

# „Práce, o kterou se pokoušíte, se vám ani v nejmenším nedaří“

## Reflexe psaní v povídkách Karla Miloty

Josef Šebek

Univerzita Karlova

josef.sebek@ff.cuni.cz

### “THE WORK YOU ARE STRUGGLING WITH IS CLEARLY NOT COMING ALONG”: THE REFLECTION OF WRITING IN KAREL MILOTA’S SHORT STORIES

The article deals with three short stories from Karel Milota’s collection *The Night of Mirrors* (Noc zrcadel; 1981, rev. ed. 2005): the eponymous text, “Carol” (“Koleda”) and “Pastoral” (“Pastorála”). These second-person narratives foreground the character of the writer (or, in the case of the “Pastoral”, the composer) and the process of creation — or rather its failure. The argument presented in this article proceeds in three steps. First, it focuses on the unnatural narration and paradoxical narrative techniques, namely *mise en abyme* and ontological metalepsis. Next, it analyzes the representation of architectural space and “musicalisation” of fiction as basis for building literary atmospheres. Finally, it concentrates on the (self-) presentation of the writer and indistinct quality of literary and theoretical discourse in the stories. These three mutually related aspects persistently engage the reader’s cognitive and emotional faculties, and vividly stage the identity of the author and creative process.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Karel Milota — psaní — čtenář — nepřirozená naratologie — *mise en abyme* — metalepse — literární atmosféry — autorská sebeprezentace

Karel Milota — writing — reader — unnatural narratology — *mise en abyme* — metalepsis — literary atmospheres — authorial self-presentation

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.1.3>

Postava spisovatele, tematizace aktu psaní nebo jeho nemožnosti, metaleptické přesyky mezi vyprávěním a literárním textem psaným v příběhu — tyto a podobné motivy a postupy, vyskytující se přinejmenším od počátků novověkého románu, se staly velmi frekventovanými v literatuře neoavantgardní a postmoderní. K psaní v ní však mohou odkazovat i tematizace jiných typů umělecké tvorby a uměleckých děl nebo jejich strukturní analogie. Tyto navzájem provázané strategie, narušující často diegetické, a v důsledku toho i ontologické předěly mezi jednotlivými rovinami narativu, akcentují subjekty autora a čtenáře, až scénografickým způsobem zvýrazňují literární komunikaci a zasazují ji do širšího kontextu osobní identity a sociálních rolí. Literární dílo Karla Miloty bylo z hlediska specifických vyprávěcích, respektive i po-



pisných postupů již vícekrát interpretováno.<sup>1</sup> V této studii chci na práce zabývající se Milotovou tvorbou navázat a některé jejich směry rozvinout. Jeho knižně publikované literární texty zahrnují dvě knihy povídek, román a čtyři soubory básní (dva z nich vydané bibliofilsky); doplňuje je posthumně sestavený svazek teoretických, historických a kritických statí o literatuře a hudbě.<sup>2</sup> Jde o díla značně komplexní, vyžadující pečlivý čtenářský a interpretační ohled k detailu i smysl pro koncepci, která je v nich uplatněna. Zde se zaměřím na tematizaci psaní ve třech textech ze souboru *Noc zrcadel* (1981, opravené vydání 2005): půjde o titulní „Noc zrcadel“, „Koledu“ a novelu „Pastorála“. Problematiku se pokusím otevřít postupně ze tří souvisejících hledisek. Zvýšenou kognitivní, a také emoční participaci čtenáře předpokládají teorie *mise en abyme*, metalepse a nepřirozeného narativu, od nichž ve své interpretaci vyjdu. Potenciál čtenářské reakce na Milotovy povídky následně uchopím z intermedialního hlediska a s využitím konceptu atmosféry. Nakonec je zasadím do kontextu současných teorií autorské sebe prezentace a scénografie autora.

### MISE EN ABYME A METALEPSE: REFLEXIVITA PSANÍ

Logickým východiskem pro interpretaci tématu psaní v Milotových povídkách se jeví být pojmy *mise en abyme* a metalepse, postihující jejich nápadné narativní postupy.<sup>3</sup> Pozornost k oběma jevům obrátila relativně stručná pasáž v Genettově *Rozpravě o vyprávění*.<sup>4</sup> V případě *mise en abyme* pak byla impulzem i literární praxe francouzského nového románu, která inspirovala monografii Luciena Dällenbacha, na niž reagovali další teoretikové a teoretičky.<sup>5</sup> Obecným principem *mise en abyme* je podle Dällenbacha zrcadlové zdvojení celého textu určitou menší částí téhož textu, založené na podobnosti.<sup>6</sup> Dällenbach odlišuje *mise en abyme* týkající se sdělení (*mise en abyme* fikční), výpovědi (narativní) a kódu (transcendentální);<sup>7</sup> druhou rovinou jeho typologie pak je *mise en abyme* pomocí zdvojení jednoduchého, opakovaného, nebo klamného (*spécieuse*, aporetický typ), kdy dochází k přesmyku diegetických rovin, typicky tak, že nižší rovina zrcadlí rovinu vyšší (např. když postava píše román totožný s románem,

1 Zejména Hodrová 2001, s. 419–420, 455; Jedličková 2016; Fedrová — Jedličková 2016, s. 103–117; srov. též Kosková 2010.

2 K dosud nepublikovaným pracím patří především román *Hora*, z něž vyšly ukázky časopi-secky. Vedle toho je Karel Milota mimo jiné autorem několika libret k vokálně-instrumentálním skladbám a věnoval se také překladatelské a ediční činnosti (viz Wiendl — Jareš — Košnarová 2017).

3 Srov. Hodrová 2001, s. 455.

4 Genette 1972, s. 243–246.

5 Dällenbach 1977; dále např. Bal 1978; Hutcheon 1980; Ron 1987; Meyer-Minnemann — Schlickersová 2011, Cohn 2012; srov. Hodrová 2001, s. 454–456.

6 Dällenbach 1977, s. 18; 52. Mieke Balová (1978, s. 123) Dällenbachovu definici upravila tak, že mezi zrcadlící částí a zrcadleným celkem postulovala vztah znakové ikonicity. Moshe Ron ji modifikoval následovně: „Jakýkoli diegetický segment, který se podobá dílu, v němž se objevuje, lze označit jako umístěný *en abyme*“ (Ron 1987, s. 436).

7 Dällenbach 1977, s. 61.



jehož je postavou).<sup>8</sup> Bohatší bádání se postupně soustředilo kolem metalepse.<sup>9</sup> Za podstatu metalepse je v genetovské tradici považováno narušení bariéry mezi diegetickými rovinami, například když se extradiegetický vypravěč setká s postavou, o níž vypráví (John Fowles, *Francouzova milenka*), anebo když postava čtenáře čte román o vraždě, jejíž obětí se sama stane (Julio Cortázar, krátká povídka *Spojitosť parků*). Způsobů takového narušení existuje značné množství. Monika Fluderníková na základě Genettova výkladu rozlišila čtyři typy metalepse: 1. „autorskou“ (vyprazdňující mimetickou iluzi zdůrazněním „nadvlády“ autora nad postavami: „Vergilius usmrtil Dido“); 2. ontologickou prvního typu (vypravěč se dostává na nižší diegetickou rovinu); 3. ontologickou druhého typu (postava se dostává na vyšší diegetickou rovinu); 4. rétorickou (např. když vypravěč komentářem přeruší vyprávění určitého příběhu, aby odvyprávěl příběh jiný).<sup>10</sup> Marie-Laure Ryanová metalepse dělí pouze na dva základní typy: rétorické (ty udržují diegetické roviny odlišené, narušení je pouze bodové) a ontologické (kdy dochází k plnému porušení hranice diegetických rovin narativu a k jejich průniku či vzájemné kontaminaci).<sup>11</sup>

V současnosti je zejména ontologická metalepse zkoumána v rámci nepřirozené naratologie jako jeden z typických postupů postmoderních nepřirozených narativů.<sup>12</sup> Do popředí zájmu se přitom dostává interpretační rozměr, respektive interakce textu a čtenáře, který se v procesu čtení musí s nepřirozeností vypořádat.<sup>13</sup> Dorrit Cohnová

8 Tamtéž, s. 51–52. Zejména poslední typ má blízko k metalepsi; jak ale upozorňuje Dorrit Cohnová, *mise en abyme* není možné s metalepsí ztotožňovat (Cohn 2012, s. 108–111).

9 Pro přehled viz Pier 2011/2016; Wagner 2020; dále McHale 1987, s. 112–130; Genette 2004.

10 Fluderník 2003, s. 383–389.

11 Ryan 2006, s. 204–211.

12 V pojetí Jana Albera, jednoho z hlavních představitelů nepřirozené naratologie, pojem *nepřirozený* označuje „fyzicky, logicky a lidsky nemožné scénáře a události. [...] [Nepřirozenými narativy] reprezentované scénáře a události musí být nemožné vzhledem ke známým zákonům, jimiž se řídí fyzikální svět, přijímaným principům logiky (jako je princip nekondikce) či standardním antropomorfním omezením možností vědění a konání“ (Alber 2016, s. 25). Nepřirozené narativy mají podle Albera dvě základní podoby, nekonvencionalizovanou a konvencionalizovanou (např. žánrově, jako v bajkách; tamtéž, s. 6–8). Brian Richardson (2020, s. 14) poněkud odlišně dělí narativy na mimetické (přirozené či realistické), nemimetické (nerealistické, jakými jsou právě bajky) a antimimetické čili nepřirozené (antirealistické, obsahující, v Alberově terminologii, nekonvencionalizované nepřirozené prvky). Jak upozorňuje Alber (2016, s. 28–29), nepřirozené narativy jsou vždy kombinací rysů přirozených a nepřirozených. Samotný protiklad přirozeného a nepřirozeného, jakkoli je zakotven historicky, společensky a kulturně, není myslitelný mimo rámec interakce textu a čtenáře, neboť právě čtenář je na základě své zkušenosti s přirozeným světem nositelem povědomí o této distinkci, a dokáže tak nepřirozený narativ rozeznat. K nepřirozené naratologii souhrnně též Richardson 2006; Alber — Iversen — Skov Nielsen — Richardson 2010.

13 Alber (2016, s. 43–57) navrhuje devět možných scénářů, jak se čtenář může vyrovnat s nepřirozeností v určitém narativu. Možnost využití těchto scénářů vychází z charakteru daného narativu, je však stejně tak i věcí volby čtenáře. Scénáře se tudíž uplatňují v kontinuu mezi rolí čtenáře vepsanou do textu a reálným čtenářem, který na tuto roli reaguje. Podobným způsobem užívají pojem „čtenář“ také další práce o nepřirozené naratologii, na které zde odkazují, a tohoto užití se budu držet i já.



upozorňuje, že „metalepse i *mise en abyme* vyvolávají u čtenáře znepokojivý stav“, který odráží „hluboce zakořeněné lidské obavy“ ze zpochybnění distinkcí mezi realitou a fikcí.<sup>14</sup> Nepřirozená naratologie usiluje metalepse interpretačně blíže typizovat a uchopit je právě z recepční stránky. Alice Bellová a Jan Alber tak rozlišují pět základních „tematických užití“ ontologické metalepse, která představují způsoby, jak „vysvětlit nepřirozené scénáře tak, aby k nám komunikovaly něco smysluplného“: 1. eskapismus, forma úniku postav z jejich primárního světa; 2. kritika přehnané snahy o kontrolu; 3. zdůraznění moci a potenciální nebezpečnosti fikce; 4. vzájemné srozumění mezi postavami a autorem; 5. zvýraznění ztráty kontroly tvůrce nad jeho vlastním výtvořem.<sup>15</sup> Ukazuje se také, že pro emoční responzi čtenáře na metaleptické prvky textu není příznačná pouze distance od reprezentovaného (ve smyslu antimimetického „ozvláštnění“), ale vedle lokálních emočních reakcí na reprezentované situace, nelišících se příliš od reakcí na obdobné situace v mimetických textech, mohou být emočně stimulující i samotné metaleptické postupy.<sup>16</sup> Tato zjištění nám mohou napomoci při interpretaci Milotových próz, v nichž se nepřirozené, antimimetické vyprávěcí postupy vyznačují jak logickými paradoxy a fyzickou nemožností, tak silným emočním nábojem a vytvářejí potenciál k intenzivní participaci čtenáře po obou těchto osách. Nepřirozená naratologie se jeví jako vhodný rámec pro jejich analýzu také proto, že vedle *mises en abyme* a metalepsí se v nich setkáváme i s dalšími důležitými strategiemi nepřirozených narativů: s vyprávěním ve druhé osobě a větvením na vzájemně se vylučující příběhové linie.

Příběh titulního textu povídkové sbírky Karla Miloty *Noc zrcadel* se odehrává během jediného větrného večera a odvíjí se skrze juxtapozici dvou poloh vyprávění soustředěných kolem dvou písíciích postav: ředitele městské knihovny — „grafomana“, který v příjemném prostředí své pracovny začíná psát povídku o mladíkovi, a mladého muže, který se do města přestěhoval po životním debaklu, je zaměstnán jako knihovník v pojízdné knihovně a při chůzi městem právě v duchu sprádá povídku, jejímž hrdinou je „grafoman“. Mladíkův pohyb městským prostorem je motivován promyšlením povídky, „jinde než na ulicích zatím pracovat nemůže“,<sup>17</sup> jde tedy o jakousi procházku-psaní. Brzy se stává zjevným, že každý z mužů si za hrdinu své povídky zvolil toho druhého, pojatého jako fiktivní postavu, která navíc o tom prvním také píše — vzniká zde efekt opakované *mise en abyme*. Dochází rovněž k ontologické metalepsi: každá z postav píše tu druhou a je tou druhou na oplátku psána; navíc každá zprostředkovaně přes druhou písíci postavu zřejmě formuje i svůj

14 Cohn 2012, s. 110; tento náhled je přítomný již u Genetta (1972, s. 245); srov. dále např. Dällenbach 1980, zejména s. 445; Hutcheon 1980, s. 138–152; Ron 1987, s. 434–435; Pier 2011/2016.

15 Bell — Alber 2012, s. 175–182. Jejich pojetí je založeno nikoli na porušování hranice mezi diegetickými rovinami textu (tak jako u Genetta a následně u Fluderníkové i Ryanové), ale na modelu interakcí mezi ontologicky rozdílnými světy; Bellová a Alber rozlišují ontologickou metalepsi vzestupnou (postava nebo vypravěč se ocitá v hierarchicky vyšším světě), sestupnou (vypravěč nebo postava se ocitá v hierarchicky nižším světě) a horizontální (migrace mezi fikčními světy různých textů).

16 Punday 2020.

17 Milota 2005b, s. 14.

vlastní příběh.<sup>18</sup> V některých pasážích textu není zřejmé, na které z rovin se příběh obou protagonistů zrovna odvíjí (tj. např. zda „grafoman“ právě píše příběh mladíka ve své povídce, anebo se mladíkův příběh rozvíjí na stejné diegetické rovině jako toto „grafomanovo“ psaní, a jde tedy o stříh mezi pasáží věnovanou „grafomanovi“ a pasáží věnovanou mladíkovi).<sup>19</sup> S tím, jak přibývá informací o životních příbězích obou mužů, se navíc stává možným (ačkoli to nelze potvrdit), že jde v jistém smyslu o tutéž osobu anebo že starší z mužů žije alternativní, úspěšnější verzi života toho mladšího.<sup>20</sup>

Další rovinu představuje to, že „grafoman“ začíná psát svou povídku paralelně se začátkem samotné povídky „Noc zrcadel“,<sup>21</sup> a mladík osnuje své vyprávění ve „druhé osobě vykáčí“,<sup>22</sup> využitě ve všech pasážích „Noci zrcadel“ věnovaných „grafomanovi“. Je tedy třeba vzít v úvahu variantu, že povídka „Noc zrcadel“ je právě tou povídkou, kterou píšou „grafoman“ a/nebo mladík, či tyto jejich povídky obsahuje. Vyprávění však nerozvrhuje poměr vypravěče k oběma hlavním postavám rovnoměrně: zatímco „grafomana“ oslovuje vypravěč ve druhé osobě plurálu,<sup>23</sup> k mladíkovi odkazuje ve třetí osobě jednotného čísla. Také těžiště příběhu spočívá zpočátku u „grafomana“, který v jakési primordiální situaci psaní vytváří povídku o fiktivním mladíkovi; ten se však velmi rychle „osamostatňuje“, takže po několika stranách textu je zřejmé,

18 Toto schéma je možné charakterizovat jako „podivnou smyčku“ (*strange loop*), viz McHale 1987, s. 119–121.

19 Např. tamtéž, s. 23 a 25; srov. níže pozn. 30.

20 Přítelkyně mladšího muže si vzala život poté, co popřel otcovství jejího nenarozeného dítěte, byla medička a jmenovala se Jarmila; manželkou „grafomana“ je lékařka Jarmila; oba pracují v knihovně...; srov. Hodrová 2001, s. 455.

21 Milota 2005b, s. 9.

22 Tamtéž, s. 11.

23 Vyprávěcí forma, kdy vypravěč oslovuje hrdinu pomocí druhé osoby množného čísla (tj. vyká mu), v Milotově prozaickém díle převažuje. Nejznámějším antecedentem je patrně román *Proměna* Michela Butora (1957, česky časopisecky 1959; vypravěč zde užívá francouzského *vous*, v anglicky psaných narativech se většinou objevuje *you*). Tento nepřirozený způsob vyprávění kombinuje vlastnosti vyprávění v první a ve třetí osobě, takže na jednu stranu vzniká odstup od hrdiny, na stranu druhou však mentální svět a hledisko percepcce náleží hrdinovi. Společně s vyprávěním v přítomném čase a převažujícím chronologickým vztahem příběhu a vyprávění vzniká pozoruhodný ozvláštňující efekt spojení distance a bezprostřednosti. V „Noci zrcadel“ spojuje mladík (podaný ovšem ve třetí osobě) „druhou osobu vykáčí“ se „souzením“ postavy (Milota 2005b, s. 11–12). Podle Danieily Hodrové (2001, s. 605) lze užití „vy“ v Milotově románu *Sud* vnímat jako oslovení hrdiny, ale i čtenáře. Podrobně se různým formám vyprávění ve druhé osobě věnovala Monika Fluderníková (1994) a řada dalších autorů. Brian Richardson (2006, s. 17–36) v kontextu nepřirozené naratologie rozlišuje tři základní formy tohoto způsobu vyprávění: 1. formu standardní, jíž odpovídá užití v Milotových textech, 2. formu hypotetickou, podobnou návodům nebo svépomocným příručkám, 3. formu autotelickou jakožto přímé oslovení čtenáře. Jak píše Richardson, třetí forma „zesiluje jeden z nejlépe fascinujících rysů vyprávění ve druhé osobě: způsob, jímž je narativní ‚vy‘ střídavě kladeno do protikladu vůči čtenáři a ztotožňováno se čtenářem — jak se čtenářem zkonstruovaným v textu, tak se čtenářem reálným“ (tamtéž, s. 33). K interpretaci této vyprávěcí formy by patrně bylo možné využít i konceptu sebeoslovení vypracovaného pro lyriku (Červenka 1996).





že jej není možné chápat pouze jako výtvar „grafomana“, který navíc svůj autorský proces před polovinou povídky přerušil.

Jak interpretovat psaní jako hlavní téma povídky? Především jsou obě postavy reprezentovány v počátečních fázích spisovatelského procesu (první stránky textu, respektive stadium koncipování příběhu a volby vyprávěcí techniky). „Grafoman“ má tento proces nejprve pevně pod kontrolou, je komfortně usazen nad svým psacím strojem v přehledném světě své zajištěné existence, postupně však přichází tvůrčí krize a v atmosféře tušené katastrofy se nakonec vyprazdňuje i jeho svět (vedlejší místnost, kde spala jeho manželka, je prázdná). „Grafomana“ stejně jako mladíka šíří ničivá „vášeň“ a „ctižádost“, s níž se na psaní upínají. Postava mladíka jako by z „grafomana“ v průběhu tvůrčího procesu vysávala odhodlání i energii, takže jeho projekt kolabuje; naproti tomu mladíkova zášť vůči postavě „grafomana“ roste a plní ho zlověstnou energií. Oba muži se vyznačují nechutí k hrdinovi své povídky a nedůvěrou vůči jeho tvůrčímu projektu, soustředěnému kolem postavy zrcadlíčí je samotné. Motiv naléhavého osobního významu aktu psaní je tak dvojité překřížen s motivem okázale pohrdavého odporu ke psaní.

Jak už bylo uvedeno, nejenže se oba protagonisté navzájem píšou, jak se píšou, ale je zde i moment prolamující ontologický rozdíl mezi textem „Noci zrcadel“ a písíciemi protagonisty jakožto jeho postavami. Ten se dostává plně ke slovu v závěru povídky, kdy se hroučí gramatická opozice „vy-on“: zaznívají kroky na schodech, nocí se nese zavytí větru či výkřik a gramatická osoba se mění na první osobu plurálu: „A tak se konečně setkáváme.“<sup>24</sup> Přejít k této gramatické formě lze chápat jako identifikaci vypravěče s jednou z postav (snad s „grafomanem“, k němuž má vypravěč „blíže“, protože jej oslovuje v druhé osobě plurálu?; anebo s mladíkem, čemuž by odpovídalo „konečně“?), ale možná také jako okamžik, kdy se vypravěč povídky střetává s oběma svými postavami a metalepticky se s nimi ocitá na stejné diegetické rovině. Téma psaní, pojaté s existenciální naléhavostí a současně traumaticky jako něco, co se nedaří, co obsahuje určitou „chybu“,<sup>25</sup> se tak přenáší na rovinu vypravěče povídky a na základě rysů identifikujících obě povídky psané v textu s textem povídky „Noc zrcadel“ i na rovinu jejího autora.

Čtenář Milotovy povídky, konfrontovaný s extrémními postupy nepřírozeného vyprávění, vypjatými emočními stavy postav a vratkostí jejich tvůrčích i životních projektů, je vyzýván k hledání scénářů, které by mu umožnily pojmout příběh jako tematicky a logicky koherentní. Tato snaha však nemůže být zcela úspěšná a v tomto smyslu jeho postavení vůči narativu „zrcadlí“ situaci postav povídky.

V delší povídce „Koleda“ je motiv psaní a autorského selhání navozen hned v první větě: „Práce, o kterou se pokoušíte, se vám ani v nejmenším nedaří.“<sup>26</sup> V první kapitole pak vypravěč nastiňuje plán povídky, kterou se hrdina snaží napsat. Ten následně odjíždí vlakem do městečka, kde působil jím obdivovaný pozdně barokní skladatel Jiří Ignác Linek. Plánuje se večer vrátit domů a sám oslavit poslední den roku, veden náhodnou pohnutkou však pokračuje do blízkého města, v němž, jak ví, žije jeho spolužačka a dávná tajná láska Světluška. Následuje nepřírozené větvení příběhu: hrdina se

24 Milota 2005b, s. 33.

25 Tamtéž, s. 29.

26 Milota 2005a, s. 37.



s ženou buď setká, nebo nesetká, poté stráví, nebo nestráví večer se starým učitelem-hudebníkem, kterého potkal ve vlaku. Během procházek městem několikrát zahlédne muže v kabátě s límcem z beránka, kterým je patrně on sám v jiné variantě příběhu, anebo jím může být Světluščin seversky vyhlížející manžel. Nakonec se při násilném výjevu v opuštěném domě na dolním konci města v několika příběhových verzích setkávají hrdina, Světluška a muž v kabátě. V „epilogu“ se však hrdina vrací vlakem domů a přemítá nad tím, že se mu v průběhu večera splnila jeho přání a v jistém, pouze naznačeném smyslu snad i vykompenzovaly dosavadní autorské nezdary.

Metaleptický vztah existuje i mezi dvěma různými prózami souboru *Noc zrcadel*: vypravěč „Koledy“ přisuzuje hrdinovi záměr vytvořit text s výraznými rysy příběhu i způsobu vyprávění další novely sbírky, „Pastorály“, která je explicitně zmíněna.<sup>27</sup> Tento text má obsahovat příběh milostného trojúhelníku, jehož vyprávění je založeno na zvláštním užití gramatických prostředků a principu rozštěpení vědomí i příběhových linií, přičemž tyto charakteristiky se přinejmenším částečně vztahují také na samotnou „Koledu“. Autorem novely „Pastorála“ je spisovatel Karel Milota, což může naznačovat i to, že hrdinou „Koledy“ je tatáž osoba, a dále metalepticky zpochybňovat hranice diegetických rovin v obou textech.<sup>28</sup>

## ARCHITEKTURA, HUDBA A ATMOSFÉRA

*Mise en abyme* se v literárním textu mohou stát i motivy jiných uměleckých děl nebo teoretizující metamediální úvahy. Zde se zaměřím na dvě umění stěžejní v interpretovaných Milotových prózách: architekturu a hudbu. Pro bližší pochopení jejich role v textu se jako příhodný jeví pojem atmosféry, který do hlavní linie výkladu této studie zapadá tím, že v atmosférách se setkávají objekt a subjekt, text a čtenář v modu specifické bezprostřednosti.

Prostředím, v němž se odehrávají „Noc zrcadel“ i „Koleda“, stejně jako řada dalších Milotových próz, je menší město, spojené často s příběhovým schématem příjezdu a vstupu do labyrintu městského prostoru.<sup>29</sup> Takřka vždy se jedná o město historické, takže do významového dění textu vstupuje aspekt dějinné časovosti. Některé Milotovy prózy jsou přímo do historie situovány anebo jsou komponovány jako juxtapozice odstavců či delších pasáží přepínajících mezi minulostí a současností, odehrávajícími se často v témže fyzickém prostoru.<sup>30</sup> Rovněž v povídkách umístěných do

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>28</sup> Podobný efekt mají také některé nepřímé odkazy na aktuální realitu, například když hrdina „Koledy“ vzpomíná svého známého, „básníka ze severozápadních Čech“, využívajícího poetiku variant (tamtéž, s. 84–85). Těmito odkazy k aktuálnímu světu bez uvedení osobního jména či místního názvu se zabývá Alice Jedličková (2016, s. 164) a označuje je jako „identifikační episy“.

<sup>29</sup> V *Noci zrcadel* jsou to ještě povídky „Zlato“ a částečně „Sol et Luna“; v souboru *Ďáblův dům* (1994) pak „Hrad“, obdobným schématem se vyznačuje i román *Sud* (1993).

<sup>30</sup> Z *Noci zrcadel* povídky „Zlato“ a „Útěk“; z *Ďáblova domu* titulní text, „Legenda“ a „Major Motl“; v jiných povídkách je juxtapozice dvou pásem využita odlišnými způsoby. Daniela Hodrová (2001, s. 419–420) uvádí tyto prózy jako příklady pásmové kompozice.



současnosti je díky topografii historického města pohyb prostorem současně vždy také pohybem v dějinném čase.<sup>31</sup>

Hrdinův detailně vyprávěný pohyb reprezentovaným městským prostorem by bylo v Milotových povídkách možné vnímat i jako „zrcadlení“ komplikovaného způsobu vyprávění, nelze jej ovšem z celku textu jakkoli vydělit, jak je tomu v případě typických *mises en abyme*. Objektem zrcadlícím způsob vyprávění a kompoziční principy textu ale může být také konkrétní stavba. V „Koledě“ je to nezvykle členitá a zvláště tvarovaná fasáda barokního kostela, jež hrdinu fascinuje a již vypravěč charakterizuje způsobem, který připomíná narativní postupy povídky samotné, především rozštěpení příběhových linií a nejistotu ohledně identity postav:

Brouzdáte se sněhem mezi stromy sem a tam a obdivujete plastickou hru světla na ozdobách a profilacích tohoto architektonického zázraku při pohledu z různých úhlů [...]. Je to magické místo, kde jako by se hmota a myšlenka, realita a pouhé zdání zcela nerozeznatelně prostupovaly.<sup>32</sup>

V novele „Pastorála“ pak namísto městského prostoru nacházíme jiné architektonické dílo: zahradu s příměstskou aristokratickou vilou, na niž navazují vinice, přecházející ve scenerii krajiny na ostrohu nad řekou.

Jak v „Koledě“, tak v „Pastorále“ se jako druhá dominantní umělecká sféra prosazuje hudba. V „Koledě“ je tematizována nejprve prostřednictvím motivu nahrávky rekviem pozdně barokního skladatele Linka a hrdinova zájmu o tohoto autora, ústícího v silvestrovskou cestu do jeho někdejšího působiště. Druhým výrazným hudebním momentem je hrdinovo setkání se starým učitelem-hudebníkem, s nímž podle jedné z verzí příběhu stráví večer a který po vzrušené debatě o hudbě a literatuře, jejich vzájemných analogiích a jejich vztahu k realitě zahraje na cembalo právě Linkovu skladbu. V textu se objevují také související hudební motivy, jako třeba slova a melodie Linkova rekviem, které si hrdina v různých situacích vybavuje. V kontextu hudebních analogií by snad bylo možné vnímat i některé další návratné motivy, rozvíjené metodou připomínající uplatnění postupů hudební kompozice, stejně jako samo narativní schéma alternativních variant příběhu (variace se v rámci polemiky o metodu „rozštěpení“ příběhových verzí v literárním textu stávají předmětem hrdinovy debaty s hudebníkem). Využijeme-li (z prostorových důvodů jen náznakově) propracovanou teorii muzikalizace prózy Wernera Wolfa (1999), setkáváme se v povídce se skrytou (*covert*), nepřímou podobou muzikalizace, a to v několika jejích hlavních typech: 1. tematizace (*telling*): odkazy na hudebníka (Linkova osobnost a dílo), odkazy na konkrétní skladbu (nahrávka Linkovy skladby, provozování jeho hudby) a metamediální reflexe (diskuse o hudební kompozici a estetice); 2. imitace (*showing*): imaginární obsahové analogie (popis Linkovy skladby a dojmů, které

<sup>31</sup> Hrdina „Koledy“ tak v městečku, do kterého si vyjel, možná „toužil [...] skladatele [18. století Jiřího Ignáce Linka] nějakým způsobem potkat — ne samozřejmě jako přízrak za bílého dne, ale snad zahlédnout za cípem času, poodhrnutým totožností místa a vžitím do nálady, nějaký rys jeho imaginární tváře, nějaký útržek jeho všedního, prostého a asi dobře prožitého života, už dávno skončeného“ (Milota 2005a, s. 43).

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 61–62.



u postav vyvolává), formální a strukturní analogie (princip variací/alternativ, návratné motivy); 3. patrně též evokace vokální hudby prostřednictvím asociativní citace (verše rekviem).<sup>33</sup>

Hrdina novely „Pastorála“, situované dle indicií do „galantní“ druhé třetiny 18. století někde mimo území Českých zemí, kapelník a skladatel ve službách nejmenovaného šlechtice, měl poměr s jeho manželkou, jenž s největší pravděpodobností vyšel najevo. Místo aby své působiště opustil, obchází v okolí vily a chce se s milovanou ženou za každou cenu ještě jednou setkat. Současně se vrší náznaky toho, že došlo k vraždě, na scéně se objevuje záhadný Portugalec a podobně jako v „Noci zrcadel“ a „Koledě“ vyprávění vrcholí, aniž by se dění zcela objasnilo. Časový rozsah je omezen událostmi jednoho večera a noci. Muzikalizace textu je v této novele neméně rozvětvená než v „Koledě“: začíná názvem, který odkazuje k pastýřské divadelní hře s hudebními vložkami, jež zkomponoval hrdina, a připsáním novely pozdně baroknímu skladateli Janu Zachovi (dva různé mody paratextové tematizace hudby). Především však hrdina sám je skladatelem, a textem prostupují zmínky o hudbě: v mysli se vrací ke svým kompozicím a je nezvykle citlivý vůči akustickým jevům, které mnohdy vnímá jako tóny či melodie, respektive v synestetickém kontextu:

Po mřížích se pne řeřicha, vyrůstající ze dvou mis na podstavcích po obou stranách vchodu, její žluté a oranžové zvonce dodávají vstupu do hospody slavnostního výrazu. Napadá vás, že právě takto by se daly barevně znázornit souzvuky trubek a lesních rohů, třeba takové, jaké byly v úvodní sinfonii k pastorální hře, k níž jste napsal hudbu asi před pěti lety.<sup>34</sup>

Rozrušen akustickými projevy přicházející vichřice a gradujícím děním, notuje si hudební motivy a komponuje v duchu fragmenty na text *Stabat Mater*.<sup>35</sup> Opakování a variování některých témat a motivů by pak opět bylo možné interpretovat i jako formální a strukturní imitaci hudební kompozice.

Tematizace architektury a pohybu městem či prostředím zahrady i muzikalizace textu však ukazují ještě k dalšímu interpretačnímu rámci: k atmosféře jako entitě formující se v kontinuu mezi subjektem a objektem. Všechny tři Milotovy prózy na sebe poutají pozornost svou senzualitou a atmosféričností, na jejímž produkování se významně podílejí jak hrdinovy vizuální a kinestetické vjemy, tak vjemy či asociace hudební a šířeji auditivní.<sup>36</sup>

33 Srov. Wolf 1999, s. 51–70. V následující části své knižní studie uvádí Wolf kritéria pro detekování muzikalizované prózy (tamtéž, s. 71–92), přičemž stěžejní podle něj je, že muzikalizovaný text musí vykazovat právě spojení modů *telling* (signalizace vztahu k hudbě) a *showing* (ikonická imitace určitých hudebních charakteristik). Zdůrazňuje nicméně, že míra muzikalizace konkrétního textu je vždy věcí interpretace a diskuse (tamtéž, s. 85).

34 Milota 2005c, s. 235–236.

35 Tamtéž, zejm. s. 298–299; 310–312; 318–319.

36 Bohaté reprezentaci smyslové percepce jako zásadnímu rysu Milotových textů se podrobně věnuje Alice Jedličková (2016, zejm. s. 158–159; 161–167); k evokativním popisům poznamenává: „pozornost věnovaná předmětnému světu se zde jeví jako logický důsledek nemožnosti vyjmout náš život z *materiality vnějšího prostředí*, s nímž jsme v neustálém kon-



Pojem atmosféry se stal jedním z ústředních konceptů filozofa Gernota Böhmeho a literárního vědce Hanse Ulricha Gumbrechta.<sup>37</sup> U obou teoretiků jde o součást obratu od sémioticky založené estetické teorie k materialitě, „prezenci“ a k hledání prostředkujícího článku mezi subjektem a objektem. V Böhmeho pojetí jsou atmosféry percepce subjektu, navozovanými ovšem samotným objektem jakožto jeho „extáze“ na základě „scénografie“ objektu a přítomnosti subjektu a objektu ve sdíleném prostoru: „atmosféra je společnou realitou vnímatele a vnímaného. Je realitou vnímaného jakožto sférou jeho prezence a realitou vnímatele, nakolik je v aktu cítění atmosféry jistým způsobem tělesně přítomen.“<sup>38</sup>

Podle Böhmeho jsou výsostnými uměleckými „generátory“ atmosfér zejména hudba a architektura, včetně jejího spojení s přírodním prostředím v podobě architektury zahradní.<sup>39</sup> Obdobně také Gumbrecht jako privilegované zdroje literárních atmosfér uvádí jednak meteorologické jevy, jednak hudbu či akustickou sféru obecně, včetně zvukových aspektů literárního, zejména básnického textu.<sup>40</sup> Böhme klade zvláštní důraz na prostorovost: atmosféry existují v prostoru, v němž je fyzicky

---

taktu jako *tělesné bytosti*“ (tamtéž, s. 162; jde primárně o analýzu „Koledy“). Obecněji k charakteru a typologii popisů v Milotových povídkách a ke vztahům vyprávění a popisu viz Fedrová — Jedličková 2016, s. 103–117.

37 Výchozí oblastí tohoto pojmu jsou meteorologie a klimatologie; pro teorii vnímání jej uzpůsobil německý psychiatr Hubertus Tellenbach, ve fenomenologické filozofii jej pro estetickou (resp. „aisthetickou“) sféru využil Hermann Schmitz, na nějž navazuje zejména Böhme. Z dnes již bohaté literatury k atmosférám v estetickém kontextu viz Anderson 2009; Griffero 2014; Kazalarská 2012. Zornitza Kazalarská se ve své stati zabývá vztahem literárních atmosfér, latence a opakování v poválečné české poezii; problém opakování a latence je bezpochyby relevantní i pro Milotovy texty, otevírá ovšem poněkud jiné perspektivy než opakování v básnickém textu. Srov. též poukazy na Böhmeho a Gumbrechtovo pojetí atmosfér ve Fedrová — Jedličková 2016, s. 221, 301, 330, jakož i pozornost věnovanou atmosféře literárního textu v širším významu (tamtéž, s. 207–221).

38 Böhme 1993, s. 122. Böhme pokračuje: „[...] atmosféry nejsou něčím objektivním, tj. kvalitami přináležejícími věcem, jsou však něčím jako věcmi, patří věcem v tom ohledu, že věci vyjadřují jejich prezenci prostřednictvím kvalit chápaných jako extáze. Právě tak nejsou atmosféry něčím subjektivním, například určenými psychického stavu. A přece jsou něčím jakoby subjektivním, náleží subjektu v tom smyslu, že jsou pociťovány lidskými bytostmi skrze jejich tělesnou prezenci a toto pociťování je současně tělesným stavem bytostí v prostoru“ (tamtéž).

39 V kontextu zahradní architektury také Böhme charakterizuje důležitý překrok od atmosfér navozovaných reálnými objekty k atmosférám uměleckým a literárním: „V případě zahradnického umění se jistým způsobem ocitáme v realitě jako takové. Stejně atmosféry však mohou být produkovány také prostřednictvím slov nebo maleb. Specifická kvalita určitého příběhu, vnímaného čtením nebo poslechem, spočívá v tom, že nás nejen zpravuje o skutečnosti, že někde jinde vládla určitá atmosféra, ale že evokuje tuto atmosféru samotnou“ (tamtéž, s. 124).

40 Píše k tomu: „Jakkoli se jedná o jedny z nejběžnějších a nejméně nápadných forem zkušenosti, necháváme-li na sebe působit zvuk nebo počasí, jde o zcela konkrétní setkání [...] s naším fyzickým prostředím“ (Gumbrecht 2012, s. 4). A v kontextu literárních atmosfér: „Jak běžný jazyk, tak jazyk ve svém literárním užití spojují [atmosféry a nálady] takřka obsesivně se změnami počasí a s proměnlivostí zvuků hudby“ (tamtéž, s. 74).



přítomen subjekt (nebo do nějž dokáže čtenáře evokativně přenést fikční text); atmosféra je „cítěná prezence něčeho nebo někoho v prostoru“.<sup>41</sup> Estetické myšlení se tak podle Böhmeho stává „zkoumáním vztahů mezi kvalitami prostředí a stavy mysli, a jeho objektem jsou specificky prostory a prostorovost“.<sup>42</sup> Prostor je vždy prostorem vnímaným smysly, tělesně prožívaným, a v rámci časoprostorové situovanosti subjektu se v něm proto výrazně uplatňuje kinestetika, změny polohy a hlediska. To je příznačné pro architekturu a urbanismus, Böhme však i hudbu chápe primárně jako prostorový jev, s ohledem na širší „akustický prostor“: „hudební prostor je [...] rozšířeným prostorem těla, tj. cítěním orientovaným ven do prostoru, formovaného a vyjadřovaného hudbou“.<sup>43</sup>

Architektura, prolínající se v podobě zahrady a vinic s přírodním prostředím a světelně, zvukově i hapticky modulovaná meteorologickými jevy, a hudba, respektive celá „akustická scéna“, jsou hlavními nositelkami atmosféry v novele „Pastorála“. Akustický prostor má v ní vedle výše naznačených způsobů muzikalizace i další konstituenty: šelesty a zvuky, jako je výkřik, jímž text začíná a jenž se ve vyprávění několikrát vrací:

Z dálky slyšíte vysoký, pronikavý křik. Přichází z vinic, neviditelných z vašeho stanoviště, a trvá již několik vteřin, dosud zní — zdá se, jako by to byl hlas ženy, plný úděsu z něčeho, co by bezprostředně hrozilo. Nyní umlkl. Není již zase slyšet nic jiného než tlumené zvuky letního večera nad chalupami a zahradami tam dole pod vámi. Blíží se chvíle západu slunce.<sup>44</sup>

Zvukový prostor je v neustálém pohybu a proměně, právě tak jako se krajinná scenerie vinic, zahrady a vily mění vlivem počasí a světelných podmínek v jednotlivých fázích končícího dne (stmívání, zakrytí měsíce mrakem, rozsvěcení světla):

Je tma, měsíc v podobě písmene D už dávno zmizel za mraky a jen bílá prašná cesta, vyšlapaná a vyježděná v písčité naplavenině, vás vede v té troše světla, přicházejícího bůhví odkud; anebo se vám snad i to světlo jen zdá a vede vás jenom instinkt, a ovšem také znalost cesty. [...] Keře se vlní v závanech větru, teď už přecházejících jeden v druhý. Chvillemi se zdvihne prach, množství hvízdavých, šustivých a praskavých zvuků se rozbíhá do šířky i dálky po viničních terasách, jako by všechno ve tmě ožívalo. Jdete, vítr se do vás opírá zezadu.<sup>45</sup>

Nemalou úlohu mají vedle akustických a vizuálních i olfaktorické (vůně a pachy, chuť vína) a haptické vjemy (vlhkost, poryvy větru, dopadající dešťové kapky).

Gernot Böhme se pro svou koncepci atmosfér inspiruje divadelní scénografií, která podle něj představuje záměrné produkování atmosfér uměleckými prostředky

41 Böhme 2017c, s. 33.

42 Böhme 2017b, s. 26.

43 Böhme 2017a, s. 170.

44 Milota 2005c, s. 211.

45 Tamtéž, s. 308–309.



(světlem, dekoracemi, scénickou hudbou atd.).<sup>46</sup> Milotovu novelu je možné číst právě jako atmosférickou scénografi na prostorově-akustické přírodně-architektonické scéně, nabývající až rysů scénické performance:

Pravděpodobně už je všechno připraveno, kočár vyjíždí. Sunoucí se oranžové světlo dvou luceren v ohybu cesty uvádí všechny věci v zahradě do náhlého pohybu, stíny a skutečné předměty se rozbíhají přes sebe v několika rovinách, z nichž poslední už napolo mizí v tmavém houští. V okně vedle lodžie v prvním patře se svítí. Zazní dusot, rychlé a těžké kroky. Veliký stín padne na bílé tělo, osvětlené teď oranžově — všude kolem je oranžová záře plamene, velké, vodově modré oči jsou jí plné... [...].<sup>47</sup>

To umocňují explicitní scénické asociace, například když hrdina vzpomíná na inscenování pastorály a aktuální dění mu s ní do určité míry splývá (včetně ironicko-komické verze s kočkami jako aktéry).

Je třeba vyzdvihnout ještě jednu podstatnou složku atmosféry: napětí vyvolávané jak stále více se množícími stopami a náznaky (výkřiky, skrývání, zbraně) a mystériózními prvky (portugalsky mluvící cizinec, jeho prsten), tak kompoziční gradací vyprávění. Rozvinutá scénografie akusticko-vizuální atmosféry s touto rolí detailů a s vytvářením napětí každopádně není v konfliktu, co do atmosférického účinku se vzájemně posilují.

Koncept atmosféry je nosný také pro interpretaci povídky „Koleda“: atmosféra se v ní postupně buduje s tím, jak hrdina prochází pro něj neznámým městem, což provázejí sugestivní meteorologické a světelné jevy — stmívání, světlo lamp, svíček a vánočních dekorací, a především husté sněžení:

Vybíráte si úmyslně co nejdělsí a nejpitoresknější cestu, kličkujete uličkami ve svahu sem a tam mezi nahrnutými hromadami zmrzlého sněhu, dosahujícími až k nízkým oknům, za nimiž září barevná světélka vánočních stromků. V mnoha rodinách dnes znovu rozsvítili své borovičky a smrčky, a houstnoucí tiché sněžení pomáhá ještě dále vytvářet onu vánoční náladu, dokonale se hodící k pocitu, jaký z tohoto podivného a stále podivnějšího silvestrovského předvečera máte.<sup>48</sup>

Motiv (nedostatku) světla propojuje i jednotlivé tematické a motivické řady textu: Světluška-Lucie, výpadek proudu, v jehož důsledku se město noří do tmy a rozsvěcejí se svíčky, verš „Et lux perpetua...“ zhudebněný v rekviem Jiřího Ignáce Linka, jasnost/nejasnost vztahu mezi příběhovými variantami.<sup>49</sup> I sypaní se sním vyvolává u hrdiny akustické vjemy<sup>50</sup> a Linkova hudba, znějící na začátku povídky z magnetofonového pásku (než skladba začne, vytváří snímek „zvukový obraz obrovského

46 Viz Böhme 2017c.

47 Milota 2005c, s. 271–272.

48 Milota 2005a, s. 59.

49 Tyto vzájemné motivické vazby jsou v povídce i explicitně tematizovány, viz tamtéž, s. 95.

50 Tamtéž, s. 74, 86.

prostoru, snad chrámového“),<sup>51</sup> provázející hrdinu na jeho procházce a později k jeho překvapení hraná učitelem na cembalo, auditivní složku atmosféry bohatě rozvíjí. Obdobně jako v „Pastorále“ je i zde přítomný výrazný moment napětí, graduujícího v posledních kapitolách, kdy se vzájemně se vylučující příběhové linie (hrdina navštívil, resp. nenavštívil Světlušku) propojují v dramatickém finále, aniž by ovšem jedna z nich byla potvrzena.

Neméně výrazně se atmosféra uplatňuje i v „Noci zrcadel“: rovněž zde mladík vstupuje do opticko-akustického prostoru města, který scénograficky ovládají meteorologické jevy (zimní vichřice), a současně se stupňuje napětí, navozované zlověstnými anticipacemi. V závěru povídky jako by došlo k dokonalému splynutí těchto „generátorů“ atmosféry: „Měsíc už opět zašel, větrný třesk a nárek vyvráceného města se vznáší a propadá spleť temných ulic, vražda a zoufalství se ruku v ruce otáčejí jako větrná korouhev na závrtné špicí vysoké věže.“<sup>52</sup>

Produkování atmosfér je ve všech třech povídkách úzce vázáno na subjekt hlavní postavy, spisovatele nebo hudebníka. Zatímco v „Noci zrcadel“ se na něm podílí hlavně město a atmosférické jevy, které zakoušejí mladík a v poněkud odlišné podobě i „grafoman“, v „Koledě“ a zejména v „Pastorále“ se k těmto zdrojům atmosfér přidává ještě hudba a zdůrazněný akustický prostor; toto akcentování je zásadním způsobem vázáno na hrdinův zájem o hudbu, na hudbu jako zjevnou či skrytou paralelu literární tvorby, respektive na hrdinovo vnímání světa skrze hudbu a akustické jevy. Atmosféry jsou tak nedílně spojeny se subjektem hrdiny a jsou jím prostředkovány. Vlastností literárních atmosfér však je, že subjektem, jehož kooperace je pro jejich konstituování nepostradatelná a pro něhož je atmosférická „scéna“ budována, je čtenář: „generátory“ atmosfér mají podle Böhmeho schopnost změnit vektor naladění vnímajícího subjektu, svým působením ho zasáhnout a vybědnout k participaci. Atmosférickost Milotových povídek tedy svůj potenciál naplňuje „scénicky“ navozovaným naladěním čtenáře.

## PSANÍ MEZI FIKCÍ A TEORIÍ

Doposud jsme sledovali, jak se téma psaní v Milotových povídkách rozvíjí, ať už prostřednictvím zmnožených metalepsí, jako v „Noci zrcadel“, nebo v subtilnějších podobách *mise en abyme* v „Koledě“, respektive i v „Pastorále“, přičemž v těchto dvou textech je spisovatelská aktivita doplněna anebo částečně substituována hudbou reflektovanou, znějící i komponovanou. Hudba a architektura jsou současně výraznými „generátory“ atmosfér, vtahujícími čtenáře do světa příběhu. Tezí tohoto článku je, že nepřirozené vyprávěcí postupy i produkované atmosféry zintenzivňují interakci mezi textem a čtenářem, a to jak na ose hledání pravděpodobných scénářů a logických rámců, tak na ose emoční responze. Třetím podstatným aspektem, který se na tomto směřování podílí, je fakt, že psaní je v Milotových povídkách reflektováno způsobem, který není vzdálený teoretické, respektive esejistické úvaze.

51 Tamtéž, s. 41.

52 Milota 2005b, s. 33.



Pro metalepsi a *mise en abyme* vztahující se k psaní a pro postmoderní nepřirozené narativy obecně je tento pohyb směrem k úvahám o povaze psaní, reality a subjektivity příznačný. Vychází ze zpochybnění možnosti literární reprezentace reality: jestliže se literární text ukáže jako samotnou svou podstatou antiiluzivní, antimimetický, a současně teoretické vědění jako diskurzivně konstruované a situované, stávají se hranice obou těchto diskurzivních režimů prostupnými a noetický potenciál literatury jakožto typu textu, v němž je možné tematizovat vzájemné vazby jazykového ztvárnění světa, psaní a reprezentace, výrazně stoupá.<sup>53</sup> Jinými slovy: takový literární text je možné číst jako úvahu či „esej“ na téma, které v něm může být explicitně uchopeno v podobě teoretických reflexí, ale stejně tak i exemplifikováno příběhem či způsobem jeho vyprávění. Všechny tři Milotovy povídky rozvíjejí téma literární (případně hudební) tvorby a identity spisovatele (tvůrce). Příběhovými prvky a zejména využitím nepřirozených vyprávěcích postupů tuto identitu rozkolísávají a představují čtenáři jakožto problematickou.

Sofistikované pojetí vztahu literárního textu a sociální reality, a zejména textových a mimotextových subjektů, nacházíme v současných teoriích autorské sebezpřetace a scénografie autora.<sup>54</sup> Ačkoli jde o rozvětvený výzkum, který není nikterak homogenní, obecným předpokladem zde je, že vedle textové podoby autorského subjektu lze každý text vztáhnout také k autorovi jako k určité sociální roli, tj. jako k aktérovi literárního pole, a rovněž k jeho individuální, reálné existenci. Všechny tyto tři instance jsou navzájem propojeny. Dominique Maingueneau tak autora pojímá v trojjediné podobě osoby (*personne*, biografický autor), spisovatele (*écrivain*, aktér literárního pole) a pisatele (*inscripteur*, mluvčí textu).<sup>55</sup> Podstatné otazníky se vztahují zejména k rozdílu mezi fikčním a faktuálním psaním, tj. mezi beletristickou tvorbou, využívající zvrstvenou strukturu subjektů, a texty typu předmluvy nebo eseje, za jejichž autorský subjekt je možné považovat reálného autora. Přechodové pásmo tvoří různé varianty autobiografického/autofikčního textu. Otázkou je, jak rekonstruovat *pisatelův* autorský *étos*,<sup>56</sup> respektive celkovou *autorskou posturu*<sup>57</sup> v případě fikčního textu, jestliže v něm obvykle nacházíme několik textových subjektů různé úrovně a akce, výroky či reprezentované mentální procesy a percepce nelze neproblematicky přisoudit *osobě* či *spisovateli*, a jak je vztáhnout ke zbývajícím dvěma mimotextovým autorským instancím.<sup>58</sup> Nelze každopádně očekávat, že ve všech literárních textech bude situace identická: relevantní je nejen osa biografie-fikce, ale

53 Hutcheon 1988; srov. již Hutcheon 1980, s. 15. Své známé pojetí literárního postmodernismu vypracovala Linda Hutcheonová především pro žánr historiografické metafikce, vztahuje se ovšem nepochybně na širší škálu postmoderních textů; některé z Milotových próz lze pak přímo za historiografické metafikce označit (srov. pozn. 30).

54 Konceptu scénografie autora se věnuje zejména francouzský literární historik José-Luis Diaz (2007); k pojmu srov. též Amossy — Maingueneau 2009. Toto formování autorského obrazu, „imaginárního autora“, a jeho dopad na četbu textu současně představuje zajímavou paralelu ke scénografii atmosfér v pojetí Gernota Böhmeho.

55 Maingueneau 2004, s. 107.

56 Maingueneau 2013.

57 Meizoz 2019; Meizoz — Martens 2011.

58 Viz Meizoz — Martens 2011, s. 209–211; Korthals Altes 2014.

také míra tematizace či jiného způsobu reflexe psaní, která je, jak jsme viděli, právě v Milotových povídkách mimořádně vysoká. Domnívám se, že komplexní způsoby tematizace psaní a využití nepřírodných vyprávěcích postupů v nich dichotomií mezi fikčním a faktuálním diskurzem specifickým způsobem oslabují.

Relace autora jakožto *osoby* a jakožto *spisovatele* k jeho textu je vztahem toho, kdo usiluje svým psaním něčeho dosáhnout, kdo svou společenskou i individuální identitu (v dané chvíli i následně v rámci literárního oběhu) uskutečňuje (zčásti) tvorbou a jejím výsledkem. Nemusíme se přitom odvolávat na kategorii autorského záměru, protože spisovatelovo konání je na obecně lidské rovině srozumitelné právě jako situace toho, kdo se o něco *pokouší* (přičemž v Milotových povídkách v tom většinou selhává, práce se mu „ani v nejmenším nedaří“). Poukaz na to najdeme přímo v textu povídek; tak hrdina „Koledy“ (hlasem vypravěče) upozorňuje na to, že jeho postavení není nijak privilegované ani výjimečné: „[psaní] se vám daří asi právě tak, jako by se [...] dařilo každému jinému člověku, který by se po svém třicátém roce, bez zkušeností a s jen slabě nadprůměrnými stylistickými schopnostmi najednou začal pokoušet o náročnou prózu“.<sup>59</sup> Jak v „Noci zrcadel“, tak v „Koledě“ je psaní podáno jako úkol, problém, a současně jako něco, co definuje identitu písíciho ve světě, v čem lze být úspěšný, anebo v tom — v dílčí fázi, anebo i definitivně — „selhat“: „Pln zlosti na sebe udeříte pěstí do stolu. Souvětví se rázem zřítí na hromadu trosek, jste tam, kde jste byl na začátku.“<sup>60</sup>

V kontextu slábnutí opozice mezi fikčním a faktuálním psaním a sblížování autor-ských instancí pak jsou zvláště podstatné úvahy hrdinů, zprostředkované vypravěčem, o povaze psaní, vztahu literatury k realitě, vyprávěcích technikách a určitých typech literárních textů. Ty jsou nejvíce přítomny v „Koledě“ v reflexích vznikající povídky/novely, které vypravěč připisuje hrdinovi oslovovanému ve druhé osobě,<sup>61</sup> a v hrdinově dialogu se starcem v jedné z větví příběhu,<sup>62</sup> kdy je formování textu prostřednictvím „vyčerpání všech variant“ srovnáváno s básnickou tvorbou a hudební kompozicí (variáční princip); v této pasáži jde přitom zjevně o *mise en abyme* celé povídky, vyprávěné právě skrze varianty. V „Noci zrcadel“ je velká pozornost věnována autorovi „při díle“ a tvůrčímu procesu. Psaní je podáno v první řadě jako praxe, skrze niž autorský subjekt utváří sám sebe, a současně je spojeno s obavou z literárního i životního selhání. Povídka ale obsahuje i pasáže, v nichž oba hrdinové zvažují konstrukci příběhu a vyprávěcí strategie textů, na nichž pracují, reflektující zčásti rysy samotné „Noci zrcadel“. „Pastorála“ psaní přímo netematizuje (kromě několika drobných motivů), do pozice tvůrce se zde však dostává hudební skladatel, pro nějž se spontánně prolíná reálný svět, zejména jeho akustická stránka, a svět hudební kompozice a který si svou hudbu představuje či ji přímo notuje i v hraniční situaci, do níž se v novele dostává. Neustálá přítomnost hudby v jeho vědomí obnáší také vzpomínky na starší skladby, úvahy o těch budoucích i metamediaální reflexe kompozičního umění.

Reprezentace utváření identity autora v procesu psaní ve spojení s teoretickými reflexemi tvorby umožňují komplexní situaci spisovatele imaginativně přiblížit čte-

59 Milota 2005a, s. 39.

60 Tamtéž, s. 41.

61 Tamtéž, zejm. s. 37–42.

62 Tamtéž, s. 83–91.



náři. Jak jsme viděli, nepřirozené vyprávěcí postupy na jedné straně a efektní scénografie atmosfér na straně druhé interakci textu a čtenáře neobyčejně zintenzivňují a dynamizují. Zejména v „Noci zrcadel“ a v „Koledě“ rozkolísávají pozici čtenáře vůči textu, a činí ho tím v jistém smyslu účastným na krizích, jimiž procházejí hrdinové povídek. Paradoxně — a tím v řádu Milotových povídek náležitě — je to právě rozvinutí motivu úzkostných obav z neúspěchu a ztroskotání tvůrčího i životního projektu, skrze něž se situace psaní stává čtenáři naléhavě přístupnou.<sup>63</sup>

Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

#### PRAMENY:

Milota, Karel. „Koleda.“ In týž. *Noc zrcadel*. Praha: Torst, 2005a, s. 35–106.

Milota, Karel. „Noc zrcadel.“ In týž. *Noc zrcadel*. Praha: Torst, 2005b, s. 7–33.

Milota, Karel. „Pastorála.“ In týž. *Noc zrcadel*. Praha: Torst, 2005c, s. 209–332.

#### LITERATURA:

Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln — London: University of Nebraska Press, 2016.

Alber, Jan — Iversen, Stefan — Skov Nielsen, Henrik — Richardson, Brian. „Unnatural Narrative, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Modes“. *Narrative*, 18, 2010, č. 2, s. 113–136.

Amossy, Ruth — Maingueneau, Dominique. „Autour des « scénographies auctoriales »: Entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)“. *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, č. 3. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z <https://doi.org/10.4000/aad.678>.

Anderson, Ben. „Affective Atmospheres“. *Emotion, Space and Society*, 2, 2009, č. 2, s. 77–81.

Bal, Mieke. „Mise en abyme et iconicité“. *Littérature*, 1978, č. 29, s. 116–128.

Bell, Alice — Alber, Jan. „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology“.

*JNT: Journal of Narrative Theory*, 42, 2012, č. 2, s. 166–192.

Böhme, Gernot. „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics“. *Thesis Eleven*, 1993, č. 36, s. 113–126.

Böhme, Gernot. „Acoustic Atmospheres“. In týž. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. Jean-Paul Thibaud. London — New York: Routledge, 2017a, s. 167–175.

Böhme, Gernot. „Atmosphere as an Aesthetic Concept“. In týž. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. Jean-Paul Thibaud. London — New York: Routledge, 2017b, s. 25–27.

Böhme, Gernot. „The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres“. In týž. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. Jean-Paul Thibaud. London — New York: Routledge, 2017c, s. 28–35.

Cohn, Dorrit. „Metalepsis and Mise en Abyme“. Transl. Lewis S. Gleich. *Narrative*, 20, 2012, č. 1, s. 105–114.

63 Za cenné komentáře k textu děkuji oběma anonymním recenzentům.



- Červenka, Miroslav. „Sebeoslovení v lyrice“. In *týž. Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 149–186.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Dällenbach, Lucien. „Reflexivity and Reading“. Transl. Annette Tomarken. *New Literary History*, 11, 1980, č. 3, s. 435–449.
- Diaz, José-Luis. *L'Écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Champion, 2007.
- Fedrová, Stanislava — Jedličková, Alice. *Viditelné popisy: Vizualita, sugestivita a intermedialita literární deskripcie*. Praha: Akropolis, 2016.
- Fludernik, Monika. „Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“. *Style*, 28, 1994, č. 3, s. 445–479.
- Fludernik, Monika. „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. *Style*, 37, 2003, č. 4, s. 382–400.
- Genette, Gérard. „Discours du récit“. In *týž. Figures III*. Paris: Seuil, 1972, s. 65–278.
- Genette, Gérard. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- Griffero, Tonino. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Transl. Sarah de Sanctis. Farnham: Ashgate, 2014.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Transl. Erik Butler. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.
- Hodrová, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Jedličková, Alice. „Stopy jednoho čtení a muka interpretace: Povídky Karla Miloty“. In *Vyvolávání točitých vět: Daniele Hodrové k 5. červenci 2016*. Ed. Alice Jedličková. Red. Stanislava Fedrová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016, s. 157–174.
- Kazalarská, Zornitza. „Smutná píseň je ve vzduchu: Opakování jako textová strategie zpřítomňování skrytého“. Přel. Ina Marešová. *Česká literatura*, 60, 2012, č. 2, s. 147–172.
- Korthals Altes, Liesbeth. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Nebraska: Nebraska University Press, 2014.
- Kosková, Helena. „Umělecký experiment v próze francouzského nového románu a Milotova románu Sud“. *Bohemica Olomucensia*, 2, 2010, č. 1 — Symposiana (Umělecký experiment), s. 193–198.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, Dominique. „L'èthos: un articulatureur“. *ConTEXTES*, 2013, č. 13. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Meizoz, Jérôme. „Genealogické linie moderní postury: Jean-Jacques Rousseau“. Přel. Josef Šebek. *Slovo a smysl*, 16, 2019, č. 31, s. 263–274.
- Meizoz, Jérôme — Martens, David. „La fabrique d'une notion: Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de la « posture »“. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 2011, č. 6, s. 199–212. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/606/474>.
- Meyer-Minnemann, Klaus — Schlickersová, Sabine. „Mise en abyme v naratologii“. Přel. Lada Součková. *Aluze*, 15, 2011, č. 1, s. 48–59.
- Pier, John. „Metalepsis“. In *the living handbook of narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Universität Hamburg. Publikováno 11. června 2011, upraveno 13. července 2016. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>.
- Punday, Daniel. „Metalepsis and Emotion in Unnatural Stories“. In *Unnatural Narratology: Extensions, Revisions, and Challenges*. Eds. Jan Alber — Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2020, s. 99–114.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.



Richardson, Brian. *Teorie nepřirozeného narativu*.

Přel. Bohumil Fořt. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2020.

Ron, Moshe. „The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *Mise en Abyme*“. *Poetics Today*, 8, 1987, č. 2, s. 417–438.

Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis — London: University of Minnesota Press, 2006.

Wagner, Frank. „Métalepse / Metalepsis“. *Glossaire du RéNaF*. Publikováno 10. července 2020. [online]. [cit. 12. 1. 2021]. Dostupné z <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/>

metalepse-metalepsis/

Wiendl, Jan — Jareš, Michal — Košnarová, Veronika. „Karel Milota“. In *Slovník české literatury po roce 1945*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, poslední aktualizace 15. 9. 2017. [online]. [cit. 25. 1. 2021]. Dostupné z <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=812>.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam — Atlanta: Rodopi, 1999.