

## Dobývání fasády

### K autonomii poetiky *Něžných drápek*

STEFAN SEGI

Dobývat fasádu znamená hledat cestu od vnějšího k vnitřnímu. Znak žádným způsobem neodhaluje vnitřní smysl reality, ale zakrývá smysl právě svojí znakovostí a poukazování jeho prostřednictvím je vždy poukazováním k obecnému. Dostat se skrze znak, skrze obecné, skrze fasádu, ke smyslu, k vyjádření jedinečného, patří k základním problémům moderní literatury – znakového umění.

V díle Vladimíra Macury, ať už beletristickém či odborném, vystupuje tato tematika obzvláště výrazně. Sám chápe svět jako svět znaků, jevů nesoucích význam (MACURA 1998: 187). Jeho sémiologická metoda je metodou dekonstrukce prostřednictvím historické rekonstrukce. Diskurs musí být nejprve rozbit, aby mohl být opět sestaven na základě nově definovaných pravidel. Slovníkem Gilles Deleuze je Macurova metoda metodou deterritorizace a re-teritorizace v diachronní rovině (srov. DELEUZE – GUATTARI 2001).

Jean Baudrillard mluví o tom, že „sny, utopie a ideje se již odehrály a byly uskutečněny, jejich spekulativní síla zmizela“ (BAUDRILLARD 2001: 160). Prázdný znak, který existuje v postmoderní době, nebo v dějinné situaci, která tak bývá nazývána, je u Macury konfrontován s ideologií, která ho opět naplňuje smyslem a ukazuje ho v novém světle, ačkoliv toto historické „naplňování“ může být poněkud arbitrární povahy, jak v kritice *Znamení zrodu* připomíná Růžena Grebeníčková (GREBENÍČKOVÁ 1995: zejm. 260–272).

Macurova sbírka povídek *Něžnými drápkami* (1983) se schématu diachronní reteritorizace do značné míry vymyká. Ačkoliv se povídky odehrávají v době normalizace, ideologická rovina je v nich až na výjimky potlačena. Schází proto obsah, kterým by význam mohl být znovu naplněn. Absence utopické projekce klade na Macurovu prózu specifické nároky a žádá si zvláštní řešení, která však zůstávají ve vztahu s autorovými charakteristickými postupy.

### Od povídky k románu?

V českém prostředí můžeme od počátků moderní slovesnosti sledovat specifickou dynamiku mezi povídkou a románem. Nejde ani tak o vyzdvižení románu, nýbrž o specifický kontrast povídky jako reálně produkované literární hodnoty a velkého románu jako vytouženého,

cílového ideálu (HODROVÁ 1989: 152). Na povídku se po značnou část devatenáctého století nahlíží jako na formu do jisté míry méněcennou, která má sloužit pokud možno jako cvičný prostředek v dlouhé cestě spisovatele, který dospěje do vytoužených výšin, až když jeho dílo bude korunováno románem, svrchovanou prozaickou formou. Martin Pilař k tomu ironicky připomíná, že „malé národy si žádají velikou epiku“ (PILAR 2008: 7).

Ačkoliv doba čekání na veliký román je dávnou minulostí, chápání povídky či povídkového cyklu jako čehosi méně významného a snad i umělecky méně hodnotného do jisté míry stále přetrvává. Této až darwinistické „fylogenetické“ stratifikaci „od povídky k románu“ docela přesně odpovídá i obecná recepce Macurovy prozaické „ontogeneze“. Můžeme tak sledovat jakési první krůčky v podobě krátkých povídek, získávání autorské sebejistoty v rozsáhlejší novele *Občan Monte Christo* (1993) a nakonec i umělecké vyvrcholení v podobě státní cenou ověřené rozsáhlé románové tetralogie.

Aby bylo možno posoudit, do jaké míry je sbírka povídek *Něžnými drápky* průpravným polem k pozdější tvorbě autorově a do jaké míry je útvarem autonomní poetiky, je třeba si alespoň ve zkratce určit, co je možné považovat za rysy pro autora charakteristické. Vývoji, řekněme kvantitativnímu, by totiž z povahy věci měl odpovídat i vývoj „kvalitativní“. Podle toho bychom měli být schopní, s přihlédnutím k žánrovým rozdílům, pozorovat vývoj charakteristického prvku od zkratkovitých základů v povídce až k plnému a ucelenému rozvinutí v románové podobě. Takovým prvkem může být právě vztah znak – význam, který byl zmíněn v úvodu příspěvku, respektive specifický způsob jeho ztvárnění, nazývejme ho „znaková hra“. V rámci Macurovy tetralogie *Ten, který bude* (1999) nacházíme celou řadu příkladů hry znaku a významu, její časté připomínání a cirkulaci textem.

Příznačné pro „znakovou hru“ je působení ve dvou stupních. Tím prvním je zjevení tematizovaného znaku, které často nastane již v názvech jednotlivých románů. Takto zjevenému znaku je po nějakou dobu narativu ponechána existence bez naplnění významem, jinými slovy: slova-emblémy jako Informátor či Guvernantka (anebo pojmy jako loutka či Budeč) tedy zprvu nevystupují v románu přímo, nýbrž vyjevují se pouze jako pojmenování.

Druhým stupněm je pak samotná realizace v narativu. Charakteristické pro Macuru je především to, že význam těch znaků, kolem nichž krouží vyprávění, není jednoznačně konkretizován. Vztah označujícího a označovaného se před čtenářem odvíjí jako hra, ve které není správné jen jedno řešení. Arbitrárnost významového vztahu je naopak zdůrazněna střídáním možných nositelů a střídáním perspektiv a ideologií, ve kterých je pojmu přiřazován význam. Takový postup působí na čtenáře dojemem maškarního plesu, ve kterém si tanečníci předávají

masky tak, aby ve výsledku nebylo jisté, kdo je informátorem a kdo informovaným, kdo je medikusem a kdo pacientem, kdo je loutkou a kdo je loutkařem.

### **Hra znaků a významů**

Tato znaková hra románové tetralogie, popsaná v krkolonné zkratce, ještě není ve formátu několikastránkových povídek zdaleka rozvinuta. Nachází se spíše v jakémsi larválním stadiu. Přesto v mnohých povídkách *Něžných drápků* můžeme vystopovat charakteristické postupy, které se budou opakovat i v pozdějších dílech. Podívejme se tedy, jak „znaková hra“ funguje ve stísněném prostoru povídky.

Příkladem budiž povídka „Klíč“. Jedná se o tragikomickou momentku ze života nevěrného manžela, který se chystá podvést svoji ženu, ale shodou nešťastných okolností jeho plány ztroskotají a on je nucen jet na nechtěný výlet právě s manželkou, zatímco se nad ním vznáší neustálá hrozba odhalení. Znaková hra se na tomto půdorysu točí právě kolem slova „klíč“.

V prvním odstavci můžeme sledovat proměnu konkrétního klíče ve znak klíče. Klíč, který otevírá dveře k bytu tajné milenky, je přidán ke svazku jiných klíčů. Macura zdůrazní metafyzickou povahu těchto klíčů tím, že v závorce k laškovnému poškrábání klíčem dodá, že se může jednat o jakýkoliv klíč, nikoliv o onen konkrétní. Význam tohoto abstraktního, metaforického klíče je spojen s důvěrou a s odemykáním, otevíráním dveří, které byly až doteď uzavřeny. Vlastnictví klíčů znamená svobodu si otevřít.

Uprostřed povídky nastává v takto konstruovaném významu zvrát. Držitel klíčů, které odemykají, se rázem stává zajatcem v kleci, která „nejde otevřít zevnitř“. Najednou je vlastnictví klíče zobrazeno jako iluze a marnost. Svobody nelze dosáhnout zevnitř a klíče již neslouží k odemykání, nýbrž k zamykání. Nejsou také už víc prostředkem ke svobodě, stávají se zato zárukou beznadějného uvěznění.

I v dalším průběhu povídky je hlavní postava zrazována zamčenými zámky a absencí klíče k nim. Toto odcizení se svobodě a důvěrnosti symbolu klíče je vypořádáno v závěru, kdy se majitelem klíčů stává manželka – krutý věznitel. Původně konstruovaný význam znaku klíč je tedy nahrazen jiným, zcela opačným.

Velmi podobně funguje hra významů v povídce „Bonboniéra“. Klíčovým pojmem je zde rozsudek. Jak ale záhy poznáváme, nejedná se o rozsudek ve smyslu odsouzení k něčemu, nýbrž o rozsudek jako soudní rozhodnutí o rozvodu. Význam pojmu rozsudek je tedy předložen jako garant svobody. Ústřední postava, která se z neznámých důvodů cítí neplnoprávností rozsudku omezena, trvá na tom, aby byl rozsudek zplnomocněn, a tím se význam pojmu naplnil reálným

obsahem. Ústřední subjekt povídky upírá svoji energii k tomu, aby byl rozsudek napsán, a nakonec uspěje. Opět ovšem dochází k proměně významu pojmu. Z osvobozujícího rozsudku se stává rozsudek odsuzující. Nebohý hlavní hrdina je tedy uvězněn za zamčenými dveřmi a jedinou útěchou v úředním vězení, které si ironií osudu sám vynutil, mu je čokoládová bonboniéra.

V předložených rozborech jsme se snažili poukázat na to, že poetika „hry významů“, kterou lze považovat za charakteristickou pro románový cyklus, má svůj původ již v povídkách *Něžnými drápkami*. Oproti pluralitě složitěho maškarního plesu je tato hra ovšem výrazně zredukována a místo toho, aby byly významy barvitě zpodobeny a dovedeny ke krajní realizaci, soustředí se autor spíše na jednoduchý přechod, který ústí v překvapivou, ironickou pointu, kde se původně vytvořený vztah znak – význam ukáže jako falešný subjektivní konstrukt.

Je také charakteristické, že význam znaku není veden ideologií, ale spíše individuální motivací, která znakům přiděluje význam se stejnou teleologickou zaujatostí, jako je tomu u ideologie v užším slova smyslu. Postavy se tedy nacházejí v situaci „postmoderní“, postideologické, a aby znaky mohly nabýt smyslu, je třeba je naplňovat subjektivním postojem ke světu.

### **Od analýzy ke krizi**

I povídky „hry významů“ předznamenávají poetiku, ve které nejde o změnu, ale o cestu k významu ve světě ne-teleologickém, bez klíče ke smyslu, který je odůvodnitelný toliko vnější instancí. V úvodu byla řeč o dějinné situaci, kterou se povídky *Něžnými drápkami* liší nejen od Macurových románů, ale i od jeho tvorby jako takové, pro niž bývá charakteristické zkoumání znaku ve světle ideologie (ať už obrozenské, osvícenské, romantické či komunistické), která znaky naplňuje vždy novými významy a tím velmi výrazně vyjevuje i sebe samu. Z tohoto hlediska jsou pojmy v *Něžných drápcích* čisté a naplnění pojmů je arbitrární. Pakliže nemá být „hra významů“ jen formalitou, protože není ideologie, kterou by odhalovala, je třeba zabývat se samotnou možností produkce znaku a jeho porozumění.

Analytický způsob nacházení smyslu za znaky totiž není jediným možným. Nejpozději od konstitutivního *Dopisu lorda Chandose* (1902) Hugo von Hofmannsthal (HOFMANNSTHAL 1981: 87) se v moderní literatuře objevuje naléhavá přítomnost skepticizmu vůči literatuře-psanému jazyku jako prostředku sdělení. Není intencí tohoto příspěvku rozebírat specifické postupy, které v rámci pochybování o smyslu zprostředkujícího znaku používali Franz Kafka či Samuel Beckett, podle kterého jsou všechna slova „zbytečnou skvrnou na tichu a nicotě“ (SPIEGELMAN 1998: 47). Stačí mít na paměti vliv, jaký tito autoři měli zejména na českou literaturu šedesátých let, ale i na

některé směry literatury slovenské (Ivan Štrpka). Tuto tradici budeme mít na mysli při bližším pohledu na některé Macurovy povídky.

Miroslav Olšovský pak v příbuzném kontextu Daniila Ivanoviče Charmse a Alexandra Ivanoviče Vveděnského, velikých skeptiků literárního textu, připomíná, že jednou z cest, jak dát znaku význam, je odhalit ho pomocí absurdity v jeho absolutní znakovosti a prolomit text (OLŠOVSKÝ 2003: 206). Teprve, když je recipient obeznámen s prázdnotou statického znaku, může začít svobodně nacházet vlastní cestu ke smyslu.

### **Absurdita, fikce, pluralita**

V povídce „Výtah“ sledujeme neúspěšné milostné snažení vědeckého pracovníka, který na historické konferenci marně svádí úspěšnou studentku. Tu mu však před nose vyfoukne starý papaláš. Na první pohled by se jednalo o vcelku banální syžet. Hra znaků a významů je jednoduše nahrazena kunderovskou ironií, která zdůrazňuje principiální disproporci, nepředvídatelnost intence a důsledku. Krutá hra, téměř zdobnělina ze *Směšných lásek* (1963), však nekončí návratem či prozračením. Hlavní hrdina, upadlý do letargie, pomyslí na to, že by ho výtah odnesl k nebesům, načež je jím katapultován z činžáku k nebesům mezi ptáky.

Tento moment absurdity, která neočekávaně vyvstává z doposud konvenčního (realistického) narativního rámce povídky, není východiskem z nouze. Tím, že je výtah, transformovaný v groteskní raketu, jmenován přímo v titulu povídky, strhává k sobě pozornost, stává se ústředním bodem povídky, na kterém musí být postavena případná interpretace. Bezděky se objevuje otázka, po smyslu celého předchozího textu. Hladká stěna výtahu ujíždí hlavní postavě pod rukou tak jako samozřejmost, se kterou byl dosavadní text přijímán. Výtah neústí v pointu, ale ve zpochybnění celé povídky.

Povídka „Sníh“ rozvíjí práci s absurdním a iracionálním poněkud jiným směrem. Můžeme v ní sledovat slovo jako prostředek nechtěné kreace. Tato kreace ovšem není povahou pozitivní (Boží, narativní, vědecká), ale je zlá, mstivá, nesmyslná, a proto dráždivá. Sníh v květnu je přivolán zoufalou zhrzenou milenkou a odkazuje k síle slova, která dokáže ovládat a přetvářet skutečnost, nad kterou má moc.

Toto téma je dále rozpracováno v povídce „Kámen“, která do značné míry předznamenává jeden z postupů Macurova románu *Informátor* (1992). Jejím ústředním motivem je vztah příběhové fikce k realitě. V tomto případě se smyšlená historika o přihlížení milostnému aktu stane záminkou pro přihlížení milostnému aktu. Dilema vzniklé ve fabulaci musí být najednou řešeno i v situaci (uvnitř narativu) reálné, podobně jako je tomu v románu, který předbíhá a formuje děj v *Informátorovi*. Macura tím navazuje na Aristotelovo pojetí dramatu a fikce

(ARISTOTELES 1996: 112) obecně jako něčeho pravděpodobnějšího, než je realita samotná, která je jen náhodnou realizací jedné z možností. Koneckonců problém fikce, reality a uvěřitelnosti je zpředmětněn již v úvahách hlavní postavy v povídce „Kopie“.

Snad nejzajímavější, ale také nejhůře uchopitelnou povídkou Něžných drápků je „Film“. Na začátku je zaostřena na kontrast fabule a fikčního světa. Je tématem fikce příběh nebo svět? Jestliže svět získává navrch, je v jeho rámci možné vyprávět nekonečný počet individuálních příběhů. Ideologie jednoho pohledu se ztrácí a na její místo přichází pluralita znaků a významů. Jedno označující se stává předmětem nepřehledného množství označovaných, která mají stejnou relevanci. Pod jejich nápoem se samotná událost stává nezřetelnou a nejasnou. Smysl, který původní události dávalo pronásledování zloděje detektivem, se rozplývá do velikého počtu individuálních cílů a motivací. Svět je v pluralitě ideologie nesmyslný.

Potom ale přichází zásadní předěl. Celý příběh světa a fikce se ukazuje být metaforou individuální ideologie egocentrismu, ve kterém „já“ je jedním z hlasů plurality světa. Samo pro sebe je vědomí subjektem, tím, co dává světu smysl. Pro všechny ostatní „kamery“ je ale objektem. Jediný způsob, jak se přiblížit světu, je uvědomit si tuto pluralitu a vystoupit ze sebe. Cesta smyslu nevede skrze poznávání, ale skrze porozumění, odhalení.

Tím můžeme vysvětlit i žárlivost, která se objevuje na konci povídky. Může ústřední postava žárlit na „stovky kamer“, které se dívají na jeho partnerku? Stěží. Žárlivost se totiž objevuje až v momentu, kdy se jí podívá do očí. Zároveň si uvědomuje, že v očích své partnerky není subjektem, ale objektem, že jeho motivace nemohou být nikdy pochopeny samy o sobě v celistvosti svého smyslu, ale pouze skrze příslušný znak. A znak je ve svém principu odcizující. Žárlivost tedy patří příběhu, který už není náš, za kterým nestojíme a za který neručíme, ale který se bezbranný odevzdává cizímu subjektu, aby zde byl naplněn zcela jiným významem, odlišným smyslem.

### **Autonomie?**

V krátkých rozborech povídek jsme našli mnoho motivů, které spojují *Něžné dráčky* s Macurovými pozdějšími romány. Vyprodukovala odlišná dějinná situace, ve které se povídky odehrávají, i něco doopravdy autonomního?

Zjednodušený děj a překvapivá pointa patří k žánru povídky a Macura zde dovedně pracuje s tím, co pro něj bude i nadále charakteristické. Předkládá pojmy jako intelektuálně-kulturní konstrukce a dává jim novou dynamiku rychlým přeléváním významů. Zároveň však *Něžné dráčky* zpřítomňují problémy, které v další Macurově próze již nebudou výrazněji akcentovány.

Tam, kde tetralogie problematizuje pojmy a nabízí varianty odpovědí, *Něžné drápky* často zpochybňují samotný proces porozumění. Pracují s otevřenými konci, které nevytvářejí další z množství potenciálních významů, ale zdůrazňují pocit nejistoty nad smyslem textu samotného. Zdůraznění momentu absurdity zpochybňuje samozřejmost utilitárního používání jazyka a na její místo dosazuje prvotní úžas a permanentní ostražitost. Jako kdyby se Macura vracel k Platónovým pochybnostem nad pozitivním přínosem písma (PLATÓN 2000: 70–71, podrobněji MICHALOVIČ – MINÁR 1997: zejm. 185–216). Znak bez tvůrce a ručitele ztrácí smysl a jediné, co zbývá, jsou hádanky.

Máme-li se vrátit k metafoře dobývání fasády z úvodu, pak *Ten, který bude* za vnějším nachází pluralitu významů. *Něžným drápkům* je vlastní spíše tázání se po samotných možnostech porozumění. Jestliže jazyk z principu není schopný reflektovat proměňující se skutečnost života, fasády mohou být dost dobře nedobytné.

#### PRAMENY

- HOFMANNSTHAL, Hugo von. „Dopis lorda Chandose“ [1902]. In týž. *Lucidor*. Praha: Odeon, 1981, s. 87–99
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970
- MACURA, Vladimír. *Ten, který bude*. Praha: Hynek, 1999
- MACURA, Vladimír. *Něžnými drápkami*. Praha: Mladá fronta, 1983
- MACURA, Vladimír. *Občan Monte Christo*. Praha: GMA 91, 1993
- SPIEGELMAN, Art. *Maus II*. Praha: Torst, 1998 [1991]

#### LITERATURA

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996 [335 př. n. l.]
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995 [1992]
- BRÁZDA, Radim. „Simulace, simulakra a reverzibilita“. In Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001 [1995], s. 157–180
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann & synové, 2001 [1975]
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Literatura a fiktivní světy*. Praha: Český spisovatel, 1995
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989
- MACURA, Vladimír. „Sen o sémiotice“. In týž. *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998, s. 183–187
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk*. Praha: Academia, 2008 [1992]
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu*. Jinočany: H&H, 1995 [1983]
- MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol. *Úvod do strukturalizmu a poststrukturalizmu*. Bratislava: Iris, 1997
- OLŠOVSKÝ, Miroslav. „Nepatrné vychýlení z rovnováhy“. In *Ten, který vyšel z domu*. Praha: Volvox Globator, 2003, s. 197–210

ŠTRPKA, Ivan. „Predbáseň“. In Prokešová, Viera (ed.). *Vo svojich stupajach*. Bratislava: Literárna nadácia Studňa, 2004, s. 11–15 [1969]

ŠTRPKA, Ivan. „Na samý okraj“. In Prokešová, Viera (ed.). *Vo svojich stupajach*. Bratislava: Literárna nadácia Studňa, 2004, s. 16–21 [1970]

PILAŘ, Martin. *Podoby povídkového cyklu ve XX. století*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2008

PLATÓN. *Faidros*. Praha: Oikoymenh, 2000 [370 př. n. l.]

### **On the autonomous poetics of Vladimír Macura's *Něžnými drápky***

The essay emphasizes the particular position of Macura's collection of short stories *Něžnými drápky* (By Tender Claws, 1983) within his oeuvre that consists mainly in novels; apparently, the poetics of Macura's short stories does not depend merely on the inevitable differences resulting from the individual nature of the genres involved. While some stories anticipate the typical semiologic method of the tetralogy *Ten, který bude* (The One Who Will Be, 1992–1999), others display qualities which constitute the individual, autonomous poetics of the short story collection (supposed to be abandoned in Macura's later writings).

By analyzing the narrative structure of the short stories the author of the essay discerns their interconnection with fiction representing “the crisis of language”, which may be observed in the tension between the static nature of the language and the dynamics of the reality particularly. This artistic approach is meant to break the expectations of the reader and to challenge the meaning of the narrative as well as the possibility of mediating meaning in general; such devices seem akin to those typical of Beckett or Kafka as well as the Czech fiction of 1960s that was influenced by these authors.