretia osoba, podľa všetkého manžel A..., bez predpokladu ktorého by text nedával veľa zmyslu. Funguje ako podrobne, hoci nie všetko zaznamenávajúce „oko kamery“, skrytý rozprávač. V desiatich neoznačených kapitolách sa na podloží niekoľkých, ustavične sa premiestňujúcich a kombinujúcich incidentov, spojených do nekompatibilných reťazcov v inkonzistentnom časovom poriadku, rozvíja predpokladané žiarlivé sledovanie „Manžela“ A... a Francka (napr. ich polohy v priestore, útržky dialógov, vonkajšie telesné prejavy, a pod.),² prezentované sugestívnym, analyticko-popisným jazykom. A... a Franck sa chystajú na spoločný výlet autom do mesta, vrátia sa však z neho až na ďalší deň na poludnie s výhovorkou, že sa pokazilo auto. Čo sa odohralo v meste? A kedy sa to stalo?

Gérard Genette už vo *Figures I* (1966: 77) odmieta možnosť rekonštruovať chronológiu Grilletovho rozprávania. Román pristupuje k epistemickej istote o čase subverzívnym spôsobom.

¹ Netýka sa iba neprítomnosti konca, figúry tzv. *otvoreného konca*, ale najmä neschopnosti zložiť obraz celkového priebehu udalostí. Okrem iných Abbott (2008: 55 a nasl.) hovorí o tzv. *closure*.

² Robbe-Grillet ukazuje, že literárny naratív môže rozprávať s estetickým efektom aj o tých najbanálnejších každodenných úkonoch ako o vzrušujúcej dráme, plnej nastražených konfliktov; nezáleží na obsahu udalostí, ale na ich funkčnosti. Sugestívne a fascinujúce sú napr. opisy jedenia (porov. ROBBE-GRILLET 1965: 13, 34, 52).

Pokus o identifikáciu schémy určujúcej, ktoré udalosti kedy a ako dlho prebiehali (akási mapa lokalizovateľných udalostí) tu totiž stroskotáva, ako potvrdzuje sám autor románu:

[...] stejně tak bylo nesmyslné se domnívat, že v románu [...] existuje jasný a jednoznačný řád událostí, jemuž věty v knize neodpovídají – jako bych si snad byl vzpomněl, že naschvál zpřeházím [...] chronologický kalendář asi tak, jako se míchají karty. Naopak, vyprávěný příběh byl záměrně uspořádán tak, aby každý pokus o rekonstrukci vnější chronologie vyústil [...] v sérii protimluvů, tedy v slepou uličku.

(A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*, cit. podľa: PUJMAN 1965: 103)

Robbe-Grilletovo rozprávanie *predstiera* ontologickú a epistemologickú jednotu. Avšak už po druhej kapitole sa ukáže, že fabulárny poriadok je narušený. Jednota a nadväznosť sú spochybnené odlišným časovým rámcovaním identických udalostí. Ukazovatele, ukotvujúce každú udalosť vo vzťahu k iným,³ si počas toho ako sú udalosti kladené jedna vedľa druhej v anachronickom nesúlade, začínajú odporovať. Po ďalších kapitolách je zrejme, že Genettov „primárny naratív“, zodpovedajúci „reálnemu“ chronologickému poradiu udalostí, je neodvoditeľný. Na akom princípe však potom funguje intuitívne očakávaná narativita?

Tesné prechody a neviditeľné časové švy

Text ponúka jasné časové indikátory, súradnice ukotvujúce „kedy“ udalostí, o ktorých sa rozpráva – viaže ich stereotypný rytmus denných dôb, odkazujú naň referencie k časom stolovania, raňajkám, obedu, pohybu slnka, cvrčkom, rose a pod. Ako meradlo času často slúži priestorový moment posunu tieňa domového stĺpu počas dňa. Čitateľ jednoducho nachádza nejakú jednoznačnú referenciu k dennej dobe, menej už k reláciám týždňov: cestu do mesta zamýšľajú A... s Franckom o týždeň (porov. ROBBE-GRILLET 1965: 87), inde v texte zasa „cestu do mesta [...] plánujú od včerejška“ (ROBBE-GRILLET 1965: 46). Ak postupujeme metódou označovania indikátorov času v texte a ich porovnania, zistíme, že prvá kapitola znázorňuje vybrané momenty jedného dňa (signifikované pohybom tieňa domového stĺpu). Nesúlad je tu daný len elipsami, keď v nasledujúcom odseku je „odrazu“ čas už o čosi ďalej. Schéma kontinua dňa (ráno-obed-večera; nie však následnosť dní za sebou) sa opakuje aj v nasledujúcich kapitolách, no už v druhej nastáva jej deformácia, keď sú do tejto zdanlivo stále organickej následnosti vpletené anachronické reminiscencie. V jednej chvíli je prestreté pre dvoch, no vzápätí hneď zas len pre jedného; kocka ľadu v pohári je, no vzápätí zrazu nie je a pod. Jednotlivé segmenty textu si zjavne časovo protirečia, no tieto cezúry sú ústrojne preklenuté textovými (lingvistickými) prostriedkami.

Falošná jednota času je maskovaná lexikálnym opakovaním slovného spojenia, výrazu (napr. *Je půl sedmé* – posledná veta šiestej a tretia veta siedmej kapitoly; ranný odjazd do mesta vs.

³ Časové operátory ako „včera“, „ráno“, „následne“, „vtom“, „v tom čase“ a podobné funkcionálne kontextové výrazy.

„Manželovo“ márne čakanie na návrat A... z mesta). Dva susedné odseky či bloky textu, hoci nereferujú k tomu istému času, zdanlivo hladko nadväzujú jeden na druhý, čo klamlivo signalizujú aj konektory ako *vtom, zatiaľ, opäť, zasa, v rovnakej vzdialenosti* a pod. Textová kohézia ale nekorešponduje s časovou koherenciou témy: A... napr. sedí vedľa Francka na terase (rovnaký priestor) v jednom odseku, v úplne inom *teraz* ako v odseku nasledujúcom – hoci nič neohlasuje časový prechod. Rozprávanie nezachováva časovú nadväznosť, kontinuitu sekvencie: v jednom odseku siedmej kapitoly je stonožka mŕtva a o pár strán ďalej opäť žije (porov. TAMŽE: 67 a 75), pričom však jazykové prostriedky nasvedčujú, že v texte sa rozvíja a postupuje len jeden časový pohyb – súvislý vývoj vpred. Kdesi v ňom dochádza k neustálym cezúram, ruptúram a švom. Ak v románe čítame: „kde se v obdélíniku otevřeného okna rýsuje A... / Stojí“ (TAMŽE: 49; lomkou tu vyznačujeme odseky, pozn. D. K.), logicky mlčky predpokladáme, že ide o: 1) rovnaký subjekt, 2) rovnaký čas. No rozprávanie/text v podobných situáciách predovšetkým druhý uvedený predpoklad nenapĺňa a vkladá medzi obe zdanlivo časovo kontinuálne výpovede naratívne zlomy.

Treba zakaždým listovať späť, aby sme to zistili. Veta „Na oběd je tu Franck zase“ (TAMŽE: 90) bezprostredne súvislo nenadväzuje na predchádzajúcu, v texte spomenutú rannú návštevu, ako to naznačuje adverbium „zase“. Inými slovami, nepatrí k jednote času, ku ktorej text kohézne odkazuje. Uvedená obedná návšteva Francka sa odohrala zjavne až niekedy po návšteve mesta – je tu odkaz na onú „nehodu“, ktorá sa stala zámienkou na nočné zdržanie A... a Francka v meste. Ranná návšteva⁴ sa však odohrala ešte pred cestou do mesta: počas návštevy totiž A... a Franck výlet len plánujú.⁵ Klamlivú sugesciu kontinuity neobjavíme ľahko. Nadväzovanie odsekov totiž mäúco zopína dohromady zjavne diskontinuálne deje: na odsek časovo-tematicky určený začiatkom „Po večeri“, nadväzuje bezprostredne hneď ďalší: „Z druhé strany domu je slyšet naložený kamión“ a ďalší: „Terasa je prázdna [...]: slunce je v nadhlavníku“ (TAMŽE: 93). Kedy a ako sme sa ale dostali z večere do poludnia v súvislom toku textu? Vonkoncom nič nesignalizuje tento prechod. Podobne inde – potom, čo sa A... už vrátila z mesta, rozprávanie plynulo prejde k návšteve Francka, ktorý príde na večeru akoby „následne na to“ a cestu spolu („znovu“) ešte len plánujú (porov. TAMŽE: 94–95).

Mohlo by síce ísť o obyčajnú *analepsu*⁶ – prerušenie plynutia príbehovej prítomnosti onoho aktuálneho „teraz“, ktoré by sa len dočasne pretŕhalo vpádcom iných (minulých, budúcich) časov a dalo by sa spätne poskladať do jednej súvislej, nepreerušovanej línie (spretŕhanej už iba elipsami). Diskurz však umiestňuje jednotlivé bloky udalostí vedľa seba tak chaoticky a nivelizovane, že sa nedá určiť, *ktoré z nich predstavujú príbehovú prítomnosť* (popredie „tu a teraz“, on-line stav); moment

⁴ Na „ráno“ v texte poukazuje napr. veta „Řekne Dobré jitro“ (ROBBE-GRILLET 1965: 84).

⁵ „A... a Franck se baví o cestě do města, kterou spolu zamýšlejí podniknout příští týden“ (TAMŽE: 87).

„teraz“, voči ktorému by sa vymedzovali anachronické odbočky (pozadie „tam/vtedy“, stav off-line).⁷ Konštrukčným naratívnym princípom románu a jeho efektom je čosi iné. Tak domnelá prítomnosť, ako aj domnelé anachronie sú prevrstvované ustavičným variovaním v tkanive absolútneho času textu. Jeho hra umožňuje ukladať pásma minulosti, prítomnosti a budúcnosti do inkonzistentného usporiadania rekurzívnej slučky, štruktúrovanej na inom ako kauzálne-chronologickom princípe. Zabitie stonožky, plánovanie cesty, návrat A..., pobyt „Manžela“ samého v dome atď., to všetko sa ustavične cirkulárne opakuje, eventuálne špirálovito stupňuje, objavuje striedavo raz na jednom „mieste“ domnejšej časovej mapy, inokedy na inom tak, že chronologický poriadok (ktorý by sme sa snažili odkryť dekódovaním anachronií) je ako celok nahradený poriadkom priestorovým.

Text pri tomto procese ustavičných rekombinácií konštruje akúsi *sponu* či *svorník*, vytvárajúci významovú spojitosť dvoch časovo nesúrodých elementov na báze istej tematickej paralely, generujúcej svojvoľnú hru časov.⁸ Pozrime sa na nasledujúcu sekvenciu: 1) A... márne čaká na Francka, ktorý neprichádza k obedu – 2) filmový opis kazov v skle okna (ako deformujú predmety) – 3) začiatok nového odseku: „Do Franckova veľkého modrého sedanu [...], se zakoušl jeden takový pohyblivý zelený prstenec [kaz v skle, pozn. D. K.] a jiný se *ted'* zachytil na šatech A..., která z auta vystoupila první“ (TAMŽE: 35–36; zvýraznil D. K.).⁹ Náhle premiestnenie A... do iného časopriestoru bez akejkoľvek prípravy prechodu či vývoja situácie, len vďaka vizuálnemu motívu kazov v skle, imituje filmovú montáž narúšajúcu jednotu času.

Azda najmarkantnejší príklad maskovania časových zvrátov ponúka štvrtá kapitola pri scénickom líčení výstupu so stonožkou. Začiatok odseku „Vtom spatří [A..., pozn. D. K.] na holé stěně před sebou skutigeru“ (TAMŽE: 46) sa nemôže logicky časovo viazať na predchádzajúci text, a to napriek silnej glutinácii časovo-príslovkového konektora „vtom“, ktorý jasne indikuje nadväznosť a jednotu času. Výstup so stonožkou, ako zistíme ďalej, sa tu totiž odohráva v prítomnosti Francka, podľa všetkého v „ten“ večer, keď A... s Franckom práve už „odvčera“ plánujú cestu do mesta. V kapitole predtým sa ale pojednáva o návrate A... a Francka z mesta (okolo obeda) – a Franck sa poberie domov („Zastavil se jen na skok, aby vysadil A... [...], Christiana si určitě dělá starosti [...]“ (TAMŽE: 42)).¹⁰ Odkiaľ sa ale odrazu „vtom“ vzal pri insekticíde? Príslovka „vtom“, v rozpore so svojim časovým významom, tu nezakladá nijakú

⁶ K pojmu anachronie a analepsy napr. Genette (2003), Chatman (2008: 65–69), Rimmon-Kenanová (2001: 54–59); tri časové veličiny – poriadok, trvanie a frekvenciu definuje Genette (1972, 2004).

⁷ Pojem „on-line“ a „off-line“ používa Manfred Jahn na označenie aktuálneho času príbehu a časov „odpojených“ vnemov a stavov vedomia – spomienky, sny, predstavy, zbožné priania a pod. (JAHN 2007: 99).

⁸ Tzv. *sponovú syntagmu*, resp. sekvenciu vo filme popisuje Christian Metz v rámci svojej klasifikácie ôsmich naratívnych filmových postupov (METZ 1968).

⁹ Citeľne tu pôsobí filmový čas „práve teraz“, čas „kedy“ videnia.

skutočnú jednotu času. Metódou kompozície románu je totiž voľná, splývavá montáž neurčito vzdialených časopriestorových rovín. Robbe-Grillet sa hrá s čitateľom prostým ignorovaním predpokladu, že čas rozprávania/textu musí konzistentne súvisieť so skutočným časom. Jazyk mu poskytuje nástroj na rozpojenie tohto domnelého paralelizmu – poriadok jeho gramatickej logiky je totiž postavený proti logike skutočného času.

Avšak ak tento princíp uplatníme dôsledne, nemôžeme si byť istí, či začiatok odseku v uvedenej scéne so stonožkou o čosi ďalej: „Když se usadí do svých křesel“ (TAMŽE: 46), ktorý otvára tému plánovania cesty, *skutočne* nadväzuje na predošlú scénu so zabitím hmyzu v zmysle „potom, čo...“. Každá z viet pokojne môže zahajovať vzdialený, neurčiteľný čas celkom iného večera.¹¹ Nemôžeme si byť teda istí, či medzi odsekmi nie sú uložené časové narušenia, ani do akého času tieto ustavičné odbočky od neidentifikovateľnej („neprítomnej“) prítomnosti siahajú.

Je to práve táto nemožnosť rozhodnutia, kedy sa jednotlivé incidenty „skutočne“ odohrali, ktorá je estetickou premisou a kompozičnou zákonitosťou, vytvárajúcou v chaose časov paradoxnú pravidelnosť. Má podobu akejsi *posuvnej skladačky*, zloženej z konečného počtu dielcov so zakreslenými časťami mapy, ktoré sa však nedajú poskladať do výsledného celku, pretože do seba zapadajú viacerými spôsobmi. Čitateľ s takouto mapou síce nedôjde do cieľa a ľahko zabľúdi, no zároveň môže pocítiť čistú radosť z „kaleidoskopickej“ hry opakujúcich a obmieňajúcich sa vzorov. V istom zmysle sa presúvaním dielcov pred našimi očami objavuje mnoho zmysluplných máp, ale žiadna z nich neukazuje k pokladu, uloženému „kdesi v skutočnej zemi“, mimo tejto kartografickej skladačky. Ako hovorí sám Robbe-Grillet: „[...] pro mne neexistoval žádný jiný řád vně řádu knihy“ (A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*, cit. podľa PUJMAN 1965: 103). Spochybňuje mimetickú prezumpciu naratívu tým, že vytvára multiplicitné koordinácie dejov, posuvné súradnice času.

Výsledný labyrint časov spôsobuje dojem, že incidenty, jednotlivé dejové motívy sa opakujú v premenlivých vzájomných konšteláciách. Z nich ako reliéf vystupujú striedavo do popredia, pred zrak „Manžela“ a vytvárajú tak akúsi *spojitú plochu diania*, zacyklený chronotop žiarlivosti. Jednotlivé motívy a ich textová prezentácia sú síce komponované ako zreteľne segmentované celky do oddeliteľných epizód či sekvencií, ich vzájomný vzťah je však zakaždým relativizovaný inkoherentným opakovaním, čím dochádza k akémusi *slučkovaniu* času jednotlivých úsekov deja.

Pre tzv. *nový román* je vôbec typická práca s *permutáciami* dejových prvkov, ich opakovanie v rôznorodých konfiguráciách, ktoré majú rušivý dopad na naše podvedomé, spontánne kognitívne

¹⁰ Scéna sa jednoznačne vzťahuje na čas návratu po „poruche“ sedanu: „A ještě jednou, odpusťte mi, že jsem tak neslavný mechanik“ (TAMŽE: 42; opakuje sa aj na s. 51).

¹¹ V texte nič neprotirečí časovej jednote resp. kontinuite medzi týmito dvoma (následnými) momentami, ale vzhľadom na Robbe-Grilletovu záľubu v montáži si nikdy nemôžeme byť úplne istí, či kdesi medzi odsekmi nie sú skryté strihové zlomy, ktorých pôsobnosť sa prejaví ďalej v texte.

časové schémy (porov. BRIDGEMAN 2007: 60). Príznakom permutačnej dynamiky textu je *parametrické opakovanie* motívov, ba i celých viet, výpovedí a textových segmentov (či už ide o presné citácie alebo parafrázy) v inom kontexte. Napr. vetu „Všetchno musí jednou začít“ najprv prednesie Franck, keď sa mu „nečakane“ pokazí v meste auto (onen „modrý sedan“) (TAMŽE: 41), potom A..., keď jej sluha nerozumie (TAMŽE: 51). Parametricky sa opakuje motív lampy, ktorá v tmavej miestnosti vytvára tancujúce tieň (TAMŽE: 65 a 74), čím vzniká vnútrotextová alúzia. V texte sa na rôznych miestach rekurzívne vracajú motívy a *keľúčové slová* ako chinín, africký román, bahenná horúčka, nepravidelnosti v skle, spev černošského šoféra, česanie A... a i. – poukazujúc (niekedy zavádzajúco) na časovú identitu daných situácií a udalostí (napr. rozhovoru).

Takto vzniknuté *paralely* a *refrérové návraty* sú typickým kódom ustanovujúcim naratívnu dynamiku *Žiarlivosti*. Figurácia tematických návratov, geometrické rozmiestňovanie rovnakých či podobných prvkov na báze paralely, kontrastu, synonymie, stupňovania a pod. zakladá priestorový charakter naratívu tak, ako ho vymedzuje Tzvetan Todorov (porov. 2000: 58–65): kombinácie motívov vo viacnásobných vzájomných konfiguráciách, modifikované repetície, naratívne návraty a pod. Niekoľko ústredných udalostí či situácií ustavične *circuluje* v rôznych zostavách a vzájomných pomeroch a kryštalizuje do variantných symetrií.

Niektoré opakujúce sa, cirkulujúce motívy:

- *Zabitie stonožky* pôsobí v rozprávaní scénicky (stručne i obširne), ale aj iba indexovo (v podobe zmienky o škrvne na stene). Pri tomto incidente sa azda najviac prejavuje rekurzívny či rekurentný charakter časovej slučky – rozprávanie sa k nemu ustavične repetitívne vracia v rozličných inkompatibilných verziách: prvý raz ju zabíja Franck, inokedy „Manžel“, raz je pomerne malá, inokedy „zabere plochu veľkou skoro jako talír“ (TAMŽE: 75), je jedovatá, no na inom mieste takmer neškodná. Predovšetkým však nevedno, kedy sa tento incident „naozaj“ stal. Medzi rôznymi verziami dochádza k rozporu: zdá sa, že ide o identickú udalosť, ktorá sa musela logicky stať iba v jednom určitom čase, a teda o *rovnakú* stonožku (princíp identity). Nijaké náznaky nehovoria o opaku, napr. odkazy na to, že sa *d'alsia* stonožka *opät'* objavila a pod.; navyše sa jednotlivé verzie v mnohých detailoch (pohyb stonožky po stene...) podobajú.
- *Modrý list* – „bledě modrý dopis, osmkrát přeložený“ sa znovu a znovu objavuje Franckovi vo vrecku košele (TAMŽE: 53), na stole a v rukách A..., ktorá takýto list raz číta (TAMŽE: 56), inokedy zasa píše, a takto koluje v otvorenom obehu. Základná otázka, ktorá sa objavuje aj pri motívoch (napr. „modrom sedane“) znie: je to zakaždým ten istý list alebo ide o dva (viaceré) rôzne listy? Text markantne naznačuje túto súvislosť identity, ale ju neobjasní, skôr zatemňuje tým, že inokedy sa objavuje akoby iný list, ktorý je iba „namodralý“ a preložený štyrikrát, A... údajne

odpisuje na korešpondenciu do Európy a pod. Vznikajú tak dve paralelné interpretačné verzie: Dostal list Franck od A... a/alebo A... od Francka? Je možné aj to, že ide o falošnú stopu a list/listy, ktorý trčí Franckovi z vrecka a ktorý drží v rukách A..., keď ju „Manžel“ z diaľky pozoruje v okne, sú celkom nezávislé produkty paranoje a žiarlivosti.

- *S modrým sedanom*, z ktorého vystupuje A..., sú späté dve identifikovateľne rôzne udalosti v odlišných časoch: návrat A... a Francka z mesta a z návštevy A... u Franckovej ženy Christiane, ktoré neisto splývajú dovedna. Odlíšiť ich možno podľa toho, že dvojica sa vrátila z mesta pred obedom, kým od Christiane, podľa jednej pasáže (TAMŽE: 54–55), večer. Inokedy však chýba tento dištinkatívny ukazovateľ, a tak čitateľ nevie, ku ktorej udalosti rozprávanie odkazuje (TAMŽE: 36–37) – ocitá sa tak v stave referenčnej neistoty o identite udalosti.

Filmovosť času: čas pohľadu

V románe *Žiarlivosť* máme dočinenia s veľmi precízne a dôsledne použitým rozprávačským typom – *oko kamery*. Celý diskurz je vedený so zámernou snahou maximálne simulovať filmovosť a deskriptívny status kamery s jej temporalitou „tu a teraz“. Semiotickým momentom filmovosti románu, ktorý súvisí s prácou s časom, je napr. *vznik obrázu v myslí čitateľa*. Pri čítaní doslova vidíme pohyb „vznikania“ objektu, ktorý sa vynára pred našim vnútorným zrakom in statu nascendi: „Desku podpirá trnož ve tvaru tenkého trojitého stvolu: jeho větve se nejdřív rozcházejí, pak se prohnu na opačnou stranu, aby se znovu spojily, a nakonec se rovněž zavinou do tří spirál (ve třech svislých rovinách, které se protínají v ose soustavy)“ (TAMŽE: 58). Podaním statického opisu ako deja pomocou slovíet tu Robbe-Grillet „kreslí“ predmety. Vo verbálnom popise je uvedený efekt umožnený nevyhnutnosťou expandovaného, sukcesívneho textového času verbálneho jazykového média.¹²

Okrem priestorového aspektu strihovej zmeny uhlov pohľadu medzi odsekmi (eliptické premiestnenie pohľadu na vzdialené miesto) sa filmovosť románu prejavuje aj *asociatívnou skladbou motívov*. V šiestej kapitole, keď je „Manžel“ doma počas pobytu A... a Francka v meste sám, zrejme číta súkromné listy A... a na jednom z nich zanechá atramentovú škvrnu. Tejto nehode predchádza líčenie zabitia stonožky (jediná verzia, kde ju zabije „Manžel“, pričom je sám). Výjav škvrny po mŕtvej stonožke na stene a jej odstraňovania sa náhle transformuje do obrazu gumovania škvrny na

¹² Pokúsím sa formulovať všeobecné pravidlo o rýchlosti textového času vzhľadom na referovanú výpoveď, porovnávajúce semiotické danosti verbálneho a filmového média: 1) *film* dokáže rýchlejšie sprostredkovať opisné situácie, ktoré majú trvanie scény kratšie: „Červená stolička horela v krbe za výdatného praskotu ohňa a X sa zatiaľ smial pri okne ako blázon.“ Je zrejme, že film dokáže túto približne 7–8 sekúnd textového času trvajúcu výpoveď podať prakticky okamžite; 2) *verbálny text* dokáže rýchlejšie komunikovať výpovede, ktorých časový obsah má trvanie zhrnutia a iterácie: „Ján vstal, obliekol sa a odišiel na letisko“ (porov. tiež CHATMAN 2008: 87). Film by musel v uvedenom zhrnutí zanechať viacero ostrých strihových elíps, no i tak by textové trvanie jednotlivých záberov – aby ich divák stihol vnímať a vyhodnocovať – muselo byť značne dlhšie ako je trvanie vyslovenia tejto vety.

liste. V tomto prechode vidíme filmovú naratívno-interpunkčnú prácu prelínania pri signifikácii časového posunu:

Tenké obrysy zlomků *končetiň nebo tykaděl* zmizí, sotva po nich guma několikrát přejde. [...] Nabízí se zákrok doplňkový: velmi lehce škrabat skvrnu růžkem žiletky. Od *stěny* odletuje bílý prášek. [...] Podezřelá skvrna beze stopy zmizela. Zbyl jen světlejší pruh s rozplývavými okraji bez znatelného prohloubení, který při nejhorším vypadá na bezvýznamný kaz v hladkém povrchu. Ale *papír* se přece jen ztenčil: [...] Pozornější zkoumání bledě *modrého papíru* proti světlu objeví dva fragmenty spodních smyček, které odolaly všem zákrokům.

(TAMŽE: 60–61; zvýraznil D. K.)

Stredný odsek (bez vynechávky) funguje ako prelínajúci sa spoj, ktorý môže patriť rovnako motívu/času zabitia stonožky ako aj motívu/času gumovania atramentovej škrvny na liste, indikovaný podčiarknutými výrazmi. Takýto asociatívny strih umožňuje ľubovoľne, pomocou určitého spoločného tematického premostenia – prvku, motívu, obrazu a pod. juxtaponovať vzdialené a neurčité časy scén. Napr. česanie A... sa v siedmej kapitole mieša a významovo prelína so zvukom hryzadiel stonožky, čo pripomína filmovú paralelnú montáž:

[...] zatímco se kolem úst v reflexních záškubech rychle naprázdno otvírají a zavírají kusadla. Z větší blízkosti lze postřehnout slabý praskot, který vydávají.

Je to zvuk hřebenu v dlouhých vlasech.

(TAMŽE: 75–76)

Následne sa pozorovateľovi zvuk stonožky mieša s predstavou Franckovej nehody, ktorou sa chlácholí a ospravedľňuje ňou zdržanie A... v meste (tu k prelínaniu dochádza dokonca v rámci odseku):

Okamžité vyšlehnou plameny. Ozáří buš kolem dokola, zazní praskot šířícího se ohně. Ten zvuk vydává stonožka, znovu nehybná na zdi uprostřed panelu.

(TAMŽE: 76–77)

Juxtapozícia motívov, ukladaných vedľa seba na princípe voľnej montáže, umožňuje slobodnú kombináciu časov.

Kvazi-filmový moment aktuálnej prítomnosti tu a teraz však Robbe-Grillet náhle pretrhne prostredníctvom metafikčného (antiiluzívneho) gesta: „Nastal okamžik, kdy dojde k výstupu s rozmáčknutím stonožky“ (TAMŽE: 53). Táto vtipná sebaironická hra, stavajúca na tom, že ustavičné objavovanie sa stonožky je azda pre čitateľa už „únavné“, poukazuje na akúsi vyššiu rozprávačskú inštanciu a zároveň na čas, „který se neodehrává nikde jinde než v hlavě neviditelného vyprávěče“ (A. Robbe-Grillet in *Pour un nouveau roman*, cit. podľa PUJMAN 1965: 103); ruší vieru čitateľa v objektivnosť objektívu kamery. Vnorená sebareflexívna metanarácia, ako hravý odkaz, vodidlo k recepčnému kľúču románu, sa objaví aj v pasáži, kde rozprávač popisuje a analyzuje spev černošskej piesne: „Bezpochyby je to pokračování téže písně. Motivy se někdy stírají, ale jen proto, aby se za chvíli vrátily zpevněné a víceméně totožné. Avšak tyto repetice, tyto

nepravé variace, tyto vynechávky, tyto návraty zavdávají příležitost k změnám – i když sotva postřehnutelným – které nakonec odvádějí melodii velmi daleko od výchozího bodu“ (TAMŽE: 48). Kompozícia piesne je natoľko vzdialená našim kultúrnym návykom, že poskytuje výstižnú analógiu s kompozíciou románu. A opäť inde:

Přes jasné repetice se nezdá, že tóny se k sobě vážou podle nějakých hudebních zákonů.
Neexistuje žádný opravdový nápev, žádný rytmus nebo melodie.
(TAMŽE: 89)

Táto metanaratívna hra zrkadlenia odhaľuje v spodnej vrstve čosi o povahe románu, jeho zvratného rekurzívneho prúdenia. No hoci *melódiu, nápev* v ňom skutočne nenájde, *rytmus* predsa len áno. Je daný symetriou, pravidelnosťou (priestorového) rozmiestnenia motivických prvkov, spätých s odlišnými časmi v priestore narácie/textu. Tak sa napr. ustavične v mnohorakých kontextoch repetitívne objavuje filmovo sýty motív nepravidelnej vypukliny v skle okna, ktorá deformujú predmety za ním.

Záver

Alain Robbe-Grillet aj vo svojich neskorších románoch *V labyrinte* (1959) či *Dom milostných schôdzok* (1966) „zpochybňuje každý pokus o rekonstrukciu chronologie udalostí“ (RONENOVÁ 2006: 250). Chronológia tu nepodmieňuje naratívnu organizáciu ani pre ňu nie je relevantná (TAMŽE: 251), ale je nahradená simultánnym podávaním udalostí, ktoré logicky museli nasledovať po sebe, odporujúcimi si verziami priebehu udalostí a podobnými paradoxiami času (tamže). Je to však dôkaz, že nijaká, ani reliktná či minimálna, iníciaľna chronológia tu vôbec nejestvuje a nemusí jestvovať? Pokusy o jej dešifrovanie v románe *Žiarlivosť* sú iba zdanlivo absurdné; keby text fungoval ako naratívna hádanka, boli by oprávnené. Zdá sa, že čitateľ naratívneho textu sa intuitívne vždy snaží rekonštruovať „skutočný“ čas podkladového príbehu – veď práve z toho Robbe-Grilletova technika písania čerpá svoj efekt. Avšak aj keď zistí, že sa to (zrejme) nedá, môže ho text, nejakým novým spôsobom, ktorý som sa pokúsil opísať, naratívne fascinovať. Možnosti naratívnych hier s časom sú neobyčajne široké.

PRAMENE

ROBBE-GRILLET, Alain

1965 [1957] *Žiarlivosť*, prel. Alena Hartmanová (Praha: Československý spisovatel)

LITERATÚRA

ABBOTT, H. Porter

2008 *The Cambridge Introduction to Narrative* [2nd edition] (Cambridge: Cambridge University Press)

BRIDGEMAN, Teresa

2007 „Time and space“, in David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press), s. 52–65

COHAN, Steven – SHIRES M., Linda

1993 [1988] *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (London – New York: Routledge)

CULLER, Jonathan

1981 „Story and Discourse in the Analysis of Narrative“ in idem: *The Pursuits of Signs: Semiotic, Literature and Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press), s. 169–187

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, prel. Milan Orálek (Brno: Host)

GENETTE, Gérard

1966 *Figures I* (Paris: Éditions de Seuil)

1972 „Discours du récit“ in *Figures III* (Paris: Éditions de Seuil), s. 77–182 (část česky: 2003 „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“, *Česká literatura* 51, č. 3 a 4, s. 302–327 a 470–495

2007 [1991, 2004] *Fikce a vyprávění*, prel. Eva Brechtová (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 *Na okraji chaosu : Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

JAHN, Manfred

2007 „Focalization“, in: David Herman (ed.): *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 94–108

MENDILOW, Adam Abraham

1965 [1952] *Time and the Novel* (New York: Humanities Press)

METZ, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinema* (Paris: Klincksieck)

MÜLLER, Günther

1968 *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

PUJMAN, Petr

1965 „Doslov“, in: Robbe-Grillet, Alain: *Žiarlivosť*, prel. Alena Hartmanová (Praha: Československý spisovatel), s. 101–106

REINHART, Tanya

1984 „Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts“, *Linguistics* 22, č. 6, s. 779–809

RICOEUR, Paul

2002 [1984] *Čas a vyprávění II*, prel. Miroslav Petříček jr. (Praha: Oikomenh)

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 [1983] *Poetika vyprávění*, prel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

RONENOVÁ, Ruth

2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury*, prel. Miroslav Červenka (Brno: Host)

SMITH, Barbara Hernstein

1980 „Narrative Version, Narrative Theories“, *Critical Inquiry* 7, č. 1, s. 213–236

TODOROV, Tzvetan

2000 [1968, 1971, 1978] *Poetika prózy*, prel. Jiří Pelán, Libuše Valentová (Praha: Triáda)

The Case of *La Jalousie* or Subversion of the Temporal Structure of Narrative

May a compact chronologically ordered structure of story events be considered a sufficient prerequisite for narrativity? In order to answer (or question) this question, Alain Robbe-Grillet's famous *nouveau roman* *La Jalousie* (*Jealousy*, 1957) is analyzed. The analysis displays the subversive play with time in the entropic temporal structure of the novel. The effect of repeated violation of chronological order is epistemic uncertainty about the state of affairs in the storyworld. Events tend to circulate in the discourse, changing their position on the time axis or in the topography of the story, thus constituting its alternative versions. The event configurations keep on shifting, eventually merging in an indiscernible continuity, vividly presented by means of a time loop. This play is related to an intermedia strategy, simulation of cinematic qualities of representation resulting from technical aspects of media specificity (such as the descriptive status of camera-eye with its „hic et nunc“ temporality), and the possibility of employing montage as a means of interconnecting remote and heterogeneous spatio-temporal levels.