

Mise en abyme v naratologii

Klaus Meyer-Minnemann – Sabine Schlickersová

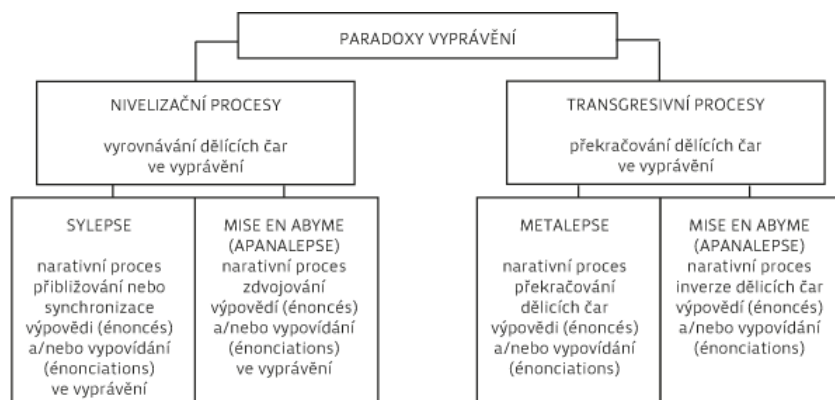
Posloucháme-li vyprávění příběhu nebo čteme-li nějaký narativní text, s jistotou vnímáme, že jsou v něm respektovány určité dělicí čáry (*lignes de partage*), které vymezují zřetelné hranice mezi aktem vyprávění na jedné straně a tím, co je vyprávěno, na straně druhé, a zajišťují zároveň solidně strukturovaný řád jak pro celek vyprávěného, tak pro celý akt vyprávění. Jde o takový řád s různými rovinami a hierarchiemi, který slouží jako měřítko pro čtení či poslech individuálního narativního textu a který nám současně umožňuje vždy znovu nalézt cestu v často komplikovaných zákrutech vyprávění. Pokud jde o dělicí čáry, které označují rozdíl mezi aktem vyprávění a tím, co je vyprávěno, a tak vnášejí jasno do oblasti vyprávění a vyprávěného, jsou součástí toho, co můžeme nazvat *doxa* vyprávění – to znamená všeho, co je narativně známé a uznávané jako normální a co v souladu s očekáváním nalézáme v jakékoli podobě vyprávění. Každé úmyslné porušení těchto *doxa* vyprávění (*récit*) je pocíťováno jako přestupek proti normě vytvářející bizarní efekt – buď fantastický, nebo komický. Jedno z těchto porušení, které dostalo pojmenování *metalepse* (métalepsis), bylo nedávno předmětem mezinárodní konference, organizované v Paříži v listopadu 2002 *Výzkumným centrem pro umění a jazyk a Ústavem srovnávací literatury v Paříži III* – sborník z této konference bude záhy publikován.¹ Gérard Genette kromě toho právě vydal esej o přecházení *metalepse* z rétorické figury do fikce; esej je rozšířenou verzí jeho příspěvku na tomto kolokviu.² Porušení *doxa* vyprávění mohou být velmi rozmanitá. Chceme-li je trochu uspořádat, můžeme je seskupit pod názvem *paradoxy vyprávění* a rozlišit mezi nimi několik typů. Ve svém výzkumném projektu, který se zabývá těmito narativními přestupky v rámci *Výzkumné skupiny v oblasti naratologie* na hamburské univerzitě, jsme my, to znamená účastníci výzkumu Nina Grabeová, Sabine Langová, Klaus Meyer-Minnemann a Sabine Schlickersová, došli k rozlišení čtyř základních typů paradoxních vyprávěcích procesů. Pojmenovali jsme je *sylepse*, *mise en abyme* (neboli *epanalepse*), *metalepse* a *pseudodiegeze* (neboli *hyperlepse*). Ke správnému porozumění charakteristickým rysům, které připisujeme *mise en abyme* (*epanalepsi*) v souboru vyprávěcích paradoxů, je nutné krátce představit naši typologii zásahů do narativních *doxa*, aby se ozřejmilo, jaké místo jsme mezi nimi přisoudili *mise en abyme*.

Paradoxy vyprávění rozdělujeme do dvou tříd, z nichž první shromažďuje narativní procesy vyrovnávání dělicích čar či hranic uvnitř příběhu (*histoire*) nebo diskursu (*discours*), nebo dokonce mezi těmito dvěma klíčovými oblastmi vyprávění (*récit*). Druhá třída zahrnuje narativní procesy přestupování dělicích čar nebo hranic vyprávění. Nivelizace dělicích čar nebo hranic vyprávění spočívá z jedné části v přibližování prostorů a časů na různých rovinách vyprávění, a z druhé části v narativní konstrukci promluv a výrazů, oddělených ve formě analogie. Druhý typ vyrovnávání, jímž se budeme za okamžik zabývat, nese v naší typologii jméno *mise en abyme* neboli *epanalepse*, zatímco první obdržel název *sylepse*. Jako narativní proces právě tento přibližuje rozdílné prostory a časy vyprávění – tím, že je paradoxně vrhá na tutéž rovinu. Jde například o případ vyrovnání užitého vy-

pravěčem Balzacových *Ztracených iluzí*, když činí následující poznámku: „Zatímco úctyhodný duchovní stoupá po angoulémských schodech, není neúžitečné objasnit bludště zájmů, do něhož se právě chystá vkročit,“³ nebo ještě vyrovnání utvořené vypravěčem *Komediantského románu* (Le Roman comique) v závěru sedmé kapitoly, když pronáší ve vztahu k nemocnému knězi, který se ubytoval ve stejném hostinci jako herci: „Necháme jej odpočívat v jeho pokoji a nahlédneme do další kapitoly, co se děje v místnosti komediantů.“⁴ V těchto dvou případech spočívá výsledek v paradoxním přiblížení prostorů a časů mezi procesem vypovídání (*énonciation*) a výpovědí (*énoncé*) vypravěče; v přiblížení, které samotnou přirozeností procesu vyprávění (*narration*), traktovaného v obou dílech jako vyprávění retrospektivní, situované místem i časem na následující úroveň ve vyprávěných událostech, vyvolává bizarní efekt. Genette ve své *Rozpravě o vyprávění* (*Discours du récit*)⁵ přiřkl pojmenování metalepse jevu, který ve své typologii nazýváme sylepse, odkazující tak k rétorické figuře téhož jména, která je speciálním případem zeugmatu, jímž se děje syntaktické propojení mezi dvěma sémanticky neslučitelnými pojmy.

Krásný příklad této figury cituje Heinrich Lausberg ve svých *Éléments de la Rhétorique littéraire* (Elemente der literarische Rhetorik). V básni Victora Huga „Spící Booz“ (*Booz endormi*) najdeme následující vyjádření: „Oděn do čisté poctivosti a bílého lnu.“⁶ Velmi dobře vidíme, jak je v tomto případě vymazána dělicí čára mezi signifié „poctivost“ (*probité*) a signifié „len“ (*lin*), a to syntaktickým sblížením těchto dvou slov, považovaných zde za více či méně přijatelné; navzdory neslučitelnosti těchto dvou výrazů je třeba ho připustit, a to díky sémantické blízkosti adjektiv „čistý“ ve smyslu „bezelstný“ (*candide*) a „bílý“ (*blanc*).

Důvodem, proč v naší typologii nahrazujeme pojem metalepse pojmem sylepse, dochází-li k vymazání dělicích čar ve vyprávění (*récit*), je skutečnost, že pojem metalepse označuje u Genetta dva různé narativní procesy, které je podle našeho názoru potřeba dobře rozlišovat. Na jedné straně najdeme narativní proces sylepse, který způsobuje vyrovnání prostorů a/nebo časů uvnitř téže narativní roviny nebo mezi dvěma rovinami různými (jak jsme viděli v příkladech citovaných z Balzaca a Scarrona). Na straně druhé existuje u dělicích čar vyprávění (*récit*) případ překročení *in corpore* nebo *in verbis* – a to jednou narativní instancí, již ve své typologii řadíme pod pojem transgrese, společně s procesem pseudodiegeze neboli hyperlepse. Pro nás je metalepse případem vertikálního nebo horizontálního překročení dělicích čar mezi výpovědními procesy (*énonciations*) a výpověďmi (*énoncés*) vyprávění, zatímco v případě pseudodiegeze neboli hyperlepse spočívá toto překročení v obrácení funkcí vyprávění mezi hypodiegezí a diegezí narativního textu, nebo vice versa. Abychom tyto povšechné rozdíly učinili trochu konkrétnějšími, vypracovali jsme následující schéma představující naši typologii paradoxů vyprávění:



Řekli jsme, že mise en abyme neboli epanalepse je narativní proces vyrovnávání v tom, že analogiemi, které nastoluje mezi procesy vypovídání a výpověďmi, zpochybňuje paradoxním způsobem dělicí čáry, které prvkům příběhu zajišťují jedinečnost. Víme, že pojem mise en abyme jako označení narativního procesu byl zaveden r. 1893 André Gidem v jeho *Journal 1889–1939* (Deník).⁷ Nicméně narativní proces samotný – jako téměř vždy v těchto věcech pojmenovávání – je mnohem starší než pojem, který ho označuje; podle dnes již klasické Gidovy definice jde o to, že „v uměleckém díle nalézáme samotný subjekt tohoto

díla transponovaný do roviny postav“.⁸ Jako příklad procesu popsaného jím samým uvádí Gide knihu v knize nebo divadlo na divadle. Všechny tyto příklady vytvářejí určitý druh odrazu vyšší roviny do roviny nižší, extradiegetické roviny do roviny intradiegetické. Mezi naratology, kteří zpřesňovali Gidovu definici, je nutno zmínit především Luciena Dällenbacha, který v r. 1977 představil nejuplnějši a zároveň nejoperativnějši typologii jevu, který nazval zrcadlové vyprávění a který koresponduje s Gidovou mise en abyme.⁹ Hned uvidíte, že naše typologie mise en abyme neboli epanalepse se v mnoha bodech podobá té jeho. O kritice Mieke Balové,¹⁰ namířené proti Dällenbachově typologii a jeho návrhu modifikovat ji v souladu s Peircovou sémiotikou, se ve francouzské naratologii téměř nediskutovalo. Oproti tomu v Německu se Ulrich Winter ve svém popisu diskurzu literární sebe-representace rozhodl Peircovu sémiotiku také použít. Nové kategorie analýzy, které z jeho snažení vzešly, jsou velmi složité a skutečně se nehodí k tomu, aby sloužily jako analytický nástroj k naratologickému popisu.

Za Francií je v tomto kontextu třeba připomenout Jeana Ricardou, který sice neanalyzoval mise en abyme systematicky, ale jen částečně – pojednává o ní ve svých studiích o *novém románu*,¹¹ v nichž rozebírá především její funkce anticipační a metatextové. Na druhou stranu jako spisovatel vytvořil ve svých románech několik misés en abymes, například v *La Prise/Prose de Constantinople*, kde najdeme např. *knihu v knize*¹² čili „textovou podobnost“ jako minimální variaci na titul románu (k tomuto příkladu se ještě vrátíme).

S výjimkou *nového románu* a *nového nového románu*¹³ zůstává narativní proces mise en abyme málo prozkoumán. Doufáme, že budeme moci tento schodek vyrovnat díky našemu vědeckému projektu, v němž rozebíráme literární texty jako *Don Quijote* a francouzské komické romány XVII. století, Sternova *Tristrama Shandyho* a Diderotova *Jakuba fatalistu*, novely z epochy romantismu a francouzského symbolismu, španělské romány realistického a antirealistického stylu (Pérez Galdós a Unamuno), jakož i několik povídek Bioy Casarese, Borgese a Cortázara.

Dällenbachova fundamentální definice mise en abyme zní: „[M]ise en abyme je celá vnitřním zrcadlem odrážejícím celek vyprávění zdvojením (*réduplication*) prostým, opakovaným nebo zdánlivým.“¹⁴ Výraz „celek vyprávění“ nebo „odraz celku vyprávění“¹⁵ je zpochybňován Jeanem Ricardou i dalšími kritiky. Tak například Ricardou píše: „Takřka vše, co se v textu s určitým úsilím snaží nastolit nějaký vztah podobnosti, má tendenci hrát, byť dílčí či pomíjivou, roli mise en abyme.“¹⁶ Michael Scheffel¹⁷ upozorňuje, že sebereflexe (která je pro něj synonymem mise en abyme) nesměřuje automaticky k sebereferenci příběhu jako celku, protože to by znamenalo, že seberefektivní by byly pouze ty příběhy, které naplňují model „tato věta má pět slov“. Helena Beristáinová,¹⁸ naše mexická kolegyně, která vydala slovník rétoriky a poetiky, se naopak domnívá, že obě možnosti zdvojení jsou stejně oprávněné. Podle ní se může mise en abyme vytvořit ve vztahu k některým částem příběhu, nebo dokonce k jeho celku.¹⁹

Vůči odpůrcům možnosti uvažovat o vyprávění jako o celku bychom nicméně mohli namítat, že existuje jeden specifický typ mise en abyme – aporetická mise en abyme (neřešitelná, rozporná), v níž se příběh skutečně cele reprodukuje. Ale neplatí to přesně pro dva další typy mise en abyme. Mieke Balová poskytla řešení tohoto problému, které nám připadá uspokojivé. Nabízí následující definici: „Referent (odkazující) se musí vztahovat na celé vyprávění (*récit*), ale reprezentuje vždy jen jeden jeho aspekt: strukturu, hlavní nit příběhu, převažující způsob vyprávění, hledisko některé postavy atd.“²⁰ Sám Dällenbach, když hovoří o variabilitě významových jednotek, zaznamenává několik takových, „které pocházejí z knihy vložené do syntagmatu“²¹; např. název díla objevující se znova na intradiegetické rovině vyprávění. I když je odraz úplný, mise en abyme musí být každopádně kvantitativně menší, než předmět, který zrcadlí²²; pokud tomu tak není, měli bychom hovořit o pseudomise en abyme ve stejném smyslu, jako mluvíme o pseudodiegezi.

Ve vztahu k pojmu zdvojení (*réduplication*), užívanému Dällenbachem, se nám zdá důležité ještě jednou zdůraznit následující bod. Zdvojení musí být chápáno, s výjimkou aporetické mise en abyme, jako analogické zrcadlení. To, co ve vyprávění vypadá jako odraz, je vlastně formou analogie nebo podobnosti. Představu „vnitřního zrcadla“, s níž operuje Dällenbach, nebo „odlesku“, o níž mluví Ricardou, musíme v tomto smyslu brát jako to, čím skutečně jsou: jako obrazy. Částečný nebo úplný odraz vypovídání (*énonciation*) nebo výpovědi (*énoncé*) není identickým zopakováním, ale „zdvojením podle podobnosti“. Mise

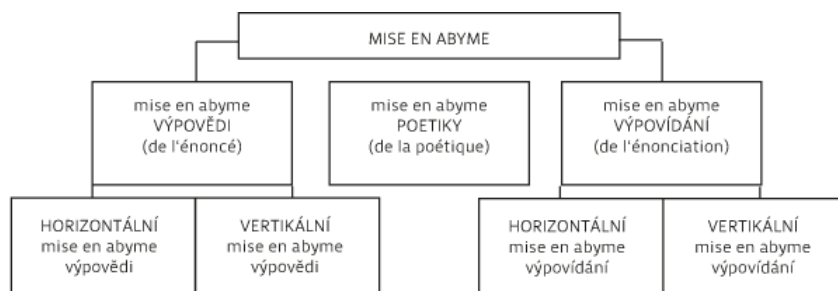
en abyme jako identické zdvojnásobení na úrovni procesu vypovídání nebo výpovědi je výjimkou z pravidla a neměla by být zaměňována s procesy opakování zkoumanými v naratologii pod hlavičkou frekvence.

Co se týče narativního uspořádání nebo rozvržení mise en abyme ve vyprávění, může se jevit jako chronologické, analeptické, proleptické nebo anaproleptické. Ale co opravdu chápeme pod výrazem „vyprávění“ (*récit*)? Dällenbach upřednostňuje tento termín před Gidovým pojmem syžetu (*sujet*), který se mu zdá příliš nejednoznačný, aby pojmenovával předmět zrcadlení v mise en abyme.²³ V tomto bodě ho jistě můžeme následovat. Avšak stejná dvojznačnost, kterou Dällenbach spatřuje v gidovském pojmu syžet (*sujet*)²⁴, charakterizuje také termín vyprávění (*récit*). Podle Genetta znamená vyprávění (*récit*) „označující (signifiant), výpověď (*énoncé*), diskurs čili narativní text sám“²⁵ – jeho označovaným (*signifié*) neboli „narativním obsahem“ by pak byl příběh (*histoire*). Vyprávění (*récit*) je – stále podle Genetta – označovaným svého „tvůrčího narativního aktu“, který není ničím jiným než narací (*narration*). Pokud se ale podíváme pozorně, prokáže se, že to, co se nazývá pojmem vyprávění (*récit*), odpovídá stejně dobře i tomu, co je v narativním textu výpovědí (*énoncé*) – to znamená vyprávěným příběhem (*histoire*); stejně jako svým narativním tvůrčím aktem, tedy vypovídáním (*énonciation*). To bychom nedokázali oddělit od jeho výsledku – výpovědi (*énoncé*); nebo bychom byli přesnější, dokázali bychom ho včlenit pouze pro potřebu analýzy. A tak termín vyprávění (*récit*) vždy v naratologii ukazuje dvojí tvář: výpovědi i vypovídání.

Na týž problém dvojí tváře vyprávění narážíme u *mise en abyme výpovědi* neboli také *fikční mise en abyme (fictionnelle)*: jelikož mise en abyme vypovídání (*énonciation*) je fikční stejně tak, nebo protože výpověď i vypovídání tvoří dvě strany vyprávění, musíme vyvodit, že Dällenbachova rozlišování, pokud jde o předměty zrcadlení, nejsou podrobná, ale že z něj spíše zdůrazňují jeden určitý aspekt – a Dällenbach si je toho sám dobře vědom.²⁶ Právě kvůli této kumulativní tendenci cituje v kapitole „La narration mise au jour“ (*Odhalené vyprávění*) příklady mise en abyme výpovědi (*énoncé*), místo aby předložil příklady mise en abyme vypovídání (*énonciation*). Přesto by bylo možné na tuto kritiku namítnout, že mise en abyme vykazuje charakteristiky podobné rysům metalepse, které činí spornou naši drahou heuristickou distinkci mezi vypovídáním a výpovědí (*énonciation*, *énoncé*). Avšak u mise en abyme se ve srovnání s metalepsí nejeví, že by plodila bizarnost stejného stupně. Tento úbytek bizarnosti by byl způsoben, jak jsme mohli vidět, charakterem dělicích čar, které vymezují a hierarchizují vyprávění – charakterem spíše nivelizátorským než narušovatelským.

Jiný pojmový problém v mise en abyme vyvstává s již zmíněnou transpozicí syžetu (*sujet*) do měřítká postav. V rozporu s Gidem, Dällenbachem,²⁷ Mieke Balovou²⁸, Ronem²⁹, Fevrym³⁰ a dalšími naratology se domníváme, že mise en abyme, ačkoli je vždy diegetická, může odrážet také rovinu extrafikivní (prostor, kde je umístěn implicitní autor a implicitní čtenář), nebo ještě paratexty. Posuďme jako příklad tohoto zrcadlení na extratextové rovině *L'Histoire comique de Francion* (1623/1626/1633, Francionovy komické historie) Charlese Sorela: Francion je uveden ke Dvoru s pomocí jistého bohatého muže. Sestavuje pro něj milostné dopisy a stává se milencem jeho metresy. Skutečného autora dopisů – tedy Franciona – dívka rozpozná a toto poznání může být interpretováno jako mise en abyme Sorelových maškarád – Sorel totiž žádnou verzi *Franciona* nepublikoval pod svým pravým jménem.³¹

Po těchto předběžných výkladech nabízíme vlastní typologii mise en abyme:



Místo abychom se uchylovali k protikladu příběh/diskurs (*histoire/discours*), dáváme pro svou typologii přednost pojmům výpověď (*énoncé*) a vypovídání (*énonciation*), které omezují rozsah toho, co je považováno za mise en abyme. Příběh neexistuje jako daný textový fakt, ale pouze jako artefakt, který je třeba konstruovat na bázi textových prvků. Oproti tomu výpověď (*énoncé*) se vztahuje k jednotlivým stránkám příběhu svou formou vyprávění (*récit*): výpověď tedy reprezentuje určité aspekty příběhu v narativizované podobě. (Dällenbach také užívá pojmu fikční mise en abyme jako synonyma pro mise en abyme výpovědi.)

Vypovídání (*énonciation*) odpovídá pojmu narace (*narration*) jakožto součásti diskursu, to znamená, že vypovídání se vztahuje k narativnímu aktu, k narativní situaci a stylu. Navíc zahrnuje sebereflexivitu ve smyslu Jakobsonově (proslulou poetickou funkci). Na rozdíl od pojmu diskurs neobsahuje pojem vypovídání aspekty vyprávění (*récit*) ve smyslu „soubor vnesených událostí“³². Zachováváme nicméně pojem příběh (*histoire*), abychom se na něj odvolali v jeho rekonstruované formě výpovědi.

První významná modifikace Dällenbachovy typologie, kterou navrhuje, se týká schopnosti jedné horizontální mise en abyme. Mohli bychom se zprvu domnívat, že v tomto případě jde jednoduše o opakování, tedy o frekvenční jev na úrovni příběhu nebo diskursu. Již jsme ale podtrhli, že to, co odlišuje mise en abyme od frekvence, je fakt, že jde pouze o vztah analogie mezi odráženým a odrazem, nikoli o totožnost. Kromě toho pojem abyme (*propast*), který vždy vyznačuje vertikální směr shora dolů, se právě díky této významové modifikaci stává problematickým. Proto navrhuje zavést pojem mise en reflet (v překladu *položení do odrazu*), který by dále neměl být zaměňován s textovými podobnostmi (*similitudes textuelles*), jimiž se zabýval Jean Ricardou.³³ Vyloučíme tedy doslovná opakování nebo triky, v nichž stačí zaměnit jedno jediné písmeno, abychom docílili mise en abyme – jako v titulu *La Prise/Prose de Constantinople (Dobytí Cařihradu/Próza o Cařihradu)*.³⁴

Krásný případ mise en reflet prostřednictvím zrcadla nám poskytuje sám Ricardou ve své knize *Le Nouveau Roman*,³⁵ aniž by učinil poznámku o jejím horizontálním charakteru: Malířská mise en abyme (*mise en abyme picturale*) – proslulý Van Eyckův *Portrét manželů Arnolfini* – zobrazuje nejen manželský pár ruku v ruce, ale také jej zdvojuje v malém konvexním zrcadle pověšeném za nimi na zdi, které zároveň ukazuje malíře a ještě jiného muže. Zrcadlová mise en reflet je ve vlámském malířství XV. století častá a později se s ní znovu shledáváme v italské malbě XVI. století i jinde. Možná je to právě tento případ, kdy můžeme mluvit o identickém zdvojení, třebaže zrcadlový odraz je pouhým obrazem zrcadleného.

Každý z těchto dvou typů mise en abyme, které jsme právě rozlišili, se tedy dále dělí na dva podtypy:

horizontální mise en abyme výpovědi (<i>énoncé</i>)	horizontální mise en abyme vypovídání (<i>énonciation</i>)
vertikální mise en abyme výpovědi (<i>énoncé</i>)	vertikální mise en abyme vypovídání (<i>énonciation</i>)

Třetí a poslední typ mise en abyme v naší typologii je zastoupen mise en abyme poetiky (*mise en abyme de la poétique*). Narativní poetika literárního textu je stejně tak virtuální jako metatextová rovina a bývá složena ze všech prvků vyprávění (*éléments du récit*). Právě proto je srovnatelná s Dällenbachovou transcendentální mise en abyme,³⁶ ale ta ve vztahu k textu neodráží, jak chce Dällenbach, „všechno to, co text zároveň počíná, zakončuje, buduje, sceluje a upevňuje v něm a priori předpoklady jeho možností“³⁷; jednoduše odráží spíše narativní poetiku. Proto nemůže být zaměňována s metatextovým komentářem. Jestliže vypravěč románu *Santa Evita* Argentince Tomáše Eloy Martíneze rozvažuje nad svým vyprávěním a prozrazuje, že obsahuje dva příběhy, které jdou každý jiným směrem,³⁸ nemusíme se starat o mise en abyme. Společně s Dällenbachem bychom mohli vyvodit, že mise en abyme činí zjevné neviditelným; s dodatkem, že ona sama zůstává skryta, na rozdíl od metatextového komentáře. Je to tedy vždycky implicitní čtenář, kdo musí v mise en abyme rekonstruovat odraz (*réfléchi*) a odrážené (*réfléchissant*).

Podívejme se nyní na několik případů mise en abyme – budeme stále sledovat postup navržené typologie.

1.1 Horizontální mise en abyme výpovědi (*énoncé*)

Časový pořádek vyprávění nemusí nutně odrážet způsob chronologie zrcadlených událostí, ale může být analogicky zobrazen obráceně jako ve vyprávění *Viaje a la semilla* (Cesta obilným zrnkem) Aleja Carpentiera, které líčí jeden lidský život, počínaje smrtí a konče zrozením.

Francouzský příklad horizontální mise en abyme jsme bohužel nenašli, ale jeho existenci jsme si jisti. Například v brazilském románu *As doze cores do vermelho* (Dvanáct odstínů červené) autorky Heleny Parenthe Cunhové zakusí ženské postavy podobné, leč nikoli identické deziluze ve vztahu k mužům, jejich žádostem a jejich životu. Je důležité zdůraznit, že tento typ mise en abyme směřuje k fenoménu frekvence, aniž s ní splyne; je to způsobeno faktem, že v případě frekvence (jak jsme již zaznamenali) máme co do činění s opakováním (či omezením) identického, zatímco v případě mise en abyme se odraz vytváří v podobě analogie.

1.2 Vertikální mise en abyme výrazu (*énoncé*)

Vertikální mise en abyme výrazu tvoří nejčastější mise en abyme, v níž se prvek diegése odráží do nižší roviny (hypo- nebo metadiegetické) z roviny vyšší, nadřazené (diegetické: „z měřítká postav“). Možnost odrazu do vyšší roviny z nějaké roviny nižší musíme však také brát v úvahu, ačkoli kritika ji téměř naprosto opomenula.⁴⁰ Následující příklad ze španělského pikareskního románu potvrzuje naši hypotézu, podle níž mise en abyme může do diegetické roviny odrážet extrafikcionální paratext; hypotézu již konkretizovanou v *L'Histoire comique de Francion* (Francionově komické historii). V druhé části pikareskního románu *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache* (Guzmán de Alfarache, 1604) od Matea Alemána vypráví žebrák Sayavedra žebráku Guzmánovi svůj život. Toto vložené autodiegetické vyprávění vytváří vertikální mise en abyme výpovědi, stejně jako činí aluzi na paratextové tvrzení autora Matea Alemána, že José Martí, autor apokryfního pokračování prvního dílu *Guzmána z Alfarache*, mu odcizil jeho rukopis druhého dílu. Ve vyprávěném světě dělá Guzmán narážku na tuto krádež rukopisu a implicitní autor k tomu ještě jednu narážku přihazuje: na falešnou identitu svého autora Sayavedry, jelikož románová postava Sayavedra si přisvojuje Guzmánovo jméno. Ale odplata implicitního autora bude krutá: Sayavedra spáchá sebevraždu utopením, volaje při tom: „Jsem duch Guzmána z Alfarache! Jsem jeho stín a takový půjdu světem!“

2.1 Horizontální mise en abyme vypovídání (*énonciation*)

V horizontální mise en abyme vypovídání dvě souřadná vyprávění na téže narativní rovině vykazují podobné strukturální prvky. Příklad jsme našli v brazilském románu (již citovaném) *As dozes cores do vermelho* (Dvanáct odstínů červené): příběh hlavní postavy je vyprávěn ve třech variantách, které se odlišují především užitím různých časů a hlasů, které vyprávějí; každé odpovídá na tištěné stránce jeden sloupec. První hlas („já“/„eu“) vypráví v první osobě a v minulém čase o dětství, dospívání a o touze postavy stát se vynikající umělkyní. Druhý hlas vypráví postavě („ty“/„você“) o svém životě utiskované manželky, cizoložné ženy a matky dvou nevydařených dětí; a to v druhé osobě a v čase přítomném. Třetí hlas vypráví v budoucím čase a ve třetí osobě o životě postavy („ona“/„ela“) jakožto slavné umělkyně.

2.2 Vertikální mise en abyme vypovídání (*énonciation*)

Ve vertikální mise en abyme vypovídání najdeme stejný postup; pouze v tomto případě zahrnuje mise en abyme dvě nebo více narativních rovin. Klíčová scéna románu Alaina Robbe-Grilleta *Zrcadlo, které se vrací* (*Le Miroir qui revient*, 1984) poslouží tímto příkladem: Corinthe se pokouší vylíčit tajemné okolnosti smrti své snoubenky – toto nastoluje vertikální mise en abyme vypovídání, protože vyprávění jeví tytéž charakteristické rysy jako narativní postupy užití v Robbe-Grilletově *La Nouvelle autobiographie*:

Jednou ze zvláštností jeho [Corinthova] vyprávění, která do něj vnesla skoro nepostřehnutelné dění, byl (kromě jeho přehnané fragmentace, rozporů, nedostatků a opa-

kování již řečeného) fakt, že se v něm ustavičně mísí časy minulé s náhlými pasážemi v přítomnosti, které patří, jak se zdá, do stejného období jeho života a ke stejným událostem.⁴¹

V následujícím příkladě uvádí implicitní autor zároveň sebereflektivní prvek: v *Théorie du savoir* (Teorie poznání)⁴² Luise Goytisola komentuje jedna postava styl textu, který právě čte a který je paralelně citován na hypodiegetické (či metadiegetické) rovině vyprávění. Komentář postavy (na rovině diegetické) vykazuje stejné stylistické rysy jako text komentovaný:

Vlivy, které spatřujeme v našem předloženém intimním deníku, nekorespondují s oblasí rukopisů biografického charakteru, ale s románem, a konkrétněji – pokud jde o styl – není těžké odhalit stopu Luise Goytisola, například tyto rozsáhlé řady period, tato přirovnání, která začínají homérským jako když, aby skončila nějakým právě tak, podobně jako, nikoli bez předchozího vsouvání nových metafor.

Ocenění autora Luise Goytisola zakládá současně *metalepsi*, protože literární postava si nemůže uvědomovat, že je stvořena spisovatelem, který sebe sama vloží do vyprávění fikčního světa, aby se také stal postavou.⁴³

3. Mise en abyme narativní poetiky

Pěkný příklad mise en abyme narativní poetiky se nachází na začátku prvního dílu *Dona Quijota*⁴⁴ v epizodě o Mombriňově přílbici. Don Quijote pronáší k Sanchovi: „To, co ty považuješ za misku na holení, je pro mě Mambriňovou přílbou, a pro někoho jiného to bude něčím jiným.“ Jedná se tu zároveň o *mise en abyme výpovědi* (énoncé) a *mise en abyme poetiky*. Don Quijote dává Sanchovi svobodu, stejně jako implicitní autor poskytuje implicitnímu čtenáři volnost interpretovat příběh, který právě čte. Dějepisec Cide Hamet, jehož extradiegetický vypravěč slouží k vyprávění příběhu Dona Quijota, ve druhé části románu totiž výslovně poznamenává: „Ty, čtenáři, který jsi moudrý, sud', jak ti líbo.“⁴⁵

V *Donu Quijotovi* najdeme také mise en abyme poetiky, která podtrhuje ráz vyprávěného příběhu: jde o příběhy vložené do prvního dílu, které tematizují celou fikci a s ní ústřední téma románu. Stejně tak protagonistova dobrodružství v jeskyni Montesinos,⁴⁶ která podněcují diskusi o spolehlivosti Quijotova vyprávění, odrážejí problematiku opozice mezi pravdou a výmyslem. Dällenbach⁴⁷ zmiňuje tuto epizodu jako příklad *mise en abyme*, kterou nazývá *transcendentální*.

Mise en abyme narativní poetiky se objevuje především v sebereflektivních románech druhé poloviny dvacátého století. Motto bratří Goncourtů „Nikdo nepíše knihu, kterou zamýšlel psát“, umístěné v záhlaví románu *El gabato* (Čmáranice) mexického spisovatele Vicente Leñera, vytváří současně mise en abyme výpovědi i poetiky tohoto románu – ten předvádí rozličné postavy, které všechny chtějí napsat významnou knihu. Každá z nich však trpí autorským blokem a nikomu se nepodaří svůj záměr uskutečnit. Tento epigraf poskytuje zároveň příklad proleptické mise en abyme výpovědi.

Mise en abyme poetiky je oddělena od mise en abyme vypovídání (*énonciation*) extenzí odrazu. V mise en abyme vypovídání je extenze bodová, omezuje se na citovanou pasáž; zatímco v mise en abyme poetiky se efekt vztahuje k celému textu. Pro osvětlení tohoto problému se podívejme na další román Luise Goytisola *La cólera de Aquiles* (Achillův hněv).⁴⁸ Matilde Mouretová, vypravěčka a hlavní postava románu, právě čte svůj vlastní román *L'Edit Milan* (Edikt milánský), který vydala pod pseudonymem Claudio Mendosa. Tento vepsaný román – zabírá sto stran ze tří set a má formu (jak víme) hypodiegeze – obsahuje několik nemístných stylistických prvků a narativních vad či klamů; a právě Matilda vypravěčka jich několik prozrazuje:

Dvoznačnost je zcela záměrná. Pohledme, šprýmařství ve formě pasti, kterou nastražím kritikovi navyklému, že může vykramařit takový subtilní závěr, že Claudio Mendosa je žena, a navíc lesbička. Každý předpokládaný čtenář těchto řádků si může vyvodit podle svého, neméně důvtipně a na podkladě stejné hry záměn, že moje jméno, Matilde Mouretová, skrývá muže; což je tedy věc, která může být na druhý pohled zřejmější, než by se na první pohled dalo předpokládat.

Soustředěný čtenář musí nedůvěřovat. Vložený román by měl znovu přečíst, aby ještě jednou prozkoumal naznačené zavádějící pasáže a musí se ptát, zda základní text neobsahuje nástrahy a dvojakosti, které by měl odhalit.

Kumulativní tendence mise en abyme

Před chvílí jsme upozornili na významové proplétání dvou hlavních pojmů narativního textu: příběhu (*histoire*) a diskursu (*discours*). Zároveň jsme zmínili obtížnost přesně rozlišovat mezi předměty odrazu (*réflexion*) v případech mise en abyme. Ve skutečnosti jsme mohli vidět, že několik příkladů, jež citujeme, nepředkládá „čisté“ mises en abyme, nýbrž kombinaci nebo splynutí dvou nebo více mises en abyme. Ještě jednou zmíníme Dällenbacha⁴⁹, který rozpoznal tuto „kumulativní tendenci elementárních mises en abyme“, která by mohla být doložena následující citací ze Zolova *Zabijáku* (L'Assommoir): „Nana v dílně dostala pěknou výchovu! [...] Tlačily se tam jedna na druhou, pohromadě se kazily; přesně osud košů jablek, když v nich jsou hniličky.“⁵⁰ Vidíme, že tato věta vytváří nejprve horizontální mise en abyme výrazu (*énoncé*) – Nanin případ není ojedinělý, ostatní děvčata zakoušejí stejný osud – a současně mise en abyme poetiky, jelikož metafora koše jablek se shnilým ovocem odráží deterministickou teorii naturalismu.⁵¹

Stupně analogie a typy mise en abyme

Ještě nám zbývá stanovit stupně analogie a extenze mise en abyme. Gide zmiňuje malby gotického malíře Hanse Memlinga a renesančního mistra Quentina Metsyse, v nichž „malé zrcadlo (konvexní a kalné) odráží převráceně interiér místnosti, kde se odehrává právě malovaná scéna“⁵² (srov. van Eyckův *Portrét manželů Arnolfini*). Ale pozor: konvexní zrcadlo odrážený objekt vždy znetvořuje.⁵³ Je potřeba ještě jednou podtrhnout, že mise en abyme neopakuje jednoduše to, co odráží – a je to opět Gide, kdo nechává vyniknout tento důležitý aspekt rozdílnosti mezi předmětem a jeho odrazem; a snad si toho ani necení, protože lamentuje: „Žádný z těchto příkladů není absolutně správný.“

Ve své podstatné definici mise en abyme rozlišuje Dällenbach tři typy, které se vztahují k odrazu: „Mise en abyme je jednoduše vnitřní zrcadlo odrážející celek vyprávění zdvojením prostým, opakovaným nebo zdánlivým.“⁵⁴ V další fázi tyto typy kombinuje s pěti stupni analogie; postupně je redukuje na tři: 1) podobnost (*similitude*), 2) nápodobu, mimetismus (*mimétisme*) a 3) totožnost (*identité*). Zatímco typy se postupně zesložitují, stupňů analogie ubývá. Dällenbachovu typologii jsme převedli do schématu, které máte před sebou:

stupeň analogie \ typ zdvojení	prosté (simple)	nekonečné (à l'infini)	rozporné aporetické (aporistique)
podobnost (similitude)			
nápodoba (mimétisme)			
totožnost (identité)			

Stupeň analogie odkazuje ke vztahu mezi mise en abyme a objektem, který odráží. Přesto myslíme, že není třeba omezovat tento vztah na mise en abyme výpovědi (*énoncé*), jak to činí Dällenbach⁵⁵, ale že je neméně aplikovatelná na mise en abyme vypořádání (*énonciation*) a na mise en abyme narativní poetiky.

Prosté zdvojení (*simple*) představuje „normální“, obvyklou formu nějakého „fragmentu, který navazuje vztah s dílem obnášejícím vztah podobnosti“⁵⁶.

V typu zdvojení nekonečné (*à l'infini*) opět nalzáme „fragment, navazující vztah s dílem, které obsahuje vztah podobnosti a které samo do sebe vkládá fragment, který...“, a takto dále.“⁵⁷ Tento mechanismus bychom mohli doložit například plánem Anglie popsaným Borgesem v esejí *Magias parciales del Quijote* (Částečná kouzla Dona Quijota): „Představme si, že v Anglii byl naprosto přesně vyměřen úsek země a kartograf sem vykreslí mapu Anglie. Dílo je perfektní; není jediného detailu anglické země, byť sebemenšího, který by nebyl na mapě zaznamenán; najde se tu vše. Mapa musí v tomto případě ob-

sahovat mapu mapy, která musí obsahovat mapu mapy mapy, a tak dále do nekonečna.⁵⁸ V díle *Del rigor en la ciencia*⁵⁹ (O preciznosti ve vědě) Borges předvádí stejný fenomén, převrací hierarchii zasazení: plán říše je tak detailní, že nabývá stejné velikosti jako říše sama – a není k ničemu.

Toto vkládání do nekonečna možná nejlépe ilustrují ruské matřičky. Obdobně je tomu v Borgesově povídce *Kruhové zříceniny* (Las ruinas circulares), která dokazuje, že neomezené opakování lze opravdu napsat; navzdory tomu, co tvrdí Dällenbach.⁶⁰ Borgesův protagonista se ukládá na zem u podstavce sochy a sní o muži, který si ve svém snění stejně tak vytvoří syna, který bude zase snít, aby stvořil syna, a tak dále do nekonečna. Ale na konci povídky první snící pochopí, že také on sám je výplodem snění někoho jiného; přesněji: „Pochopil, že on sám je zdáním, které si kdosi jiný právě vysnil.“⁶¹ Tím se otevírá možnost předpokládat, že poslední zmíněný snílek je rovněž produktem něčího snu a tak dále. Mohli bychom tedy uzavřít, že stupínky k nekonečnu se zde nekladou pouze směrem zpět, ale také dopředu, jelikož je třeba předpokládat, že poslední zmíněný snílek je sám výplodem snu jiné bytosti, která sama se rodí ze snu kohosi jiného – a takto lze postupovat do nekonečna. Následující Hérakleitova formule nasvětluje mechanismus Borgesovy povídky velmi výstižně: „Na obvodu kruhu počátek a konec splývají.“⁶²

Třetí druh zdvojení (*réduplication*) – typ paradoxní či aporetický – je neméně složitý. V tomto případě půjde o „fragment zahrnující dílo, do něhož je sám vložen“⁶³ nebo jednodušeji o narativní sebevlození (*auto-enchâssement*). Kellman analyzoval tento proces v anglickém, francouzském a americkém románu; jeho definice tohoto románu, který obsahuje sám sebe, zní: „Jedná se o pojetí, obvykle v první osobě, vývoje postavy až do bodu, kdy je tato postava schopna chopit se pera a napsat román, který jsme my právě dočetli. Stejně jako nekonečná posloupnost čínských krabiček začíná román, který obsahuje sám sebe, opět tam, kde končí.“⁶⁴ Kelmanova komparativní studie bohužel nepřináší naratologii žádný prospěch. Gidův román *Penězokazí* (Les Faux-Monnayeurs, 1926) poskytuje známý příklad pro tento typ narativního sebevlození. Jedna z postav – Eduard – si vede osobní deník a chystá se napsat bezsýžetový román s názvem *Les Faux-Monnayeurs*.⁶⁵ Různé elementy Eduardova smyšleného světa tvoří součást románového projektu,⁶⁶ který na rovině hypodiegetické vytváří mise en abyme poetiky, stejně jako odráží celý román.

Já [Eduard] bych chtěl román, který by zároveň byl jak pravdivý, tak vzálený skutečnosti, jak zvláštní, tak povšechný najednou, jak lidsky věrný, tak smyšlený jako Athalie nebo Tartuffe a Cinna.“ – „A... námět toho románu?“ – „Nemám ho,“ odvětil prudce Eduard, „a to je možná nejpřekvapivější. [...] Už víc než rok, co pracuji, nenapadlo mne nic, co bych do něj nedal a co bych do něj nechťel vložit; to, co vidím a co vím, všechno, co jsem pochopil o životě druhých i o svém...“⁶⁷

Nicméně, paradoxní sebevlození (*auto-enchâssement paradoxal*) není dokonáno: 1) Eduardovi se nepodaří dotáhnout projekt do konce, svůj román nenapíše, 2) s některými prvky diegetického světa – jako je sebevražda malého Borise⁶⁸ – se předem nepočítá pro zapojení do románového projektu, 3) autor, který vystupuje v první osobě, nezakončuje román tak, jak navrhl Eduard.⁶⁹

V aporetické mise en abyme bývá někdy nesnadné odhalit, kdo je zodpovědný za vyprávění, tedy kdo je vypravěč. Přepínání mezi rovinami se děje paradoxním způsobem, protože tento typ mise en abyme má téměř vždy korelát ve vertikální metalepsi vyprávění (*énonciation*). Příklad, citovaný také Dällenbachem⁷⁰ – ten se ale nezmiňuje o metalepsi – najdeme v druhém dílu *Dona Quijota*; první díl je vložen do druhého v promluvě Samsona Carrasca, který se vrhá na kolena, pronášeje ke Quijotovi:

Všetchna čest Cidovi Hametu Ben-Engelimu, který písmem zaznamenal historii vašich velkých hrdinských činů; a desetkrát budiž čest osvícenému podivínu, který se postaral o překlad z arabštiny do naší lidové kastilštiny, pro všeobecné obveselení všech.⁷¹

Nejčastější druh aporetické mise en abyme objevíme v *El Móvil* (Motiv) španělského autora Javierera Cercase, kterého proslavil spíše román *Vojáci od Salamíny* (Soldados de Salamina)⁷². Hlavní postavě *Motivu* Álvarovi se ke konci zdaří napsat vyprávění o zločinu, který vymyslel on sám a zinscenovali jeho sousedi; představuje svůj román, který začíná

stejnými slovy jako román, který právě čtete.⁷³ Vidíme tedy, že sebevlození vyžaduje pouze „sekvenci, která nastolí její totožnost s knihou, která ji zahrnuje“.⁷⁴ Zatímco první dva typy mise en abyme – prostá (*simple*) a nekonečná (*à l'infini*) – se vyznačují zdvojením (prostým v prvním typu, nekončícím ve druhém), typ paradoxní, aporetický, se definuje narativní strukturou textu.

Funkce mise en abyme

Nakonec si musíme položit otázku, jaké plní mise en abyme úkoly a jaké jsou způsoby jejího fungování. Dällenbach⁷⁵ navrhuje posuzovat mise en abyme její narativní účinnost (*rendement narratif*); zdá se nám velmi rozumné, aby neztrácela účinnou sílu nástroje pro naratologickou analýzu. Narativní účinnost zřejmě závisí na rozpětí, umístění a narativní nebo sémantické funkci mise en abyme. Základní funkce můžeme představit jen velmi krátce, protože jednotlivá působení jsou vždy závislá na kontextu (textu) a musíme je zkoumat společně s analýzou každého literárního textu.

Mises en abyme mohou (podobně jako různé typy metalepse) zesilovat romaneskní iluzi, nebo ji naopak rozrušovat, zpochybňovat; Ricardou⁷⁶ a Wolf⁷⁷ podrobují analýze zvláště antiiluzivní aspekt mise en abyme. V článku pozdějším než *Récit spéculaire* (Zrcadlové vyprávění), upozoruje Dällenbach roli čtenáře a čtení a zaznamenává schopnost mise en abyme vytvářet jistou dvojnásobnost, neurčitost (*ambiguïté*). Posléze uvádí ještě další funkce: zhušťování textu (*condensation*) a vysvětlování (*explication*).⁷⁸ Tendence k rozvláčenosti, návyk na redundanci nebere v úvahu rys mnohem důležitější: výše zmíněný rozpor, posun ve významu. Díky tomuto rozporu je čtenář schopen rozlišovat podobnosti a významovou rozbíhavost mezi textem výchozím a textem odráženým/zrcadleným. Gide připomíná dvě funkce: „Nic neosvětlí lépe a neustanoví jistěji všechny proporce celku.“⁷⁹ Svou analogií, podobností plní mise en abyme funkci hermeneutickou (osvětluje a vysvětluje téma, syžet) a funkci estetickou (vyhotovuje proporce celku). Funkce poetologická je integrální funkcí naší mise en abyme poetiky. Možná právě Jean-Jacques Schuhl odhalil v *Ingrid Cavenové* nejvýznamnější úlohu, smysl mise en abyme: „Propast má přitažlivost více či méně pro každého; jenom to většinou skrýváme.“⁸⁰

Přeložila Lada Součková.

Přeloženo z: Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, „La mise en abyme en narratologie“, dostupné online: <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html> [cit. 11. 3. 2011]

Poznámka překladatele:

Překlad textových ukávek citovaných literárních děl je pořízen z citací ve francouzské studii. České názvy děl jsou uvedeny na prvním místě, pokud tato díla byla do češtiny přeložena.

Poznámky:

- 1 Jednalo se o konferenci *La métalepse, aujourd'hui* (Metalepse dnes), která se konala 29. a 30. listopadu v Goethe institutu v Paříži. Zmíněný sborník vyšel později pod názvem: John Pier – Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Actes du colloque La métalepse, aujourd'hui, novembre 2002*, Éditions de l'EHESS, č. 108, 2005. – pozn. red.
- 2 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil 2004.
- 3 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard 1977, s. 559.
- 4 Antoine Adnam (ed.), *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard 1958, s. 549.
- 5 Gérard Genette, „Discours du récit“, in: *Figures III*, Paris, Seuil 1972. (část česky jako „Rozprava o vyprávění“, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3–4. Přeložila Natálie Darnadyová. – pozn. red.)
- 6 Victor Hugo, *La Légende des Siècles*, Paris, Gallimard 1950, s. 34.
- 7 André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris, Gallimard 1948.
- 8 Tamtéž, s. 41.
- 9 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil 1977.
- 10 Mieke Bal, „Mise en abyme et iconicité“, *Littérature* 1978, č. 29, s. 116–128.
- 11 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil 1967. Týž, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil 1973/1990.
- 12 Týž, *La Prise/Prose de Constantinople*, Paris, Minuit 1965, s. 102nn.
- 13 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.

- 14 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 52 a 61.
- 15 Tamtéž, s. 125.
- 16 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 69. Srov. týž, *La Prise/Prose de Constantinople*, s. 189.
- 17 Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen, Niemeyer 1997, s. 48.
- 18 Helena Beristáin, „Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)“, in: *Acta poética*, 1993–1994, č. 14–15, s. 241.
- 19 Viz také Ángel Díaz Arenas, *Der Abbau der Fabel („Desfabulación“) im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, Wien, Dissertationen der Universität Salzburg 1984, s. 293n. Podle Wenera Wolfa je mise en abyme „uvažováním o makrostruktuře literárního textu v mikrostruktuře téhož textu“ (Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen, Niemeyer 1993, s. 296), někdy je možné, že je odrážena také *mikrostruktura*. Winter obhajuje také možnost částečných mises en abyme (Ulrich Winter: *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Narr 1998, s. 94). Naopak Ricardou, který směřuje k „radikální rekonstrukci mise en abyme“, přišel s myšlenkou, že „kopíruje příběh (ať celý, nebo část) nikoli zaobaleně, ale v jeho *naprosté doslovnost*“ (Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 189n). Dällenbach si klade otázku, jak by to bylo možné, a učinil závěr, že mise en abyme by v tomto případě byla „prostým opakováním“ nebo „padělkem“ (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 204).
- 20 Mieke Bal, „Mise en abyme et iconicité“, *Littérature* 1978, č. 29, s. 125.
- 21 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 75.
- 22 Viz Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 189.
- 23 „Čemu ve skutečnosti odpovídá? Nejen tématu nebo zápletce románu, ale [...] vyprávěnému příběhu a zprostředkovateli vyprávění.“ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 61.
- 24 Dällenbach kritizuje Gidem užívaný ambivalentní pojem *sujet* (syžet), který se vztahuje jak k vyprávěnému příběhu, tak ke zprostředkovateli vyprávění/vypravěči, a nahrazuje ho pojmem *récit* (vyprávění). Tamtéž.
- 25 Gérard Genette, „Discours du récit“, in: *Figures III*, Paris, Seuil 1972, s. 72.
- 26 „Pokud jsme opětovně trvali na kumulativní tendenci elementárních mises en abyme v témž okamžiku, kdy jsme je pozorovali izolované, museli jsme si nejspíš přiznat, že jejich odlišnost je čistě teoretická [...]. Fakta zcela potvrzují tento způsob nazírání.“ (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 139)
- 27 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 70.
- 28 Mieke Bal, „Mise en abyme et iconicité“.
- 29 Moshe Ron, „The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of *Mise en Abyme*“, *Poetics Today* 1987, č. 8/2, s. 427, 429, 443.
- 30 Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Céfal 2000.
- 31 Viz jeho vysvětlení v *L'Advertissement* (Upozornění) z roku 1626. In: L'Édition de Roy 1924: XIXn, a L'Édition de Garavani 1996, kniha XI, s. 563n.
- 32 Srov.: Emile Simonnet, *Eléments de narratologie*, dostupné online z: <http://emile-simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narr0001.htm> [cit. online 27. 3. 2011]. Viz také druhou Genettovu definici pojmu vyprávění (*récit*): „[S]led událostí, skutečných nebo smyšlených, které jsou předmětem tohoto diskursu, a jejich různých vztahů řetězení, protikladů, opakování atd.“ (Gérard Genette, „Discours du récit“, s. 71)
- 33 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 75.
- 34 Dällenbach (*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 204) soudí, že „definice procesu mise en abyme – tak široká a tak uvolněného smyslu – ztrácí u Jeana Ricardou svou účinnou sílu.“
- 35 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 48.
- 36 Mise en abyme transcendentální „je rovněž mise en abyme výpovědi (*énoncé*)“, „mohla by alternovat s mise en abyme vypovídací (*énonciative*)“, „prokazuje se [...] jako neoddělitelná od metatextového odrážení“ a „slouží jako ohraničující vrstva pro mise en abyme kódu“, krátce: „má část spojenou s tím, co je determinuje všechny“. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 137n.
- 37 Tamtéž, s. 131.
- 38 „En una orilla está el relato de los cuerpos falsos (o copias del cadáver); en la otra, el relato del cuerpo real.“ In: Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta 1995.
- 39 Doslova: „kladených do odrazu“ – *mis en reflet* – pozn. překl.
- 40 S výjimkou nejnovější Wolfovy publikace (Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, s. 63), jelikož Wolf zavádí vložení do rámce (*mise en cadre*), jímž označuje druh proleptického vložení do rámce vyprávění (srov. níže).

- 41 Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit 1984, s. 98.
- 42 Luis Goytisolo, *Teoría del conocimiento. Novela*, Barcelona, Seix Barral 1981.
- 43 Dällenbach se zmíní o zásahu implicitního autora do svého vlastního jména ve vyprávění, ale nepostřehne jeho proměnu ve fikci. Srov. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 101n.
- 44 Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra 1994, svazek I., s. 25.
- 45 Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra 1994, svazek II., s. 24.
- 46 Tamtéž, s. 23 a 24.
- 47 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 133.
- 48 Luis Goytisolo, *La cólera de Aquiles*, Barcelona, Seix Barral 1979.
- 49 Tamtéž, s. 139.
- 50 Émile Zola, *L'assommoir*, Paris, Le livre du poche 1983, s. 404, viz také s. 474.
- 51 Právě Christophe Potocki nás upozornil, že „koš jablek“ může být míněn také jako metaforické vyjádření. To otevírá cestu k úvaze o metaforickém charakteru mise en abyme všeobecně.
- 52 André Gide, *Journal 1889–1939*, s. 41.
- 53 Moshe Ron, „The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of *Mise en Abyme*“, s. 419, cituje gidovské srovnání mise en abyme s heraldickým znakem – „s procesem vzniku erbu, který spočívá [...] ve vnoření druhého do ‚propasti‘ – ‚en abyme‘“ (Gide) – a domnívá se, že tato metafora je uspokojivá, protože „zahrnuje opakování v menším měřítku, ale nezahrnuje odraz“.
- 54 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 52.
- 55 Tamtéž, s. 142.
- 56 Tamtéž, s. 51.
- 57 Tamtéž.
- 58 Citováno tamtéž, s. 218.
- 59 In: Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Madrid, Alianza 1999.
- 60 „Nekonečné štěpení je doslova odsouzeno zůstat ne-li ve stavu projektu, tak alespoň ve stavu náčrtu [...]. Tyto následné procesy, střídavě přerušované a obnovované, by nezadržitelně dospěly k momentu, kdy překročí čtenářovu trpělivost a paměťové schopnosti.“ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 145. Srov. také s. 196.
- 61 Jorge Luis Borges, „Les ruines circulaires“, in: Týž, *Fictions, traduction de Paul Verdoye*, Paris, Gallimard 1983, s. 53–59 a s. 59.
- 62 Citováno dle Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 65.
- 63 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 51.
- 64 Steven G. Kellmann, *The self-begetting novel*, New York, Columbia University Press 1980, s. 3.
- 65 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard 1997, s. 87, 220, 379.
- 66 „Moje poslední rozmluva s Paulinou mě mimořádně ovlivnila. Úvahy, které byly jejím výsledkem, jsem ve formě dialogu neprodleně včlenil do svého románu [...]“ (Tamtéž, s. 409; srov. také s. 104).
- 67 Tamtéž, s. 215; viz také Eduardovu koncepci románu – s. 213.
- 68 Tamtéž, s. 442.
- 69 „Dalo by se pokračovat...“, právě těmito slovy jsem chtěl já [Eduard] zakončit své Penězokaze“ (Tamtéž, s. 379).
- 70 TLucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 115.
- 71 Paris, Garnier, 1941, díl II, s. 27; cit. dle Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.
- 72 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets 2001.
- 73 Týž, *El móvil*, Barcelona, Tusquets 2003, s. 15, 98.
- 74 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, s. 202.
- 75 Tamtéž, s. 140.
- 76 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, s. 184.
- 77 Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, s. 295n.
- 78 Srov. Lucien Dällenbach, „Reflexivity and Reading“, *New Literary History* XI/3, s. 435–449, 1980: „činí text srozumitelnějším tím, že využívá redundance a začleněného metajazyka“, s. 440.
- 79 André Gide, *Journal 1889 – 1939*, s. 41.
- 80 Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard 2000, s. 145.