

Generativní hra se slovy: Vnější hranice románu coby žánru

Linda Hutcheonová

Sotva někoho překvapí, že někteří moderní literární badatelé shledávají četbu nového druhu tak obtížnou a tak odlišnou od četby starého typu, že ji nazývají psaním.

Frank Kermode

Jedna z postav románu *Snow White* Donalda Barthelma poukazuje ke „Klipschornovým“ teoriím „zamlžování“ v jazyce: „Ta část, ‚vycpávka‘ dalo by se říct, jejímž dobrým příkladem je obrat ‚dalo by se říct‘.“¹ Jazykové sebevědomí obsažené v této a dalších pasážích románu zjevně obrací pozornost čtenáře ke skutečnosti, že čte slova, slova s odlišnou strukturou a významy. Ve skrytější verzi tohoto narcisismu by před takovou tematizací dostal přednost implicitní, aktualizovaný proces, který by v důsledku vedl k tomu, že četba i psaní by byly vnímány jako prakticky rovnocenné, jako projevy aktivní a tvůrčí práce s jazykem. Aby to však mohla být pravda, užité jazykové struktury musejí mít v textu své pevné místo a funkci. Nesmějí pro přílišnou subtilnost zůstat neviditelné ani být příliš zjevné, protože tak by nenutily čtenáře pracovat s jazykem, ale vybízely ho jen, aby obdivoval obratnost autorova vyjadřování (jako u úryvcích z Nabokovovy *Ady*, např. když se autor obrací k „*young laymen and lemens – and not to grave men or gravemen*“, nebo v případě „*bric-à-Bracques*“ či „*Aujourd'hui [heute-toity]*“). Přesto v Robbe-Grilletově románu *Le Voyeur* – abychom uvedli stručný příklad, jež mnozí kritikové již dosti podrobně rozebrali – hra s jazykem skutečně slouží strukturaci děje: viz *fillette* a její *ficelles*, její *corps* a *cordelettes* (a také *vaguelettes*), *Violette* a *viol* atd. Akt čtení slov se stává aktem strukturování fiktivních světů. Jak vysvětluje Ricardou: „...*lire, c'est explorer les relations spécifiques par lesquelles sont liés les éléments d'un texte.*

Voilà pourquoi, à la limite, un livre qui ne résiste pas ne mérite guère lecture: avant même d'en avoir parcouru quelques pages, le lecteur sait qu'il déjà lu en totalité.“²

Sebereflexe jazyka či dokonce sebegenerování textu jsou formami odporu vůči aktu četby, směřují pozornost k sémantické, syntaktické a často také k fonetické stavbě slov, která ve skutečnosti strukturují a zároveň utvářejí dílo. Tento dostředivý tah však rozhodně nebrání čtenáři v kontaktu s tím, co tu bylo nazváno „vitální“ („*vital*“) či životní zkušeností. Platí sice, že se dílo stává soběstačným (*self-contained*) umělym útvarem, nicméně prostřednictvím procesu vytváření fikce v jazyce dochází k navázání extenzivního kontaktu, k vytvoření světa ve slovech. Zatímco raný nový román (*nouveau roman*) se spokojil s tím, že představoval výzvu zejména pro diegetickou identitu fikce, současnější *nový nový román* působí díky své orientaci na jazyk mnohem rozvratněji: někdejší

roztříštěnost diegetické jednoty se nyní stává jakousi jednotností diegetické plurality,³ jazykovou „plurisignifikací“, která generuje samu „fikci“. Abychom se snad nedomnívali, že tento nedávný vývojový obrat představuje radikální zlom, měli bychom si připomenout, že měl své předchůdce v básnické skupině Grand Rhétoriqueurs, v góngoristech a jistě rovněž v jiných tvůrcích krásné literatury.⁴ Saussure našel doklady anagramatické hry (zda měla rituální, mnemonickou, či náhodnou povahu, si nebyl jist) v raných starořeckých a latinských textech⁵ a dílo Raymonda Roussela bylo v jistých ohledech nepochybně stejně radikální jako dílo Ricardouova. Jazykovými prostředky generované „heterokosmy“ (a vize světa) nenalezneme jen v dílech představitelů nového nového románu (*nouveau nouveau roman*), ale také například v Nabokovově *Adě* (*with its ardor in the arbors of Ardis*) nebo ve Volponiho knize *Corporale*.

Už v knize *Světla stroj* (*La macchina mondiale*)⁶ byla vyzkoušena funkční hra s výrazy jako „auto, automa, autore, automatico“; tento pozdější román pak přichází se strukturálně závažnou generativní hrou se slovy: Girolamo si jako chlapec uklidňuje nervy tím, že nahlas pročítá seznam řeckých sloves (prezentovaných čtenáři *italsky*), jejichž význam po zbytek románu předurčuje (generuje?) všechny hlavní dějové obraty. V celém rozsahu románu se také porůznu objevují autorem zanechané asociace provokující anagramy a hříčky, které z tematického či narativního hlediska vždy plní nějakou funkci. Lze například uvést následující citát: „*Mussolini. Moschicida, moschettiere moschicida, ucidì le mosche.*“⁷ Pro Girolama je jazyk prostředkem, jímž ovládá svůj život – což je *mise en abyme* Volponiho jazyka nahlíženého jako prostředek k ovládnutí fikce.

Mi viene la voglia di definire qualcosa intorno a me che non vedo e che non conosco, ma che mi pressa e mi punzecchia con delle manazioni:

1 microbo-radio

1 radocobo

1 coboradoc (c, c dolce).

Ebbene questo mi aiuta, mi dà la mia presenza allargando intorno a me la stretta, „il senso dello dello stato.“

Respirare in mezzo alle presse e intanto stabilire una mia codificazione [s. 142].

Funkční jazyková hra podle má Volponiho názoru schopnost oživit tu část reality, která je strukturována a rozvíjena prostřednictvím jazyka.

Na tvrzení, že někteří z praktiků *nového nového románu* užívají jazykové hry častěji a soustavněji než jiní autoři, snad s výjimkou Joyce, je ale něco pravdy. Také o svém působení na tomto poli již dosti dlouho teoretizují. To však v žádném případě neznamená, že se ve všem shodnou. Vždyť když v roce 1971 Robbe-Grillet reagoval na Ricardouova předchozí prohlášení, že *Projet pour une révolution à New York* byl anagramaticky vygenerován literami, slabikami, hláskami slova „rouge“;⁸ cítil potřebu upozornit na to, že *autorským* generativním klíčem byla spíše červená *barva* (krev, mučení, plameny).⁹ V tomto ohledu se nijak neliší od kteréhokoli jiného obrazu, který strukturuje a tematicky podpírá nějaký román – například od paprsku a obrysu majáku v próze Virginie Woolfové *K majáku*. Zatímco pro Robbe-Grilleta jsou slova znaky, Ricardou je vnímá jako zvuky, jako litery a slabiky, s nimiž autor i čtenář mohou manipulovat jako s materiálem. Tato posledně zmíněná generativní hra by tak představovala čtvrtý typ narcismu zmíněný v první kapitole, a sice skrytý jazykový narcismus.

Ukazuje se však, že analyzovat tento styl, byť jen prostřednictvím charakterizace užitéch prostředků a modelů, je nesnadné. Nejčastěji se pracuje se slovními hříčkami a anagramy, ale autoři mají k dispozici i jiné nástroje. Kupříkladu Ricardouova *Les Lieux-Dits* jsou vystavěna na principu diagonálního akrostichu; jednodušeji řečeno, v *La Prise de Constantinople* si autor opakovaně pohrává s literami S a L, a to zjevně, když se objevují na začátcích slov (Lucky Strike apod.), i skrytě („*est-ce elle*“).

Nabokov se ve své *Adě* vyžívá v mezijazykové hře (většinou rusko-anglické), která jednak generuje text, jednak odráží sebe samu: „At the next turning, the *romantic mansion* appeared on the gentle eminence of old *novels*.“¹⁰ Lze tu také najít sekvenci: „*half-dotty old doctor, doc, toc, ditty, dotty, ballatetta, deboletta... tu, voce spigottita, spigotty e diavoletta... de lo cor dolente ... con ballatetta va ... va ... della strutta, destruttamente... mente...mente*“ (s. 26). Toto bizarní zřetězení odhaluje dějové zvraty,

teré mají v románu následovat. Několik článků řetězu se týká doktora Vana (*Doctor Van*), jenž se jako teoretik zabývá časem (*toc*) a ulevuje svému zlomenému srdci (*cor dolente*) z ran, které mu svým dočasným odchodem (*va*) zasadila Ada, jejíž jméno v ruštině, Adočka, je anagramem pro *adova dočka*, dcera pekla (*diavolleta*), a tak by bylo lze pokračovat dále. (Nabokov si mezijazykovou hru často spojuje s parodií, jak je patrné ze tří hrubých chyb v prvním odstavci Ady, které signalizují Nabokovův výsměch neobratnosti překladů ruských klasiků.¹¹)

Užívá se i jiných prostředků. Postupné kroky Sladeova slovního golfu v Nabokovově *Bledém ohni* (*Pale Fire*)¹² mají v románu tematickou funkci: jmenujme například „*hate-love in three*“ či řadu *hate-late-lave-love*. V rámci nového románu můžeme zmínit Simonovu prózu *La Bataille de Pharsale* v níž *Duchemin* dává vzniknout *de la rue a l'arrière-garde* přechází v *le dernier cavalier*.

Užívání slovní hříčky jako strukturálního jazykového modelu má zcela očividně předchůdce v Joyceových prózách *Odysseus* a *Plačky nad Finneganem*. Tento prostředek však, jakkoli často se objevuje a přestože jej obvykle lze vnímat jako funkční, lze nezdědká obhájit jen s obtížemi. V Barthově povídce „Life-Story“ nalezneme ojedinělý příklad jazykové hry, který k ničemu neodkazuje: spisovatel sedí ve své „studovně s dubovým táflováním“ (*oakwainscoted study*) a rozmrzele přemítá o své fiktivní identitě, když tu „do jeho hnědé studovny vstoupila jedna z jeho milenek, z nichž neměl žádnou“ (*one of his mistresses whereof he had none entered his brown study*).¹³ Jazyková hra je tu příliš krátká a osamocená, než aby mohla mít výrazný vliv na strukturu prózy (a také se o ní obtížněji diskutuje).

Anagram je patrně snáze obhajitelný v rámci **narativu**, ačkoli i to bylo zpochybněno. Renato Barilli¹⁴ tvrdí, že anagram je „mikrotropus“, který je spíše než pro román charakteristický pro poezii. Ricardouova hra „*epsilon – l'espion*“ v *Les Lieux-dits* je tedy spíše pretextovou stimulací, než skutečným generátorem textu. Vzhledem k tomu, do jaké míry byly směřovány pretextová geneze a produkce uvnitř textu dokonce i na oné významné konferenci v Cerisy (obvykle jediná distinkce mezi zmíněnými pojmy měla sémantickou povahu a byla ideologicky podmíněná – geneze byla vydávána za projev buržoazního a romantického expresionismu), otázku, kdy a kde autor užívá jazykovou hru, bylo třeba načas odložit stranou. Jako bezprostředně významnější se však jeví námitka vůči omezení škály, kterou vznesl Barilli. Funguje opravdu Ricardouova volná hra s výrazem *rien* v *La prise de Constantinople* (*nier, rein, ire, renie, nerf, rang, dans, rire*) jako řídicí princip celého románu? Pravděpodobně nikoli, ne pro čtenáře. Tím samozřejmě nechceme tvrdit, že v rámci díla nesehrává žádnou strukturační úlohu; jen naznačujeme, že funkce je rozsahově omezena. V Sarrautové próze *Mezi životem a smrtí* (*Entre la vie et la mort*)¹⁵ stimuluje u dítěte, které si pohrává se slovem „*Hérault*“ (*héros, erre haut, R.O.*), jazyková hra nápady. Barilli by to nejspíše vnímal jako *mise en abyme* související s procesem psaní nového románu. Ze čtenářova hlediska je tu však potenciální problém. V textu Sarrautové jsou hříčky a anagramy tematizovány zjevně; v jiných románech mohou být struktury sice skryté, ale přesto pro čtenáře postřehnutelné, takže jsou tematicky a strukturně funkční – tak je tomu u Nabokova, který si pohrává se slovy *insect-scient-incest, ardors in the arbors of Ardis* v *Adě*, nebo se jmény dvojčat *Nodo* (*No, do*) a *Odon* (*Oh, don't*), jež vystupují v jeho *Bledém ohni* jako zrádce a pomocník. Platí to i pro rané práce Raymonda Roussela. Zde se však onen problém připomíná důrazněji. Jestliže má hra s jazykem aktivovat tvůrčí úsilí jako součást čtení, musí patrně být obsažena v textu a měla by být v jistém ohledu zjevná: kryptogramy jsou něco jiného než anagramy. Zatímco na adresu anagramů by se člověku chtělo říci, že tím, že čtenáře zapojují do téhož procesu, jehož se účastní i autor, představují určitý druh narcismu, který nevybočuje z hranic žánru románu (jako procesuální mimetické formy), kryptogramy jsou něco docela jiného. A způsob, jakým autoři nového románu čerpají z Roussela, to velice jasně ukazuje.

Rousselovo dílo zřejmě inspirovalo dva samostatné druhy romanopiseckého narcismu. Jeden koresponduje s Ricardouovou „*auto-représentation verticale, ascendante, productrice*“, a to na diegetické úrovni. Zahrnuje *mises en abyme* románů (her, strojí atp.), některých „*textes de grande jeunesse*“ („*Chiquenaude*“, „*Nanon*“, „*Une Page du folk-lore Breton*“, „*Parmi les noirs*“) a příběhů v příbězích v „*Documents pour servir de canevas*“. Podobné diegetické konstrukce inspirované Roussellem jsou patrné

v dílech Olliera, Ricardoua a Robbe-Grilleta. Větší důraz byl však kladem na Rousselovu jazykovou „*procédé*“. Tu má na mysli Ricardou, když v souvislosti s novým novým románem hovoří o „*autoreprésentation horizontale, litterale, productrice*“. Nebo snad ne?

Rousselův objev imaginativních možností jazyka proběhl v několika etapách. Roussel, který vždycky miloval dětské hry a zvláště hry se slovy (viz „*Parmi les noirs*“) začal tím, že si pohrával s nepatrnými rozdíly na rovině označujícího (*signifiant*). V těchto „*textes-génèse*“ si zvolil dvě téměř identická slova (jako *billard* a *pillard*),¹⁶ vložil je do dvou naprosto stejných vět a pak vytvořil logickou, pravděpodobnou zápletku příběhu, který by začínal jednou z obou vět a končil druhou. Tato jazyková hra *předchází* skutečnému psaní a čtenář si uvědomí, jak dovedně je struktura vystavěna, teprve když si přečte poslední větu díla; jde o něco jiného než v případě *nového nového románu*, kde jsme svědky „tvorby“ v textu a prostřednictvím textu. Ještě zřetelněji to vyjde najevo v rozšířené podobě tohoto procesu užitě v románu *Africké dojmy* (*Impressions d’Afrique*)¹⁷, kde onen mechanismus nespočívá vůbec v textu, kde čtenáři vůbec není k dispozici. Ve své posmrtně vydané knize *Comment j’ai écrit certains des mes livres* (Paris, Pauvert 1963) například tvrdí, že „*queue de billard*“ dalo vzniknout „*robe à traîne*“, „lupiče“ Taloua.

Následující etapa jeho hry s jazykem má na moderní francouzskou krásnou literaturu ještě větší vliv – a je také problematičtější. Roussel pokračoval tím, že si zvolil libovolnou větu a začal ji rozkládat foneticky: z „*J’ai du bon tabac dans ma tabatière*“ mu vyšlo „*jade tube onde aubade en mat a basse tière*“ a vznikly tak klíčové prvky zápletky „*Le Poète et la Moresque*“. Proces bohužel nelze zpětně vystopovat; hra si tak ze čtenářova hlediska ponechává podobu kryptogramu. Jistě ani Roussel by si nevybavil slova, z nichž vyšel, tedy s výjimkou několika málo příkladů uvedených v *Comment j’ai écrit certains des mes livres*. Záměr skrytý za tímto utajováním bezesporu pramení v autorově touze mystifikovat, nejde tu tedy o snahu učinit akt čtení svobodným, jako je tomu zjevně v případě nového nového románu. Mezi jazykovou hrou¹⁸ nových romanopisců a hrou jejich předchůdce však najdeme ještě další rozdíly. První z nich byl dlouho přehlížen (zejména Ricardouem),¹⁹ až byl konečně vzat na vědomí: Roussel rozkládal slova na rovině fonémů, nikoli grafémů, jako tomu bylo v případě Ricardouovy *La Prise de Constantinople*. Zadržím, jak již bylo ukázáno, Rousselova hra představovala stimul pro jeho představitost, z ní se rodil děj i podrobnosti zápletky. Jinými slovy, zůstávala čtenáři skryta a *předcházela* vlastní kompozici textu. Naproti tomu nový nový román se snaží udělat z jazykové hry imanentní element produkující text, začlenit ho do strukturní výstavby textu. Rousselovy texty ale nepoukazují ke svým jazykovým pretextovým generátorům.

Z toho, co je o Rousselovi známo, víme, že jeho jazykové hry byly pokusem o literární výzvu existujícím formám stejně jako obranným štítem, za nímž se dětinsky skrýval před realitou.²⁰ V těchto hrách snad koneckonců zaznamenáme touž „*gratuité pure*“ jako v hrách nového nového románu, ale záměry elitáře Roussela byly rozhodně jiné než cíle autorů nového nového románu.²¹ Práce s jazykem v novém novém románu má osvobodit spisovatele i čtenáře,²² ale Roussel zapomněl seznámit s pravidly osvobozující hry čtenáře. Ricardou, jak se zdá, ve svých dílech o Rousselovi existenci tohoto rozdílu popírá a označuje Rousselovu jazykovou hru za moderní a v rámci textu (nikoli pretextu) podnětnou. Poukazuje na to, že *Comment j’ai écrit certains des mes livres* začíná slovem „*je*“²³ a končí výrazem „*livres*“, významným elementem, který knihu doslova uzavírá.²⁴ Titul Butorova referátu *Comment se sont écrits certains de mes livres* předneseného v Cerisy (1971) však naznačuje, čím se obě zmíněná pojetí jazykové hry opravdu liší, tedy bezpochyby záměrem a patrně též svým dopadem. Při rozlišování mezi Rousselovou jazykovou genezí díla a moderní „tvorbou“ v rámci románového žánru by měl být vzat v potaz také prvek kryptogramu; jestliže prvně zmíněnou hru se slovy nelze vystopovat, pak v rámci textu nefunguje. Nejedná se proto o *románový* narcisismus. Člověk tu patrně vstupuje do bájně ovidiovské tůně a proniká skrz ni na druhou stranu.

V souvislosti s tím se musíme ptát, jaké jsou hranice žánru. Nakolik smí být román či povídka po jazykové stránce sebereflexivní, aby zůstaly diegetické, a tedy mimetické? V „*Naissance d’un fiction*“²⁵ odhalil Ricardou jazykové mechanismy v *La Prise de Constantinople*. Nyní si musíme položit následující otázku: kolik z této hry by čtenář reálně mohl odhalit sám? Jinými slovy, nakolik je tato hra přítomná v textu a funkční a do jaké míry jde o pretextovou genezi díla, kterou mohou čtenáři zpřístupnit jen komentáře o autorských záměrech, jaké měl ve zvyku zaznamenávat Ricardou? Že tato hra se slovy

dílo nějak strukturuje, patrně nelze popřít – zvláště když na to autor poukázal. Ale může k tomuto poznání vést samotný akt čtení?²⁶

Skutečnost, že Ricardou byl jedním z prvních členů skupiny soustředěné kolem časopisu *Tel Quel* (byť v současnosti už do skupiny nepatří), by mohla naznačovat, že se, byť sám tvrdil opak, posunul za hranice nového nového románu. Jak daleko lze zajít v autoreprezentaci, aby se z ní nestal pravý opak reprezentace? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, musíme nejprve podrobněji prozkoumat objasnění, s nímž přišla skupina kolem časopisu *Tel Quel* a avantgardní literáti v jiných zemích, protože teoretické a tvůrčí hnutí s cílem nahradit žánr románu čímsi novým existuje bezesporu už půl druhého desetiletí. Musí být rozhodnuto, zda lze vymezit vnější hranice románu jako jazykově autoreflexivní metafikce a kudy tato hranice má vést.

Zdálo by se tedy logické začít pátrání u rané tvorby skupiny kolem *Tel Quel*. Bez ohledu na nebezpečí pramenící z redukcionismu, jež Sollers vyčetl Pingaudovi,²⁷ je nutné načrtnout základní předpoklady, z nichž členové skupiny vycházeli. Na rozdíl od Pingauda však naším cílem nebude rozhodnout o hodnotě či platnosti teoretického a praktického působení skupiny, ale pouze prozkoumat, jaký má činnost skupiny dopad na raná díla skupiny, kritická i tvůrčí, protože v době, kdy ideje splynuly do podoby *Théorie d'ensemble* (1968), se členové skupiny už románem nezabývali. Současnější politická, kulturní a kritická prohlášení autorů jako Roche a Sollers představují další, zcela jiné téma, příliš rozsáhlé, než abychom se jím v tomto bodě mohli začít zabývat. Půjde nám výlučně o onu tenkou čáru, která tvoří nejzazší hranici románu v jeho nejvýrazněji jazykové a narcisistní podobě.

Ve svém raném období tedy skupina *Tel Quel*, ovlivněna ruským formalismem, usilovala o rozchod s tradicí, která hledala mimoliterární ospravedlnění literatury. Od samého počátku vydávání časopisu se však jeho přispěvatelé přinejmenším pokoušeli, a to teoreticky i v praxi, vymanit literaturu z žánrového omezení a snažili se přispět k vytvoření nových formálních „organismů“, aby bylo možné „*faire sortir la narration de son 'copiage' pseudo-réaliste ou imaginaire pour l'amener à une exploration en profondeur du fonctionnement et des permutations de la langue*“ (Sollers, *Théorie d'ensemble*, s. 392–393). Předpokládaný rozkol byl podmíněn historicky, protože nově formulované pojmy „*écriture*“, „*texte*“ a „*intertextualité*“ by patrně nikdy nespátřily světlo světa nebýt Lautréamonta, Mallarméa, Marxe a Freuda, jak odhalily články v *Tel Quel*, které se zaměřily na splácení intelektuálních dluhů. Derridova první antistrukturalistická či poststrukturalistická²⁸ prohlášení, raný semiologický výzkum Kristevy a průkopnické práce Robbe-Grilletovy v počátcích spolupůsobily jako nové výrazné hnací síly.

Orientace *Tel Quel* na jazyk byla zřejmá od počátku, ale zanedlouho k ní přibyl rovněž ideologický rozměr (vliv marxismu a později také maoismu). „*Écriture*“, o níž skupině šlo, byla Baudryem definována jako „*une activité théorique qui pour fonction de penser à la fois le système de langage, le relai d'informations par lequel cette société se parle et se vit et les nouveaux systèmes formels qui viennent à apparaître*“ („*Écriture, fiction, idéologie*“, *Théorie d'ensemble*, s. 127). Mimesis a román vytěsnily svým významem „*écriture*“ a její manifestace, „*texte*“. Tento proces provázely maximální důraz na označující a z něj vyplývající zvýšená obtížnost četby.

Michel Foucault („*Distance, aspect, origine*“, *Théorie d'ensemble*) objevil v pracích členů skupiny další společné jmenovatele, zejména na rovině časové a prostorové. V situaci, kdy jedinou danou skutečností byl jazyk, se z literatury stával systém, v němž vlastní jména jsou nahrazena osobními zájmeny, fantastické prvky se neutralizují a ve fungování textu se objevují mezery, oblasti artikulační němoty, kolem nichž se jazyk otáčí, aby vytvořil „*l'espace épais*“, kde se mohou zrodit prožitky snu, šílenství, opakování, zdvojení atp.

Kritikové postojů skupiny *Tel Quel* projeví překvapivou naivitu, když se nedokázali vystříhat jisté teoretické úzkoprsosti. Tvrdit, že na veškerou fikci, nikoli jen na „*texty*“, lze vztáhnout výlučně kritérium literární platnosti, může jen kritik-truista, protože „*pravda*“ v literární teorii nemá žádný význam. Úvodní poznámky v *Théorie d'ensemble* však přesto novému objevu *Tel Quel* tuto konstantu připisují. Pleynetův dojem („*La Poésie doit avoir pout but...*“, *Théorie d'ensemble*, s. 94), že román se vymanil naturalismu, zatímco na poezii objev nové „*realistické dikce*“ teprve čeká, ukazuje na podivnou neochotu uznat

stanoviska americké Nové kritiky, tehdy už třicet let známá. Má „*intertextualité*“ Kristevy opravdu tak daleko k teorii parodie ruských formalistů? Tyto otázky však ve světle celkového dopadu fikce skupiny *Tel Quel* zůstávají podružné, zvláště pak vzhledem k roli označujícího a vzhledem k politickému postoji, které se v pracích skupiny uplatňovaly.

Lingvistická teorie našla uplatnění v raných dílech téměř všech členů skupiny, od Lacanova „*chaîne signifiante*“ po Kristevovou „*sémanalyse*“, která byla nazvána „*réflexion sur le signifiant se produisant en texte*“.²⁹ Frederic Jameson³⁰ si později povšiml významného problému, který vyvstal, když vlivem myšlenky textu generovaného označujícím došlo k záměrné destrukci saussurovského znaku. Nehrozí snad člověku, že odmítne transcendentální označované a dá přednost stejně nesmlouvavě transcendentálnímu označujícímu – onomu „jazykovému vězení“? A navíc, vycházejí ze samotné definice označujícího, kdyby někdo označující oddělil od označovaného,³¹ označující by už nemělo žádný význam, stalo by se pouhým objektem.

Jestliže tedy toto bylo opravdu záměrem členů skupiny *Tel Quel*, má být systém označujících jakkoli spojován s žánrem známým jako román? To je jediná otázka, na niž se tato kapitola snaží dát odpověď.

Ano i ne – taková byla odpověď skupiny *Tel Quel* v jejím raném období. V teoretických úvahách *Tel Quel* „text“ prostě nahradil kategorie žánru. V protikladu k idealistickému pojetí předem existujícího významu, který je následně konkretizován či vyjádřen, nabízí text materialistickou otevřenou hru s označujícím. Ve skutečnosti, že „text“ udělal z jazyka produktivní „*travail*“, můžeme spatřovat krajní, ale stále potenciálně románovou verzi jazykového sebevědomí uplatňovaného v řadě moderních metafikcí. Anagramatické kombinace, „polysémie“, permutace gramatických možností rodících se prostřednictvím textu a v textu, to všechno pro čtenáře, razícího si, vyjádřeno pojmy Kristevy, lopotně cestu od „*phéno-texte*“ ke „*geno-texte*“, představovalo „*travail*“. V této kritice bylo rovněž výslovně uvedeno, že text je „*un appareil trans-linguistique qui redistribue l'ordre de la langue [...] donc une productivité*“ („Problèmes de la structuration du texte“, *Théorie d'ensemble*, s. 299). Tato redistribuční funkce nakonec rozhodla, že matematika a logika mají pro studium „texte“ jako mechanismu generujícího sebe sama větší význam než strukturalistická lingvistika.

Volba neutrálního pojmu „texte“ měla patrně zamezit tomu, aby někdo vydával dílo za plod individuálního, osobního úsilí. „Texte“ nebyl určen ke konzumaci, neměl žádnou buržoazní tržní hodnotu; měl otevřenou povahu, byl vlastnictvím všech a výplodem kolektivní „*productivité*“. V tomto bodě se samozřejmě projevuje ideologický postoj skupiny. Mnohé z teoretických prací *Tel Quel* si kladly za cíl prokázat úzkou ale subtilní spojitost mezi radikální literární praxí (například u Lautréamonta a Mallarméa) a společenskou či politickou revolucí, obvykle interpretovanou prostřednictvím marxistických, maoistických či dokonce freudovských termínů. Praktická literární činnost skupiny usilovala o vyvolání podobné revoluce ve všech hodnotových systémech – jazykových, ekonomických, psychoanalytických a politických. Imaginace, tvorba, přirozené nadání – to všechno bylo považováno za buržoazní pojmy, individualistické a romantické, a tudíž zavrženíhodné.

Ideologické stanovisko tvůrců časopisu nebylo naivní: na rozdíl od Sartrova *engagement*, jež koneckonců připouštělo, že literatura, řečeno slovy samotného Sartra, nemůže pro umírající dítě udělat nic, Ricardouova myšlenka „*fonction critique*“ z jeho raného období, myšlenka kritického působení literatury jako takové, byla pokusem vzepřít se účinně skutečnosti výlučně prostřednictvím produktivních aspektů textu, označovaného dnes běžně jako „*aventure d'une écriture*“ a nikoli naopak. To Ricardou vnímal jako výsledek dějinného procesu o třech etapách.

Od Balzakova „*illusionisme représentatif*“ pokročila krásná literatura k narcisistickým strukturám *mise en abyme* nového románu, v jejichž rámci román představuje pouze své stvoření a fungování.³²

Další fází, kterou popsal – krok, který učinila skupina kolem *Tel Quel* nejpozději v roce 1968 –, je posun, o němž tu pojednáváme. Forma krásné literatury přestala fungovat jako sebezpodobnění a s rostoucí náročností literatury získala povahu antireprezentace. Na základě principu boje protikladů měly takové texty vyvolat rozkol, zrušení kategorií zástupnosti (což mělo za následek, že postavy se staly pouhými gramatickými entitami, zájmeny) a razantní formalizaci samotného narativu za účelem podrobení označujícího

permanentní kritice, tak aby označující nemohlo ustrnout a zastřít „*travail*“, která je zformovala („*Fonction critique*“, *Théorie d'ensemble*, s. 265).

Jestliže v reprezentaci byla spatřována hlavní metoda prosazovaná společností, kterou skupina kolem *Tel Quel* ve svém raném období zavrhovala, román a s ním tradiční mimetické a dokonce i strukturální metody analýzy byly v této fázi kritiky ušetřeny. Saussura nahradila generativní gramatika, sémantika a také matematika; Kristevová postulovala paragramatickou koncepci literárního jazyka jako „*seule infinie du code*“, jež měla z textu učinit dvojakou entitu sestávající z „*écriture-lecture*“: „*'Lire' denote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. 'Écrire' serait le 'lire' devenu production, industrie: l'écriture-lecture, l'écriture paragrammatique serait l'aspiration vers une agressivité et une participation totale.*“³³ Z „*texte*“ se stala síť spojení založených na nelineárním tabelárním modelu inspirovaném „*grammes chinois*“, potenciálním maoistickým únikem z východního diskurzu.

Byť Sollersova próza *Drame* (Paříž, Seuil, 1965) byla údajně strukturována podle čínského numerologie v knize *I-t'ing*, povědomí o tom není zřejmě nezbytné k tomu, aby čtenář rozpoznal alespoň šachovnicové uspořádání románu. *Drame* od úvodu – „*D'abord (premier état, lignes, gravure – le jeu commence)*“ – po závěr – „*On doit pouvoir considérer que le livre échoue ici – (brûle) (s'efface)*“ – vybízí čtenáře k tomu, aby pochyboval o uzavřené povaze románu, aniž by rozvracela samotný žánr, ačkoli Sollers později tvrdil, že text „*n'apparaît que pour s'effacer et réciter cette apparition qui s'efface*“ („*Écriture et révolution*“, *Théorie d'ensemble*, s. 73). Stejně jako Sanguinetiho *Il giuoco dell'oca*, i *Drame* přese všechno produkovala alespoň vlastní sebestravující vyprávění; vnímáme-li mimezi v tomto aristotelském smyslu (včetně diegeze), pak obě díla mohou být stále pokládána za romány. Avšak pozdější díla, jako například *Nombres*, která si kladla za cíl znemožnit to, co Sollers nazýval románovým vykořisťováním, se zdála ohlašovat nástup nového žánru, nazývaného „*texte*“ či „*fiction*“ a vznikajícího jako projev „*écriture*“.

Zdálo by se zřejmé, že slovo „román“ uvedené na titulní straně či přebalu knihy naprogramuje akt čtení a utřídění textu a v konečném důsledku povede k redukci složitosti na jednu z funkcí četby. Stoupenci *Tel Quel* se tím, že v této fázi překračovali hranice žánru, snažili vymanit z oné uzavřené struktury. Sémiologie v jejich rukou zapůsobila rozvratně nejen na specifika žánru, ale rovněž na distinkce odlišující literární od neliterárního. „Literatura“ byla vnímána jako pojem, který historicky a ideologicky vzato zplodila kapitalistická konzumní společnost, a bezpochyby stejně bylo nahlíženo na samotný pojem „znak“. Zdálo by se, že zrušením znaku a reprezentace (včetně autoreprezentace) skupina *Tel Quel* nejpozději v roce 1968 překročila hranice románu coby žánru a pronikla tak mimo spektrum zájmu této diskuze.

Zřetelně se rovněž jeví, že autoreprezentace podle *Tel Quel*, dokonce i v podobě, jak ji zaznamenáme v raných pracích skupiny, se opravdu dosti liší od pojetí aureprezentace v novém románu,³⁴ včetně jeho radikálnější současné podoby orientované na jazyk. V pozdější produkci nepůsobí vnitřní jazyková zrcadla destruktivně, zdvojování „literaturu“ samu spíše utváří. Cílem je tu spíše sjednocení než rozvrat. Kategorie jako např. postava jsou rozrušeny, aniž by došlo k jejich destrukci, a proces zastupování (reprezentace) není anulován, ale pouze ponořený sám do sebe, ať už horizontálně či vertikálně. „Literatura“ je v těchto novějších dílech zasažena „narací“, pokud se máme opět vyjádřit pomocí základní Ricardouovy terminologie.

Zatímco ve své extrémní podobě, která s sebou nese devastaci „krásné literatury“, signalizuje invaze narace vykročení za hranice románu, fakt, že se poprvé objevila v pozdních dílech Jamese Joyce, v knihách Gertrudy Steinové a v raných pracích Raymonda Roussela naznačuje, že tu ve skutečnosti je prostor pro produktivnější a aktivnější pojetí románové tvorby a četby. V novém novém románu jako by byl zájem o krásnou literaturu odsunut z centra pozornosti, odstraněn z příběhu, který se vypráví, aby poukázal na fungování jazyka a také na obecnější diegetické procesy, jichž jsou spisovatel i čtenář účastni. Z jazyka se stává „*matière langagière*“, předmět jistých transformačních operací, které z něj činí „*matière signifiante*“;³⁵ nikoli proto, že by mohl být nositelem již dříve existujícího významu, ale díky mnohočetným kontextovým významům, které plynou z volby antiorganizačních procesů.

Skupina *Tel Quel* však, ačkoli přijímala mnohé z těchto myšlenek, román zavrhla a nebyla ve svém odmítnutí osamocena. Na konferenci konané v roce 1966 v Cerisy se Aldo Rossi pokusil přesvědčit kritiky, že mezi zájmy italské a francouzské avantgardy panuje naprostý soulad.³⁶ Sanguineti sice publikoval v *Tel Quel*, na druhé straně je ale třeba připomenout, že v září roku 1963 v Cerisy zaujal vůči časopisu odmítavý a dosti útočný postoj. Mezi italskými radikály a jejich francouzskými kolegy byly rozdíly, pramenící především z toho, že skupiny se konstituovaly v odlišném literárním, politickém a sociálním kontextu, ale spojovala je snaha dovést románovou formu k jejím jazykovým mezím a alespoň teoreticky tyto hranice překonat.

Ačkoli ze spolehlivého zdroje – od Umberta Eca – víme, že *Gruppo 63* už neexistuje,³⁷ členové skupiny jsou nadále pokládáni za nejbližší nefrancouzské spojence radikálních spisovatelů kolem *Tel Quel* v prvních letech existence časopisu. Spřízněnost pramení například z toho, že italská literatura jednak vědomě pracovala s jazykem, jednak byla po jistou dobu politicky velice uvědomělá a za fašismu i neokapitalismu bojovala proti tomu, co nazývala mrzačením a falzifikací úředního jazyka. Na rozdíl od Francie, kde byla v té době situace v literatuře odlišná, v Itálii, kde v literární tradici dominuje poezie, to byl pochopitelně především tento literární druh, který v první polovině 20. století jako první pocítil jazykové důsledky boje protestu proti neorealismu a hermetismu.

Pro radikální nové básníky a teoretiky znamenala v padesátých a šedesátých letech 20. století poezie protest – opozici vůči dogmatismu a konformitě, které dusily a znehybňovaly italskou kulturu. Čtenář už neměl být pouhým konzumentem poezie, protože jazykový elán těchto nových básníků takovou pasivitu nepřipouštěl. Z této úrodné půdy vzešli romanopisci hlásící se k nové avantgardě, kteří do narativních žánrů vnesli v italské literatuře dosud nevídanou básnickou formální vynalézavost.

Zpočátku však v Itálii neexistovalo žádné jednotné hnutí, nevznikala tu soustavně žádná politická či literární teorie, která by se soustředila kolem nějakého časopisu, jako tomu bylo v té době ve Francii. Na každoročních mítincích konaných v polovině šedesátých let se projevoval jen jakýsi všeobecný společný záměr posilovat oboustranně prospěšný vzájemný vliv kritické teorie a literární praxe, spolupráci vedoucí k dosažení cíle, který zahrnoval obnovu literatury i společnosti prostřednictvím kritiky jazyka jako nadstrukturního rozměru. Teoretické práce domácích kritiků, jakým byl například Umberto Eco, tu měly zřetelnější vliv než dílo kteréhokoli ze zahraničních strukturalistů, zejména na formování hodnotového systému skupiny jak v pozitivním (otevřenost, experimentálnost), tak v negativním (uzavřenost, tradičnost) ohledu.

Progresivní osobnosti tohoto období byly označeny za neoavantgardisty, aby nebyly směřovány s novátory první půle dvacátého století, jakými byli Proust, Joyce, Musil, Svevo či Pirandello. Názory na to, zda se zájmy novější skupiny shodují s cíli rané avantgardy, nebo jsou vůči nim v opozici, se však do značné míry různí.³⁸ Jedinou neitalskou osobností prvořadého významu, která v Itálii působila jako osvobozující síla, byl Robbe-Grillet, nelze však samozřejmě zapomínat na pozitivní vliv Becketta, surrealistů a několika italských spisovatelů, k nimž patřil například Gadda.³⁹

Z neliterárního hlediska však byla impulzem, který vedl ke zrodu neoavantgardy a nárůstu jejího vlivu, pravděpodobně skutečnost, že se italští komunisté v padesátých letech nedokázali chopit moci v zemi. Když skutečná politika selhala, možná by mohla uspět literatura se svým sociálně lingvistickým protestem. Odmítnutí vulgárního marxismu ve formě sociálního realismu a příklon k pojetí marxismu orientovaného na vědu a výzkum vyvolaly vlnu odporu vůči tradičnímu reformismu, který představovali romanopisci jako Cassola, Tomasi či Bassani. Vznikly nové časopisy (jako např. *Il Verrì* vycházející od roku 1956), které poskytly prostor novým jazykovým experimentům mladých básníků, z jejichž výtvorů byl v roce 1961 sestaven sborník *I novissimi*. Časopis *Menabo* přestal klást důraz na poměr literatury k průmyslu a začal se zabývat vztahem literatury a jazyka a skupina *Gruppo 63*, založená v Palermu v roce 1963, našla patrně jediného společného jmenovatele, a tím bylo odmítnutí jazykových prostředků, které tradičně užíval establishment, a z odmítnutí pramenící zájem o obnovu jazyka. Na dalších setkáních skupiny se pozornost postupně přesouvala z poezie na prózu a revoltu vystřídal úsilí o obrodu jazyka.

Pro tyto básníky proměněné v romanopisce mělo jejich odmítnutí buržoazní normálnosti, která formovala „optiku“ starého neorealistickeho románu, politický rozměr.

Imaginaci bylo třeba osvobodit, aby se mohla stát jediným „*altro regno possibile*“. Novináři dostali za úkol pustit se do boje proti „uhlazeným lžím“, které nesměřují k pravdě, ale povyšují pravdu na lež.⁴⁰ Stejně jako pro jiné o sobě informující metafikce, i pro díla těchto autorů byla charakteristická táž snaha vydávat vlastní arbitrární strukturu za autonomní formu zkušenosti, zaznamenaná v Nabokovově *Adě* či ve sbírce povídek Johna Bartha nazvané *Lost in the Funhouse*.

Později ale členové skupiny dospívali ke shodě jen zřídka. Jedna z frakcí prohlašovala, že literatura musí být zbavena ideologie, musí být ideologicky vyprázdněna, protože nemá žádnou praktickou funkci. Jazyk románu je autonomní; román je umělá hra se slovy, která není nijak vázána na skutečnost a neplní ani žádnou komunikační funkci. Jiní zastávali názor, že jazyk nikdy nemůže být vyprázdněný, naivní či neviný, a tvrdili, že je vždy ideologicky podmíněný. Ale právě v této skutečnosti spočívá klíč k destrukci společnosti, již je třeba anarchisticky napadat prostřednictvím dějinami a ideologií formované entity nazývané *jazyk*. A další frakce směřovala neoavantgardu do širšího fenomenologického kontextu, aby jejím tvrzením a sporům vydobyla prostor.

První z těchto tří skupin, vedená Guglielmim, se v obavách před hrozícím sklouznutím k úpadkovému sociálnímu realismu ostře vymezovala vůči požadavku angažovanosti literatury (*operative function of literature*). Problémy, které vyvstávají z teoretizování této frakce, pramení z úzkoprsého provincialismu, kterému skupina *Tel Quel* dokázala vzdorovat jen v samotných počátcích. Guglielmi cítil, že veškerá literární produkce před vznikem *Gruppo 63*, byla nepatřičná a míjela se se svým cílem, protože nakládala a pracovala s objekty, nikoli se slovy.⁴¹ Ale starší Svevovy či dokonce Vergovy kosmy jsou také přímými produkty záměrné snahy podávat prostřednictvím jazyka informace o jazyce: *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* (La coscienza di Zeno)⁴² je právě tak diskurzem o literatuře a jazyku jako Giulianiho *Il giovane Max*. Nepřítomnost tradičních znaků románu v poslední jmenované knize v minulosti přivedla Guglielmiho k tomu, že dílo označil za poezii, ale důvod, proč se tato próza vymyká románovému žánru, nespočívá ani tak v samotné práci s jazykem, jako spíše ve skutečnosti, že hra se slovy tu neplní žádnou funkci. Nebyla to skupina *Gruppo 63*, kdo jako první zpochybnil pojetí jazyka jako mimetického média.⁴³ Čtenáři *Paní Bovaryové* vědí, že toto zpochybnění jako téma proniklo do krásné literatury už o sto let dříve; a v pozadí tu zase stojí *Don Quijote*.

Na rozdíl od sice barokní, zato však funkční práce s jazykem u Pynchona nebo, abychom zůstali v Itálii, ve Volponiho románu *Corporale*, jeví mnozí spisovatelé hlásící se k této frakci odhodlání redukovat jazyk na jakousi základní minimální formu a následně zintenzivnit literární prožitek, učinit z něj téměř verbální protějšek Joyceovské epifanie. Gramatická i syntaktická stavba jazyka se ocitly pod palbou a za pokřiku „asemanticitá“ se vojenské oddíly hnuly kupředu s cílem udeřit na italštinu a zbavit ji struktury i funkcí.

Příslušník této frakce a romanopisec Giorgio Manganelli deklaroval nezávislost literatury coby lidského výtvaru. V knize *La letteratura come menzogna* (Milán, Feltrinelli 1967) přišel s tvrzením, že člověk se literatury vždycky bál a vnímal ji pouze jako snůšku lží a výtvar invence, jako pouhou hru. Vyjádřil přesvědčení, že dnes musí spisovatelé tuto neúčelnost literatury přiznat; jejich psaní není nikdy sociálním gestem, ale svědectvím o jazyce jako jediné stálé a skutečné okolnosti jejich existence – byť by existence sama byla velmi nestabilní a nereálná. Spisovatel musí chápat, co od něho jazyk vyžaduje. Stejně jako Roland Barthes, i Manganelli odmítal jednoznačně konzumentské vnímání literatury: její význam nelze vymezit, literatura je produkt vynalézavosti a artefakt. Pravdivost je ve vztahu k ní nesmyslné kritérium, protože platnost umění nelze ověřit. V literárních dílech, která sám vytvořil – v *Agli dei ulteriori* stejně jako v knize *Hilarotragoedia* – věci existují jedině v jazyce a prostřednictvím jazyka, zalidněný a rozrůstající se jazykový vesmír je sebevědomě strukturován a formován tvořivou silou slovní formy. Stejně hra s označujícím ve Ferrettiho románu *Il Gazzarra* či Arbasinových prózách, v nichž rámec děje tvoří autorova práce na třídění vlastního slovního materiálu, ani Manganelliho texty se nedotýkají empirické skutečnosti a nepokoušejí se ji napodobit; zůstávají autonomními jazykovými entitami, které vytvářejí nové skutečnosti, nové fikční kosmy. A také zůstávají romány.

Druhá z výše zmíněných frakcí pokládala výroky o autonomnosti literatury za banální a literaturu nadále interpretovala z ideologického hlediska. Jelikož si její příslušníci citelně uvědomovali politické selhání neorealismu, snažili se napadat utilitární funkční pojetí

jazyka a komunikace. Stejně jako *Tel Quel*, i tato skupina v teoretické rovině zrušila spojení mezi označujícím a označovaným ve snaze demystifikovat a destrukuralizovat konkretizované komunikační systémy. Následujícím krokem byl pokus, prováděný opět v teoretické rovině, oddělit znak od jeho denotátu, aby bylo možné negovat vztah mezi jazykem a realitou – tato negace sejevila jako užitečná zejména ve světle skutečnosti, že masová média redukovala jazyk na buržoazní produkt, chorobně zdeformovaný a esteticky nevyužitelný.

Už v roce 1963 byl rozpor mezi oběma zmíněnými frakcemi dobře patrný. Zatímco Guglielmi chtěl literaturu přetvářet zevnitř a postupně formovat vkus čtenářského publika, Sanguineti volal po razantním rozchodu s kulturním establishmentem v naději, že tento krok povede ke změně společnosti. Za úsilím celé skupiny bylo vždy cítit snahu účinně změnit čtenářské návyky veřejnosti, přimět čtenáře, aby zpochybňoval ideologické a literární pojmy, v nichž uvažuje, nikoli tím, že bude uveden ve zmatek nesrozumitelnými novými kódy, ale spíše niternou provokací (která má možná blízko pojmu „ostraněníje“ užívanému ruskými formalisty).

Zdá se, že všichni spisovatelé patřící k avantgardě, od Joyce po Sanguinetiho, vnímali umění shodně jako nositele paradigmatické funkce, která spočívala v otevírání a osvobozování literární tradice i čtenářské mysli prostřednictvím sebevědomého experimentování s jazykem a užívání ironie, parodie, paradoxu apod. Italští radikálové však jako by byli buržoazní společností přijímáni ochotněji a nechávali se jí snadněji zkrotit než jejich předchůdci. Tato potenciální neutralizace představovala vždy jednu z největších hrozeb pro jejich politické aspirace, protože na rozdíl od svých francouzských spřízněnců z *Tel Quel* neměli žádnou společnou silnou ideologickou bázi, jak později naznačil zánik časopisu *Quindici*.

Fenomenologická perspektiva Renata Barilliho fungovala v rámci *Gruppo 63* téměř jako třetí názorová základna snažící se o začlenění nově vznikajícího díla do širšího kontextu sítě otázek, jimiž se zabývala moderní kultura, věda a filosofie. V *La barriera del naturalismo* (2. vydání, Milán, Mursia, 1970) představil své pojetí krásné literatury, které odráželo jeho předsvědčení, že moderní literatura stále výrazněji rezignuje na možnost soudit a stává se čistou projekcí vědomí, zbavenou ideologie či hodnotících zásahů intelektu. Barilliho stanovisko jako nejméně uzavřené do sebe v té době mělo možná nejslabší vliv, ale jako pokus o překlenutí propasti mezi francouzskou a italskou radikální literární produkcí nebylo bez zajímavosti. Barilli se v roce 1971 zúčastnil konference o novém románu v Cerisy a aktivně tu vystupoval.

Zmíněné tři postoje od samého počátku vážně narušovaly křehkou jednotu *Gruppo 63*, ale časem skupině vyrostli dva vzoroví literáti, a sice Balestrini a Sanguineti. První z nich vzhledem ke skutečnosti, že jeho hlavním přínosem bylo rozvíjení básnické koláže a počítačové poezie (ačkoli před rokem 1968, kdy začal sbírat dokumenty o hnutích továrních dělníků, psal i rozsáhlejší texty), není pro teorii literatury ani zdaleka tak zajímavý jako druhý.

V rozhovoru s Ferdinandem Camonem (rozsáhlé pasáže z něj byly otištěny v *Tel Quel*)⁴⁴ představil Sanguineti stručně své názory na roli jazyka a ideologie v literatuře. Literární jazyk podle něho není přirozený, neutrální nástroj; je po ideologické stránce vyhraněný a dokonale uzpůsobený k tomu, aby posloužil k vytvoření umělecky konvenčního produktu. V širším slova smyslu každé užití jazyka také znamená jistou interpretaci reality, jistý ideologický filtr. Sanguineti byl v mnoha ohledech italským Ricardouem či Sollersem – na konferencích vystupoval jako hlasatel radikálních názorů, byl obhájcem těchto názorů v akademickém prostředí a vysvětloval vlastní tvůrčí práci.

Jedním z nejúčinnějších prostředků užívaných Sanguinetim k literární provokaci byla parodie, kterou najdeme v jeho dílech od *Capriccio italiano* po *Il giuoco del Satyricon: un'imitazione da Petronio* – měla usnadnit přístup k jazykovým, literárním a intelektuálním látkám, které již dříve ve dvacátém století vnesli do poezie Eliot a Pound. Marxista Carlo Salinari, odsoudil politický dopad takto užití parodie či „manýrismu“, protože cítil, že nahradí-li někdo spojení mezi jazykem a věcmi spojením jazyk-literatura, nemůže tím nikdy přispět k přerodu společnosti.⁴⁵ Sanguineti s tím nesouhlasil; měl za to, že román může nabývat a opravdu nabývá skutečné politické funkce, stává se výzvou tak, že vědomě vzniká jako fiktivní dílo.

Celé skupině *Gruppo 63* bylo často vytýkáno totéž, zač byl Sanguineti kritizován po vydání *Il giuoco dell'oca*, totiž přílišná omezenost, popírání imaginace, přílišná individuálnost, upřednostňování triviálních záměrů s jazykem na úkor významových aspektů a konečně i to, že se jejich literární výtvoři nedají číst. Reakce na teoretická prohlášení *Gruppo 63* byly často nervózní a zlostné, ale výhrady oponentů nebyly vždy zcela neopodstatněné, když poukazyvaly na to, že se členové skupiny záměrně vyhýbají jistým tématům, záměrně se izolují, užívají vágní pojmy a vyjadřují se jako teroristé. Hru se slovy v dílech členů skupiny shledávali kritikové samoúčelnou a v rámci textu záměrně nefunkční. V případě skupinou hlášené teorie měli často pravdu, v praxi tomu však s nefunkčností jazykové hry v literárních textech bylo jinak. Manganelli, Arbasino, Sanguineti a další svými nepokrytě fiktivními, zato však ideologicky závažnými díly zjevně dokázali víc než kdokoli jiný z jejich současníků; podařilo se jim vymanit román z tenat neorealisticke „iluze“ a zabránit tomu, aby byl infikován vulgárně marxistickou degenerovanou podobou angažovanosti.

To však neznamená, že by nová avantgarda nevynesla na světlo žádná velká problematická témata. Byly snad kritické vědomí, experimenty, odhodlání rozvracet a podobně něčím tak radikálně novým? Není snad *Don Quijote* z literárního a sociálního hlediska stejnou vzpourou? Je dost dobře možné, že v dialektickém vývoji narativu narazíme na jistou konstantu; byl snad Sanguineti Casolovi tím, kým byl Fielding Richardsonovi?

Eco prohlásil, že skupina *Gruppo 63* spáchala sebevraždu. Události května r. 1968, zánik časopisu *Quindici* (jemuž předcházelo období, kdy se na stránkách tohoto periodika debatovalo horlivěji o politických otázkách než o věcech literatury), zostření ideologického boje v médiích – to všechno přispělo k tomu, že se z *Gruppo 63* nestal zkostnatělý přežitek. Úspěch na všeobecně kulturním poli přispěl k tomu, že skupina přestala působit jako podvrtný živel a stala se výrazněji než kdy předtím součástí kulturního establishmentu formovaného rozhlasem, televizí, nakladatelstvími a univerzitami.

Na druhé straně byla skupina v posledních několika letech své existence svědkem zmrtvýchvstání spisovatelů, jejichž vliv se snažila vykořenit – Cassoly, Moranteho a dalších. Radikální literatura možná selhala i ve svém úsilí změnit návyky čtenářské veřejnosti, jejíž vkus stále formuje sentimentální a realistická literární produkce minulosti. Přesto humor, vitalita a novátorství skupiny v *literární* rovině pozitivně ovlivnily pestrost skladby italské krásné literatury – s jednou výhradou. Zmíněná energie se projevuje spíše na ploše jednotlivých stran než v celém rozsahu knihy. Fascinující souboj s jazykem, o nějž autorům šlo, v konečném důsledku patrně přispěl k tomu, že spisovatelé rezignovali na narativní střet se čtenářem.⁴⁶

To však naznačuje onu další možnost – totiž že takováto hra s jazykem mohla vést, a v některých případech skutečně vedla, ke zformování nového žánru. Deklarované, byť ne vždy realizované odhodlání zbavit jazyk tradičního románu funkčnosti a struktury kupříkladu v Balestriniho *Tristanovi* zjevně implikuje proniknutí za už tak dosti pružné hranice žánru. Radikálnější z děl italské nové avantgardy zjevně sdílejí s produkcí skupiny kolem časopisu *Tel Quel* přinejmenším záměr proniknout za mimezi a překonat i její diegetickou a sebereflexí jazyka ovlivněnou podobu. Řečeno slovy Enrica Filippiniho: „*il romanzo sperimentale avrà finalmente prodotto, tramite il salutare olocausto di un genere, la fine oggettiva di un linguaggio indiretto e avrà aperto canali non irrilevanti ad altre prassi.*“⁴⁷

Méně politicky orientovaní autoři nového nového románu hledali jazykovou inspiraci mimo jiné u Roussele. Příčiny rozdílů mezi jejich literární produkcí a kreativním dílem skupiny kolem *Tel Quel* lze vyčíst z ohlasu Julie Kristevy na Rousselovu *Africké dojmy*.⁴⁸ Kristeva v díle postřehla jistou dvojakost. Výraz „dojmy“ (*impressions*) v titulu knihy má dva významy: označuje vytištěný produkt a zároveň aktivní proces. První významový aspekt odsuzuje jako autoreprezentaci (a tudíž cosi stále románového, mimetického) předloženou čtenáři, který je připravený hledat „*vraisemblance*“ (upozornění čtenáři, že pokud není zvyklý na autorovu tvůrčí metodu, měl by si nejprve přečíst druhou část románu). Kristeva tvrdí, že jedině, čeho se tu Roussele dopustil, bylo převrácení pořadí etap konzumace literárního díla, zařazení „*texte*“ před „*travail*“. Podle jejího názoru se Roussele neúčastnil onoho radikálního průlomu ve vnímání jazykového znaku, jehož vyvrcholení lze spatřovat v prosazování pojmu „*trans-signé*“ skupinou kolem *Tel Quel*. Kristeva pokládá

Roussela pouze za představitele přechodné fáze. Ne-románová hra s kryptogramy, která (kvůli své nesoběstačnosti a skutečnosti, že bez záměru formulovaného mimo text by byla nesrozumitelná) jeví tendenci pronikat za hranice narativního žánru, byla jedinou oblastí, za níž mu byla ochotna přiznat jakousi textovou „*productivité*“ – hra spočívala v podobnosti označujícího a rozdílů v označovaném (podstata hry však čtenáři zůstává skryta). Nakonec byla ochotna akceptovat jako hodnotné pouze poetické a vsuvkovité *Nouvelles Impressions d'Afrique*, na nichž oceňovala autodestruktivnost a záměrnou neznakovost slovní struktury. Autoři nového nového románu na druhé straně čerpali z *celé* škály Rousselových her s jazykem.

Zdálo by se tedy, že sami příslušníci skupiny kolem *Tel Quel* načrtli jakousi politicko-literární mez dělící vyprávění či romány od „textů“ či „fikcí“, hranici, s níž bychom měli počítat, jelikož podobné dělení se, alespoň v teoretické rovině, objevilo rovněž u italské nové avantgardy. V případě Italů však podmínkou vykořenění tradičního žánru bylo teorií hláсанé funkční a strukturní vyprázdnění („*asemancità*“), které však v praxi často nebylo realizováno. Skupina kolem *Tel Quel* naproti tomu převedla pozornost kritiky a myšlení na jazykový proces působení označujícího v textu samém, snažila se především projevít onu „*écriture*“, čímž neznakový „*texte*“ naopak přetížila funkcemi. V případě nového nového románu tomu bylo poněkud jinak. Často do krajnosti hnaná autoreflexivnost jazyka v rámci tohoto směru nezřídka stále ještě odkazuje sama k sobě, stále tvoří součást pružného mimetického žánru, který označujeme jako román. Takového dojmu člověk nabude, když si pročítá podrobné analýzy tohoto skrytého jazykového typu textového narcismu, které zazněly při jednáních na konferenci v Cerisy (*Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 1 a 2). Četní kritici a s nimi i autoři jako Pinget, Ricardou a Robbe-Grillet interpretují a popisují jazykovou hru v novém novém románu důkladněji a informovaněji, než to můžeme učinit zde. V této kapitole jsme se ale pokusili o něco jiného – snažili jsme se prozkoumat otázku velmi závažných aspektů vlivu tohoto konkrétního druhu metafikce na román jako žánr. A nezdá se, že by výrazná sebereflexivnost textů nutně přispívala k jejich autodestrukci nebo vedla k zániku románového žánru; jde spíše o to, že se tu *nabízí* další, odlišné vývojové stádium antirepresentace, s nímž je spojeno popření mimeze a dokonce i diegeze. Jakmile dospějeme k této vývojové fázi, je nutné, aby nám autor mimo text poskytl návod (jakými jsou například kniha *Comment j'ai écrit certains des mes livres* či velmi důležité poznámky na zadní straně obalu výboru z literární produkce *Tel Quel*), aby byl vůbec s to proniknout do toho, jak texty fungují. Pružnost hranic románového žánru je jistě omezená. Je zřejmé, že z románu se v teoretické rovině a snad i v praxi zrodil nový žánr, ale tvrdit, že román při zrodu nového žánru zanikl nebo že vyhořel, znavený fascinovaným pozorováním sebe sama v narcisovské tůni, by bylo více než předčasné.

Přeložil Josef Línek.

Text původně vyšel pod názvem „Generative Word Play: The Outer Limits of the Novel Genre“ jako osmá kapitola knihy Lindy Hutcheonové Narcisstic Narrative: The Metafictional Paradox, London, Routledge 1984.

Aluze děkuje profesorce Hutcheonové za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank professor Hutcheon for her permission to publish the translation of her study.

Poznámky:

- 1 Donald Barthelme, *Snow White*, New York, Atheneum 1967, s. 96.
- 2 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil 1973, s. 70.
- 3 Tamtéž, s. 139: „*Le récit n'a donc pas disparu: au cours deson procès, il s'est multiplié et ce pluriel est entré en conflit avec lui-même.*“
- 4 Viz Bruce Morrisette, „Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film“, *Critical Inquiry* 2, 1975, č. 2, s. 253, a Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 1, Paris, Union Générale d'Éditions 10/18, 1972, s. 118–120.
- 5 Viz Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard 1971.

- 6 Paolo Volponi, *Světla stroj*, přel. Zdeněk Digrin, Praha, Odeon 1968.
- 7 Paolo Volponi, *La macchina mondiale*, Torino, Einaudi 1974, s. 161. Viz rovněž s. 27 a 242. Na strany v tomto vydání knihy odkazují přímo v textu v závorkách. Překládat verbální hříčky této úrovně je víceméně nemožné, proto překlady neuvádím.
- 8 Alain Robbe-Grillet, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil 1971, s. 211–233.
- 9 Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2, 160.
- 10 Vladimír Nabokov, *Ada*, New York, McGraw-Hill 1969, s. 38 – kurzívu dodávám já. Ostatní odkazy na strany tohoto vydání budou uvedeny v textu v závorkách.
- 11 Úvodní věta je záměrně neumělým překladem úryvku z Tolstého *Anny Kareninové*; fiktivní překladatel přisuzuje hrdince mužskou formu otčestva a zcela chybně převádí titul kroniky rodiny Tolstých.
- 12 Vladimír Nabokov, *Bledý oheň*, přel. Otakar Kořínek, Bratislava, Slovart 2010.
- 13 John Barth, *Lost in the Funhouse*, New York, Doubleday 1968, s. 118 a 123.
- 14 Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 1, s. 278–279.
- 15 Nathalie Sarrautová, *Dětství; Mezi životem a smrtí*, přel. Jiří Pechar a Anna Kareninová-Fureková, Praha, Odeon 1990.
- 16 Fr. *biliára lupič/drancovník* – Pozn. překl.
- 17 Raymond Roussel, *Africké dojmy*, přel. Miroslav Drozd, Praha, Dauphin 2009.
- 18 Pojem hra s označujícím zde záměrně nebyl užít, protože ta má obvykle jen metaforické užití. Saussurovské „označující“ či *signifiant* nemá hláskovou ani grafickou podstatu; je to jen forma, tedy soubor takových distinktivních rysů, které plní nějakou funkci v systému *langue*.
- 19 Viz „Disparition élocutoire“ v práci Leonarda Sciascii *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne 1972, s. 7–30.
- 20 Viz Michel Leiris, „Conception et réalité chez Raymond Roussel“, *Critique* 10, 1954, č. 89, s. 829, a „Comment j'ai écrit certains de mes livres“, s. 132, reprint práce Pierra Janeta o Rousselovi z roku 1926 otištěný v *De l'angoisse à l'extase* 1.
- 21 Ricardou v *Disparition élocutoire*, s. 16–17 tvrdí, že „à mesure que s'accroît le nombre et la rigueur des rapports entre les signifiants d'un texte [...] le langage tend à occuper toute la scène tandis que l'auteur, comme subjectivité propriétaire d'un sens, s'amenuise jusqu'à disparaître“ a dává tak sbohem buržoazní romantické ideologii.
- 22 Viz Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 1, s. 128.
- 23 Ricardou záměrně přehlíží všechny ostatní zmínky o „gloire“, osobním géniovi, a o imaginaci v téže knize.
- 24 *Disparition élocutoire*, s. 16–17.
- 25 Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2, s. 379–392. Viz rovněž Týž, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil 1967, s. 189–190.
- 26 Viz Ricardouův text „La Population des miroirs“, *Poétique* 22, 1975, s. 203.
- 27 „Le Réflexe de réduction“ in: *Théorie d'ensemble: Tel Quel*, Paris, Seuil 1968, s. 391–398. Všechny následující odkazy na strany v tomto svazku budou uvedeny s označením *Théorie d'ensemble* v závorkách a s dalšími nezbytnými informacemi ohledně titulu a autorství článku.
- 28 Umberto Eco ve své studii „The Death of the Gruppo 63“, *20th Century Studies* 1971, č. 5, s. 67–68 připomíná, že radikální Italové v tomto období užívali otevřené sebezpytující struktury toho, co Lévi-Strauss nazýval sériovým myšlením, zatímco jejich francouzští generační druhové brali strukturalismus jako svůj uzavřenější model působení (kód – dekodované poselství). Pokud tu vůbec byl takový rozdíl, pak jen na samém počátku. Derridův vliv převládá a jeho kritika strukturalistického redukčního prostorového modelu jej přiblížila Ecovu pojmu „*opera aperta*“ (jako tomu bylo v případě pojmu „*jeu des pièces*“). Viz Derridovy poznámky v knize *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* vydavatelů Richarda Mackseyho a Eugenia Donata (Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1970, s. 268) a jejich ranější, rozsáhlejší verzi ve „Force et signification“ (in: *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967, s. 30 a 44). K Ecovým postřehům více v jeho *La struttura assente*, Milano, Rompiani 1968, s. 306.
- 29 François Wahl in: O. Ducrot – T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1972, s. 449. Kurzívu doplnil Wahl.
- 30 Frederic Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press 1972, s. 185. Viz rovněž Helene Cixous, „Predit“, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil 1974, s. 9.
- 31 Viz Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1967, s. 52, kde se pojednává o „*la consubstantialité du signifiant et du signifié*“.
- 32 Ve svých pozdějších pracích Ricardou pohled na tento proces rozvíjí, ale v podstatných ohledech nemění. Viz zejména *Le Nouveau Roman*, s. 53–57 a dále pak „La Population des miroirs“, s. 196–226.
- 33 Julia Kristeva, „Pour une sémiologie des paragrammes,“ *Tel Quel* 29, Printemps 1967, s. 58.
- 34 Jak bylo poznamenáno výše, viz *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* 2, 348 (Robbe-Grillet a Ricardou o Sollersovi) a Thibadeuovy poznámky ve studii Michela Foucaulta (directeur) „Débat sur le roman“, *Tel Quel* 17, Printemps 1964, s. 25–26.

- 35** Jean Ricardou, „Penser la littérature aujourd’hui“, *Marche romane* 21, 1971, č. 1-2, s. 12.
- 36** Aldo Rossi, „Aspects de la critique en Italie,“ in: Georges Poulet, (ed.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Union Générale d’Editions, 10118, 1968, s. 41-42.
- 37** Umberto Eco, „The Death of the Gruppo 63“, s. 60-71.
- 38** Viz Renato Barilli, *Il romanzo sperimentale*, Milán, Feltrinelli, 1966, s. 11, a „Le strutture del romanzo“, in: *Gruppo 63*, Milán, Feltrinelli, 1964, s. 25-47; protichůdné názory viz Angelo Guglielmi, *Il romanzo sperimentale*, s. 32-33, a *Gruppo 63*, s. 16.
- 39** Angelo Guglielmi, *Vero e falso*, Milan, Feltrinelli 1968, s. 17-18 a 100.
- 40** Viz poznámky Roberta De Marca (s. 158) a Giorgia Manganelliho (s. 174) v *Il romanzo sperimentale*.
- 41** Angelo Guglielmi, *Vero e falso*, s. 43. Viz rovněž rozbor Giulianiho *Il giovane Max* v *La letteratura del risparmio*, Milan, Bompiani 1973, s. 142.
- 42** Italo Svevo, *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*, přel. Jan Vladislav, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2005.
- 43** Guglielmi připisuje tento primát skupině v „Avanguardia e sperimentalismo“, *Gruppo 63*, s. 19.
- 44** Přetištěny v *Il mestiere del poeta*, Milan, Lerici 1965, pod názvem „Pour une avant-garde révolutionnaire,“ *Tel Quel* 29, Printemps 1967, s. 76-95.
- 45** Carlo Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Neapol, Morano 1967, s. 203.
- 46** Viz Guido Almansi, „The Aging Vanguard of Italy“, *Times Literary Supplement* 11, říjen 1974, s. 1141.
- 47** Enrico Filippini, *Il romanzo sperimentale*, s. 165.
- 48** Julia Kristeva, „La Productivité dite texte“, *Communications* 1968, č. 11, s. 59-83.