

Mukařovského jsem četl ještě na univerzitě

Rozhovor se Seymourem Chatmanem

Milan Orálek

Pane profesore, jak napovídají názvy vašich prvních publikací (*A Theory of Meter*, 1965; *An Introduction to the Language of Poetry*, 1968 a *The Later Style of Henry James*, 1972), těžiště vašeho původního zájmu leželo spíše v teorii poezie a ve stylistice. Recenzent poslední uvedené knihy vás přímo označil za „lingvistu a transformačního gramatika“. Opustil jste tuto oblast docela? A jak vlastně začal váš „románek“ s teorií vyprávění?

Naratologickou práci chápu jako přirozené rozšíření svého zájmu o stylistiku – a k té jsem se dostal prostřednictvím jazykovědy. (Transformační gramatice jako takové jsem se ve skutečnosti nikdy nevěnoval.) Navíc, jak se můžete přesvědčit z mé bibliografie, nepřestal jsem psát o dílčích aspektech stylu, viz například moje práce o parodii.

Ve všech svých pracích dáváte najevo svou oddanost formalisticko-strukturalistickému přístupu k literatuře. V závěru *Příběhu a diskurzu* nicméně poznamenáváte, že „americký a anglický literárněkritický establishment“ strukturalistické paradigma „ne zcela přivítal“. Z čeho tato skepse pramenila? Lze říci, že se v tomto ohledu od té doby situace na katedrách anglistiky v USA změnila?

Řekl bych, že americké katedry literatury nemají v lásce nic, co (podle nich) zavání vědou. Nesnášejí statistiku a hlavně výrazně zjednodušující druh technické analýzy, zvláště pokud používá diagramy.

V přednášce „Whatever Happened to Literary Theory?“ (otištěné v časopise *Southern Review* 34, 1998) se velmi kriticky vyjadřujete o tzv. „teorii“ – obtížně testovatelných marxistických, feministických či postkolonialistických „přístupech“ s agendou, tj. „s praktickými cíli“ (s. 347). Marxistický kritik se tak pouze snaží „najít v literárních textech důkazy o platnosti Marxovy teorie a nutnosti marxistické společenské změny“ (s. 375n.). Jak si dnes stojí americká literární teorie a kritika ve střetu s „teorií“?

Marxistické, psychoanalytické a dekonstruktivistické přístupy jsou podle mého názoru v současné době na ústupu, o postkolonialismu a feminismu se to však říci nedá. Všimněte si, že se moje kritika týkala pouze těch autorů, kteří prosazují nějakou agendu – ať už je společenská nebo ostrakizuje jiné přístupy –, nikoli autorů, kteří se prostě zabývají literaturou doposud opomíjených oblastí.

Mezi literaturou, z níž jste čerpal, uvádíte v *Příběhu a diskurzu* Matějkovu

a Titunikovu antologii *Semiotics of Arts: Prague School Contributions* (1972). U amerického teoretika je něco takového překvapující. Jednou z mála výjimek je David Bordwell, který se v úvodu své knihy *Narration in the Fiction Film* (1985) přímo hlásí k Janu Mukařovskému a Felixi Vodičkovi. Které myšlenky Pražské školy byly inspirativní pro vás?

Mukařovského jsem se zájmem četl ještě na univerzitě. Známi i *Čítanku Pražské školy* (Prague School Reader) Paula Garvina. Nepochybně jsem si něco z myšlenek českých strukturalistů osvojil, ale nedokážu je tak docela oddělit od jiných vlivů.

Jedním z problémů, které mi ve vaší teorii připadají poněkud matoucí, je otázka diskurzivního prostoru. V *Příběhu a diskurzu* jej definujete jako „ohnisko prostorové pozornosti [...] rámem vymezené pole, k němuž diskurz zaměřuje pozornost implikovaného publika, tedy [...] tu část celkového prostoru příběhu, jež je ‚zmíněna‘ či ohraničena“ (Ithaca, Cornell University Press, s. 102; srov. „Existenty příběhu“, *Aluze* 9, 2005, č. 3, s. 77). Avšak o dvanáct let později popisujete vypravěče jako někoho, kdo „se nachází v hranicích diskurzivního prostoru“ (*Dohodnuté termíny*, s. 123) nebo – jinými slovy – obývá „pouze čas a prostor diskurzu“ (s. 145). Termín „diskurzivní prostor“ (*discourse space*) zde zjevně nemá stejný význam jako dříve. A s ohledem na jeho novou, byť pouze implicitní definici není už dvojice prostor příběhu – prostor diskurzu analogická rozlišení mezi časem příběhu a časem diskurzu, a tím pádem jaksi nezapadá do teorie založené na rozdílu mezi příběhem a diskurzem...

Není mi jasné, v čem vidíte nějaký rozpor. Vypravěč „žije v“ narativním prostoru jakožto vypravěč. Na onu část prostoru příběhu „se zaměřuje“ (ať už je to on nebo ona) z místa mimo tento příběh. Jinými slovy, prostorem příběhu v románu, který vypráví jenom o Londýně, je výhradně Londýn. Ale vypravěč může být kdekoli a nikde; například se může zmínit o událostech odehrávajících se v Indii, o nichž postavy nic nevědí. „V hranicích diskurzivního prostoru“ znamená, že vypravěč je činitel vypravující příběh, nikoli jedna z postav. U homodiegetického vyprávění (tedy vyprávění v první osobě) si musíme uvědo-

mit, že daná osoba hraje dvojí roli – jednu jako vypravěč, který vypráví o událostech, a druhou jako postava, která se těchto událostí účastní.

Nutnosti rozlišovat mezi postavou a vypravěčem dokonce i v homodiegetických narativech jsem si vědom. Šlo mi jen o rozdíl mezi „diskurzivním prostorem“, jak je definován v *Příběhu a diskurzu*, a významem, který má tento výraz v *Dohodnutých termínech*.

Musíte si uvědomit, že značná část této práce spadá do doby před více než dvaceti lety a já nemám příliš dobrou paměť. Takže když se ptáte na to, proč si mé dvě práce v něčem protirečí, musím popravdě odpovédět, že nevím. Je mi líto, ale prostě se nepamatuji a trvalo by dost dlouho, než bych si své stanovisko znovu ujasnil. Obě mé práce budou muset obstát samy o sobě.

Na rozdíl od Gérarda Genetta a dalších hájíte koncept „implikovaného autora“. V *Dohodnutých termínech* ho charakterizujete jako „zdroj celkové významové struktury narativního textu – nikoli pouze jeho explicitních tvrzení a denotací, nýbrž i jeho implikací, konotací a ideologických souvislostí“ (s. 75). V kapitole „Implikovaný autor pracuje“ pak tlumočíte a rozvíjíte „silnou a legitimní“ (s. 108) analýzu Lumetova snímku *Odpoledne pod psa* (1975) z pera marxistického literárního kritika Fredrica Jamesona, podle nějž zde „filmaři vytvořili alegorii současného stavu třídního útlaku v Americe a ve světě“, alegorii boje mezi „novou koalici nového proletariátu (marginalizovaný Sonny, Sal a dav obyvatel městského ghetta před bankou, kteří jim fandí) s atomizovanou maloburžoazií (vykořisťované zaměstnankyně banky [...])“ a „doposud neviditelnou mocenskou strukturou, která se posléze ‚zhmotní‘ do podoby agenta FBI“ (s. 107). Podle mě je tento přístup z hlediska pojmu implikovaného autora, jak ho potřebujeme, pochybný. I kdyby měl Jameson pravdu, není protějškem implikovaného autora spíše čtenář, jenž výše popsané rétorice „sedne na lep“ (vždyť právě o to filmu *údajně* jde), než ten, který ji odhalí a analyzuje? Vychází marxistický výklad vskutku z oné „informac[e] o tom, jak číst text“, již tento text „sám obsahuje“ (s. 83)? Nejde spíše

o „nadinterpretaci“ – ve smyslu neadekvátního „čtení“, nikoli ve významu, v jakém toto slovo používá Umberto Eco. Nehledě na to, že se evidentně jedná o přístup s „agendou“...

Možná že jsem Jamesona přechválil. Souhlasím s tím, že způsob, jakým tento film „čte“, není jediný možný. Samozřejmě bych byl v České republice nerad považován za propagátora marxistické estetiky a hlavně marxismu jako vládní doktríny.

Použil jsem Jamesonovu analýzu čistě jako příklad praxe, která podle mého soudu překračuje hranice konceptu implikovaného autora. Totéž by se nejspíš dalo říci o feministických čteních nebo čteních z hlediska „queer theory“. Můžeme takto interpretovat fikční díla, aniž tím anulujeme „záměr textu“ či intenci implikovaného autora?

Je možné, že máte pravdu, bohužel se jedná o teoretickou otázku, která je vzdálená mému současnému myšlení. O konceptu implikovaného autora napsali různí lidé rozsáhlé množství literatury, s níž jste nepochybně obeznámen. Jistě by stálo za to, abyste svou otázku dále rozvinul a napsal o ní článek.

V recenzi anglického překladu Stanzelovy *Teorie vyprávění* jste vyslovil názor, že myšlení o narativu „vstoupilo do fáze epicyklických komentářů a čeká na naratologického Kopernika“ („Circle of Narrative“, *Comparative Literature* 39, 1987, č. 2, s. 168). Našlo ho podle vás? Které přístupy na poli naratologie vám připadají nejslibnější? Je produktivní zkoumat narativ např. prizmatem logiky (teorie možných světů) či kognitivní vědy? Které z otázek, jež uvádíte v závěru *Příběhu a diskurzu*, ještě stále nebyly zodpovězeny?

Bohužel se opět musím vyhnout odpovědi. Naratologická literatura v roce 1978 byla podstatně chudší, než je dnes, a já jsem ji po celá ta léta nestačil sledovat. Řekl bych, že jak teorie možných světů, tak kognitivní věda představují slibnou oblast zkoumání. A jak už jsem se vyjádřil jinde, totéž si nemyslím o ideologicky založeném výzkumu, jako je feminismus, queer theory, komunismus atd.

V *Příběhu a diskurzu* jste zavedl termín „nevprávěné příběhy“ (dopisy, deníky, dialog, vnitřní a veřejný mono-

log, samomluva atd.). V následující knize jste jej však odvolal. Myšlenka „nevprávění“ je nicméně stále živá. Richard Walsh navrhl, abychom kategorii vypravěče „bez těla“ zcela opustili (srov. jeho studii „Kdo je vypravěč“, *Aluze* 10, 2007, č. 1, s. 48–60). Jaký je váš argument pro vypravěče? Potřebujeme ho, nebo dokážeme sémantické dění narativu vysvětlit bez pomoci tohoto konceptu?

Ne, potřebujeme vypravěče, spíše než abychom se uchýlovali k termínům typu „kamera“ nebo – jak to dělá Bordwell – „vyprávění“. „Vyprávění“ není činitel, ale činnost vykonávaná nějakým činitelem, i když se nemusí jednat o člověka.

V *Dohodnutých termínech* jste rozlišil dvojí rétoriku fikčního narativu – (1) estetickou a (2) ideologickou. Ta první usiluje o „maximální zesílení účinku daného fikčního díla“ (s. 188), zesílení iluze (s. 190), ta druhá „se nás snaží přesvědčit o něčem mimo text, něčem, co se týká světa jako celku“ (s. 197). Mám zde tři námitky. Za prvé se mi zdá, že je zbytečné, ne-li nemožné tyto dva druhy rétoriky oddělovat. Ideologickou rétoriku koneckonců neztotožňujete s politikou. Proč potom nechápat „ideologický účinek“ jako součást výsledku estetické rétoriky? Copak estetická dimenze uměleckého díla, fikčního světa, který je nám předkládán, nemá žádné důsledky pro náš každodenní život?

„Rétoriku“ chápu jako umění přesvědčování (zda rétorika nějakého konkrétního textu skutečně dokáže čtenáře přesvědčit, to je jiná otázka). „Estetická rétorika“ se tak snaží přesvědčit čtenáře o své vlastní integritě, autonomii, právu na existenci, o přiměřenosti své formy obsahu atd. Ideologická rétorika jednoduše používá vyprávění (na rozdíl třeba od výkladu či popisu) k tomu, aby prosadila své cíle ve skutečném světě (v protikladu ke světu fikčnímu).

Za druhé, je-li cílem estetické rétoriky „zesílit iluzi“, jak potom vysvětlíme sebereflexivní nebo sebevyprazdňující narativy? Jejich záměr zjevně nespočívá v dosažení iluzivního účinku, nýbrž právě naopak – v zdůraznění vlastní podstaty jakožto něčího výtvoru. Pokud budeme mít za to, že takový efekt má v podstatě politický charakter (jak se

domnívá Linda Hutcheonová), znamená to, že v takovém díle estetická rétorika vůbec nepůsobí?

Ne. Toto „zdůraznění vlastní podstaty jakožto něčího výtvoru“ je právě výsledkem užití estetické rétoriky.

A za třetí, není „přijatelnost“ fikčního světa, jíž je dosaženo prostředky „estetické“ rétoriky, vždy produktem převládající ideologie a *ipso facto* ideologická? Uvažme jen změny norem přijatelnosti fikčního zobrazení v průběhu literárního vývoje...

Viz moje odpověď na první otázku.

Proč se však domníváte, že v textu vždy operuje ideologická rétorika? Snaží se nás opravdu všechny narativy přesvědčit o něčem „mimo text“? Nemohou být některé z nich ideologicky indiferentní? Co třeba *l'art pour l'art*? Nebo je „žádná ideologie“ také ideologií?

Myslím, že jsem nikdy neřekl, že text musí být prodchnut ideologickou rétorikou. Výraz „indiferentní“ mi ale rovněž připadá příliš silný. I kapitalistický romanopisec, který dává jen minimálně najevo své názory na svět, samozřejmě vychází (ať už si to uvědomuje, nebo ne) z nějakých předpokladů o tomto světě, a totéž platí pro marxistického spisovatele. K vaší otázce, proč nevnímat ideologickou rétoriku prostě jako aspekt rétoriky estetické: myslím, že by se tím zastřelo jedno důležité rozlišení. Ideologie se vyjevuje, ať už explicitně nebo implicitně, v obsahu, kdežto estetická rétorika je podle mě čistě záležitostí formy.

Jste autorem významného rozlišení hlediska postavy („filter“) a hlediska vypravěče („slant“). Současně jste zavedl termín „omylný filtr“ pro postavu, jejíž vnímání, hodnocení atd. fikčního světa je nějakým způsobem zkreslené...

Přívlastek „zkreslený“ není vhodný termín pro to, co jsem měl na mysli. Filtr (*filter*) je omylný do té míry, že se ocitá v rozporu se vším, co určuje nebo implikuje stanovisko vypravěče (*slant*).

Ale na jakém základě rozhodujeme, že je postava „omylná“, vypráví-li příběh vypravěč, jenž hrdinovu omylnost nesignalizuje a nechává její identifikaci zcela na čtenáři? Dobrým příkladem

tohoto druhu „nestabilní ironie“ je, myslím, Bookerovou cenou vyznamenaný román jihoafrického spisovatele J. M. Coetzeeho *Hanebnost* (1999). Musíme se v takovém případě uchýlit k mimotextovým normám?

Domnívám se, že „mimotextové normy“ máme vždy zasuté někde v mysli, a když po nich sáhneme, tak se nedá říct, že jsme se k nim „uchýlili“. Jedná se vždy prostě o proces interpretace, o individuální porozumění tomu, co čteme. *Hanebnost* je dobrý příklad, jelikož vyžaduje způsob vyvozování, které si většina z nás (protože jsme antirasisté) osvojuje jen s velkým úsilím. Cizinec musí pravděpodobně vyvinout podobně úsilí u Hemingwayových „Zabijáků“.

Čeští překladatelé anglicky psaných literárněteoretických prací mají značné potíže s překladem termínu „plot“. Dříve se překládal jako „zápletka“, což je však spíše ekvivalent anglického „complication“. Dnes se dává přednost „ději“ nebo „osnově“. Žádné z těchto řešení není ideální. Avšak i v anglosaském prostředí představuje uvedený výraz problém. V *Příběhu a diskurzu* používáte „plot“ jako synonymum formalistického „syžetu“. Jedná se podle vás o „diskurzivně zpracovaný příběh“ (s. 43). Jinde však stejným způsobem definujete narativ v jeho totalitě („On Deconstructing Narratology“, *Style* 22, 1988, s. 12). Není používání výrazu „plot“ jen úlitbou tradici? K čemu jej vlastně potřebujeme, máme-li „příběh“ pro narativní obsah („co“) a „diskurz“ pro narativní formu („jak“)? Proč ne příběh a diskurz minus „plot“ nebo příběh a „plot“ minus diskurz? Nebo, přinejhorším, příběh – diskurz – „plot“.

Nesmírně rád bych výraz „plot“ přestal používat, pokud bych si mohl být jist, že čtenáři pochopili, co mám na mysli.

Nejspíš mi chybí intuice anglického rodilého mluvčího, ale mohli byste vysvětlit přesný rozdíl mezi termíny „plot“ a „diskurz“? Odpovídá-li „diskurz“ „syžetu“, jenž se zase obvykle do angličtiny překládá jako „plot“...

Jak jsem řekl, „plot“ je nejasný a matoucí termín a raději bych se bez něj obešel. Neumím žádný slovanský jazyk, takže se nemohu vyjádřit ke vztahu syžetu a „plot“. „Příběh“ a „diskurz“ mi stačí.

Třicátého července zemřel italský filmový režisér, jehož tvorbě se už léta věnujete – Michelangelo Antonioni. Jeden můj kolega se jednou vyjádřil v tom smyslu, že Antonioniho filmy popírají samu podstatu filmového média. Je samozřejmě nemožné charakterizovat a zhodnotit jeho dílo v několika větách, ale kdybich vás přesto požádal, abyste se o to pokusil?

S vaším kolegou nesouhlasím. Antonioni je v mnoha ohledech stoprocentní filmař, protože tak silně věřil ve filmový obraz a jeho schopnost sdělovat děj a duševní rozpoložení postav bez použití vnějšího dialogu, narativní hudby atd. Tak na něho do značné míry pohlížejí obrazoví puristé, jako byl třeba Rudolf Arnheim. Můj názor není tak radikální. Zvuk je samozřejmě neodmyslitelnou součástí moderní kinematografie a lze s ním pracovat nádherným způsobem. Ale v průběhu vývoje filmu věnovala většina režisérů příliš

malou pozornost estetice obrazu a až příliš velkou pozornost dialogu, ději atd. Jednou z výjimek je Michael Haneke. Nejsem si jist, ale myslím, že Antonionimu by se jeho filmy líbily.

Na čem právě pracujete?

Zabývám se narativy, které se odvíjejí pozpátku v čase – mimo jiné *Šípem času* Martina Amise a filmem *Memento*.

Jelikož je tento rozhovor určen pro český literární časopis, nemohu se vás na závěr nezeptat, máte-li v knihovně nějakého českého spisovatele nebo ve filmotéce českého režiséra?

Samozřejmě Kunderu a Formana (hlavně jeho starší filmy, jako jsou *Lásky jedné plavovlásky* a *Hoří, má panenko*).

Děkuji za rozhovor.

Seymour Chatman (1928) je emeritním profesorem rétoriky na University of California v Berkeley. Je mimo jiné autorem monografie o Michelangelu Antonionim (*Antonioni, or, the Surface of the World*, 1985) a rozsáhlé příručky tvořené naratologicky komentovaným výběrem povídek světových autorů (*Reading Narrative Fiction*, 1992). Česky zatím vyšly jeho *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (2000, původně 1991). Nakladatelství Host připravuje vydání knihy *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a ve filmu* (1978).