

Sémiosféra a problematika syžetu

J. M. Lotman

Sémiotické systémy se nachází ve stavu neustálého pohybu. Proměnlivost je základním principem existence sémiosféry: celá se proměňuje, neustále mění svou vnitřní strukturu. Existuje však ještě jeden druh změn: v rámci každé substruktury, jež sémiosféru tvoří, můžeme vyčlenit prvky, které jsou v prostoru stabilně upevněny, a prvky s relativní svobodou přemísťování. Ty první jsou upevněny v sociální, kulturní, náboženské a dalších strukturách, druhé mají vyšší stupeň svobody volby svého chování než jejich okolí. Hrdina druhého typu je schopen *konat*, a tedy překonat hranice zákazů, jež jsou pro ostatní nedostupné. Podobně jako Orfeus či Soslan¹ z eposu o Nartech může překračovat hranici, jež odděluje živé a mrtvé, či jako furlandští *Benandanti* podnikat noční výpady proti čarodějnicím,² či jako berserk se vrhnout do boje a narušovat všechna jeho pravidla: nahý či v medvědí kůži, vyjící jako zvíře a pobíjející vlastní bojovníky i nepřátele. Může být ušlechtilým loupežníkem nebo pikarem, čarodějem, špiónem, detektivem, teroristou nebo supermanem – má v podstatě schopnost činit to, co je jiným zakázáno, a překračovat strukturální hranice kulturního prostoru. Každé takové překročení je činem, a řetězec těchto činů vytváří syžet.

Syžet je pojem syntagmatický, a tedy spojený s prožíváním času. Proto se střetáváme se dvěma typologickými formami událostí, jež odpovídají dvěma typům času: cyklickému a lineárnímu. V archaických kulturách dominuje cyklický čas. Texty vytvářené podle pravidel cyklického času nejsou z našeho úhlu pohledu syžetové a mohou být popsány prostřednictvím obvyklých kategorií jen velmi obtížně. Jejich první zvláštností je absence kategorií začátku a konce: text je vnímán jako jakýsi nepřetržitě se opakující mechanismus synchronizovaný s cyklickými procesy v přírodě: se střídáním ročních období, dnů a nocí, jevů hvězdného kalendáře. Lidský život nebyl pojímán jako lineární úsek umístěný mezi narozením a smrtí, ale jako nepřetržitě se opakující cyklus (viz „Zemřeš – zas začneš, a tak stále [...]“ – A. Blok³). V tomto případě může příběh začínat v libovolném momentu, jenž v tomto daném vyprávění, konkrétní manifestaci nečasového a nekonečného Textu, plní roli začátku. Cílem takového vyprávění naprosto není vyprávět posluchačům něco neznámého, avšak ustanovuje mechanismus zabezpečující nepřetržitost běhů cyklických procesů v přírodě samé. Proto výběr té či jiné syžetové epizody Textu za počátek a obsah dnešního vyprávění nenáleží vyprávějíci – ten určuje část chronologicky upevněného rituálu, který je podmíněný během přírodních cyklů.

Jinou zvláštností, jež je spojena s cykličností, je tendence k bezvýhradnému ztotožnění různých postav. Cyklický svět mytologických textů vytváří mnohvrstevnatý mechanismus se zřetelně projevujícími se znaky topologické organizace. To znamená, že takové cykly, jako den a noc, rok, cyklický řetězec umírání a rození člověka či boha, vnímáme jako vzájemně homeomorfní. Proto ačkoli si noc, zima, smrt nejsou v některých ohledech podobné, jejich sblížení není metaforou, jak by je vnímalo současné povědomí. Jsou jedním a týmž (či přesněji transformací téhož). Postavy a předměty, zmiňované na různých úrovních cyklického mytologického mechanismu, jsou rozličnými vlastními jmény

jednoho a téhož. Mytologický text pro svou výjimečnou schopnost podrobovat se topologickým transformacím s neuvěřitelnou smělostí vyhlašuje za jedno a totéž podstaty, jejichž sblížení by pro nás bylo velmi obtížné.

Topologický svět mýtu není diskrétní. Pokusíme se ukázat, že nespojitost zde vzniká kvůli neadekvátnímu překladu do diskrétních metajazyků nemytologického typu.

Tento centrální textotvorný mechanismus plní nejdůležitější funkci – vytváří obraz světa, ustavuje jednotu mezi jeho vzdálenými sférami, neboť v podstatě plní celou řadu funkcí vědy v předvědecké kulturní tvorbě. Orientace na ustavení iso- a homeomorfismů a shrnutí různorodé pestrosti světa do invariantních obrazů umožňovaly textům tohoto druhu, aby nejenže funkčně zaujímaly místo vědy, ale také stimulovaly řadu kulturních výsledků vědeckého typu, kupříkladu v oblasti kalendářně-astronomické. Funkční příbuznost těchto systémů je zjevně patrná při historickém studiu řecké antické vědy.

Texty, generované centrálním textotvorným mechanismem, sehrávaly klasifikační, stratifikační a uspořádávající roli. Převáděly svět excesů a anomálií, který obklopoval člověka, do normy a řádu. Navíc, ačkoli při převyprávění těchto textů v našem jazyce tyto texty vyvolávají dojem, že jsou syžetové, samy o sobě jimi nejsou. Nehovoří o jednorázových a nepravidelných jevech, ale o jevech nadčasových, stále znovu reprodukovatelných a v tomto smyslu nehybných. Dokonce i když vyprávějí o smrti, rozdělení těla boha a následujícím vzkříšení, nevytváří před námi syžetové vyprávění v našem smyslu, jelikož jsou tyto události pojímány jako vlastní určité pozici cyklu, jako celé věky se opakující. Pravidelnost opakování z nich nečiní exces, událost, ale zákon imanentně přítomný ve světě. Centrální cyklický textotvorný mechanismus nemohl být typologicky ojedinělý. Jakožto mechanismus-kontrahent potřeboval textotvorný mechanismus, který by byl organizovaný v souladu s lineárním časovým pohybem a nezachycoval by zákonitosti, ale anomálie. Taková byla ústní vyprávění o „událostech“, „novinách“, nejrušnějších šťastných a nešťastných excesech. Jestliže tam bylo zachycováno pravidlo, pak zde byla zachycována událost. Jestliže se historicky z prvního mechanismu vyvinuly zákon ustavující a normativní texty jak sakrálního, tak vědeckého charakteru, z druhého pak historické texty, kroniky a letopisy.

Zachycení jednorázových a náhodných událostí, zločinů, neštěstí, všeho toho, co bylo vnímáno jako narušení jakéhosi prapůvodního pořádku, představovalo historické zrno syžetového vyprávění. Ne náhodou nazýváme elementární základ uměleckých vyprávěcích žánrů „novelou“, tedy „novinou“, jež, jak jsme několikrát zmiňovali, má svůj anekdotický základ.

Zároveň je třeba poukázat na principiálně odlišný pragmatický rys těchto odvěce protikladných typů textů. Ve světě mytologických textů, skrze prostorově-typologické zákony jeho výstavby, se vydělují především strukturní zákony homeomorfismu: mezi uspořádáním nebeských těles a částmi lidského těla, strukturou roku a strukturou stárnutí atd. vznikají vztahy ekvivalence. To vede k vytvoření elementárně-sémiotické situace: jakýkoli komunikát by měl podléhat interpretaci, překladu ve smyslu jeho transformace do znaků z jiné úrovně. Vzhledem k tomu, že jsou mikrokosmos vnitřního světa člověka a makrokosmos vesmíru, jenž ho obklopuje, shodné, můžeme libovolné vyprávění o vnějších událostech vnímat v intimně-osobním vztahu k libovolnému posluchači. Mýtus vždy hovoří o mně. „Novina“, anekdota, vypráví o někom jiném. Mýtus organizuje svět posluchače, novina přidává jeho znalostem tohoto světa zajímavé podrobnosti.

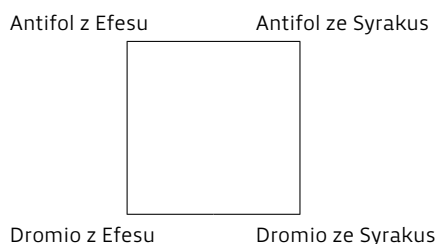
Současný syžetový text je plodem vzájemného působení a interference těchto dvou z typologického hlediska prapůvodních typů textu. Avšak proces jejich vzájemného působení nemohl být jednoduchý a jednoznačný již z toho důvodu, že v reálném historickém prostoru trval velmi dlouhou dobu.

Zničení cyklicky-časového mechanismu textů (či minimálně rychlé zúžení sféry jeho působnosti) vedlo k masovému překladu mytologických textů do jazyka nespojitě-lineárních systémů (k takovým překladům patří také slovesné převyprávění mýtů-rituálů a mýtů-mystérií) a k vytvoření takových novelistických pseudomýtů, jež nás napadají jako první, když se zmíní mytologie.

Prvním a nejhmatalelnějším důsledkem takového překladu byla ztráta izomorfismu mezi jednotlivými úrovněmi textu, postavy v různých vrstvách tedy přestaly být vnímány

jako různá pojmenování jednoho a rozpadly se na množství figur. Vznikla mnohopostavovost textů, jež byla v textech skutečně mytologického typu principiálně nemožná. Vzhledem k tomu, že byl přechod od cyklické výstavby k lineární spojen s natolik hlubokou přestavbou textu, že se jakékoli variace, o nichž v průběhu historické evoluce syžetové literatury hovoříme, přestávají zdát zásadní, není již tak podstatné, že pro rekonstrukce mytologických prazákladů textu využíváme antická převyprávění mýtů či románů z 19. století. Někdy nám poskytují pozdější texty dokonce vhodnější východisko pro rekonstrukci tohoto druhu.

Nejzjevnějším výsledkem lineárního rozvíjení cyklických textů je vznik postav-dvojníků. Od Menandra, Plauta až po Cervantese, Shakespeara a – přes Dostojevského – po romány 20. století (viz systém postav-dvojníků v *Životě Klíma Samgina*⁴) se objevuje tendence vybavovat hrdinu soupeřníkem-dvojníkem, někdy až celou skupinou – paradigma-tem soupeřníků. V jedné ze Shakespeareových komedií máme co do činění se čtvercem: dva hrdinové-dvojčata, jejichž sluhové jsou také dvojčaty (*Komedie plná omylů*).



Máme zde zjevně co do činění s případem, kdy se čtyři postavy v lineárním textu při jeho zpětném překladu do cyklického systému mají „smrštit“ do jedné postavy: ztotožnění dvojčat na jedné straně a páru, skládajícího se z komického a „vznešeného“ dvojníka na straně druhé, k tomu přirozeně směřuje. Vznik postav-dvojníků, jenž je výsledkem rozdrobení skupiny vzájemně ekvivalentních jmen, se stal později syžetovým jazykem, který můžeme interpretovat zcela různými způsoby v různých ideově-uměleckých modelech – od materiálu k vytváření zápletky⁵ až po kontrastní kombinace charakterů či modelování vnitřní složitosti lidské osobnosti v dílech Dostojevského.

Jako příklad pro vliv tohoto procesu na vznik zápletky nám poslouží Shakespeareova komedie *Jak se vám líbí*.

Postavy se v komedii dělí do zřetelně ekvivalentních párů, jež se při (fiktivním) zpětném překladu do cyklického času navzájem smrštují a nakonec vytvářejí *jednu postavu*. V čele seznamu stojí dvě postavy: bratři vévodové, z nichž jeden žije „v lese“, zatímco druhý vládne, neboť prvního o vládu připravil. Postavy, jež se nacházejí „u dvora“ a „v lese“, jsou usouvztažněny dle principu doplňující distribuce: přemístění jednoho z nich z lesa ke dvoru vyvolává okamžité opačné přemístění druhého. V jednom prostředí se spolu zjevně setkat nemohou. A vzhledem k tomu, že přemístění „do lesa“ a návrat z něj jsou obvyklou mytologickou (a poté pohádkovou) formulí umírání a vzkříšení, je patrné, že v mytologickém prostoru se tyto dvojníci spojí v jednu postavu.

Avšak protiklad dvou bratrů-vévodů na jiné úrovni zdvojuje antiteze Olivera a Orlanda – staršího a mladšího syna Rolanda de Boys. Tak jako vládnoucí vévoda, také Oliver se stane uzurpátorem bratrova dědictví a bratra vyhání do lesa (paralela mezi vévodou Frederickem a Oliverem je v textu komedie zpracována velmi jasně). To, že čára oddělující „dvůr“ od „lesa“ vytváří hranici, za níž začíná mytologický přerod, vyplývá ze skutečnosti, že se z obou zlosynů po přestoupení této hranice okamžitě stávají hrdinové ctnosti.

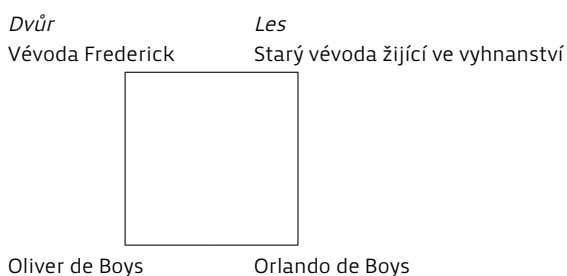
„Vévoda Frederick, když uslyšel, jak denně
sem do těch lesů utíká mu šlechta,
s velikým vojskem, které vedl sám,
se vydal na pochod, by svého bratra
tu obklíčil a jal a vzal mu život.
A tu, když dorazil až na okraj
zde těchto hvozdů, potkal poustevníka,
který ho domluvami přiměl k tomu,
že nechal tažení a nechal světa.

Korunu vrací vyhnanému bratru
[...]"6

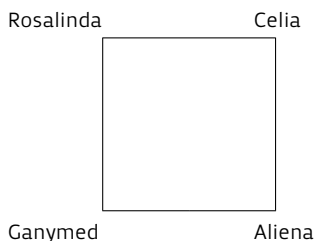
K téže proměně dochází u Olivera:

„Byl jsem to já. Leč nejsem. Nestydím se říct, kdo jsem býval, když mé obracení tak sladkým činí přítomný můj stav.“7

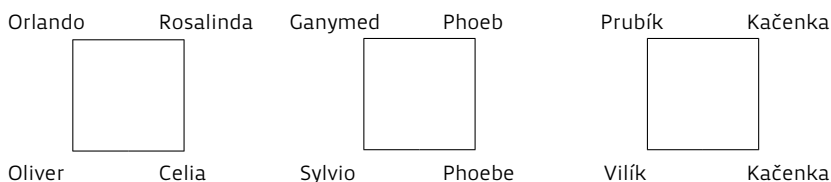
Vzniká tedy čtverec, v němž postavy umístěné do jedné horizontály představují téhož hrdinu v různých momentech jeho syžetového pohybu (při rozvinutí na lineární škále syžetu) a umístěné do jedné vertikály pak různé projekce téže postavy.



Tím však paralelismus obrazů nekončí: ženské postavy očividně představují hypostazi hlavních hrdinů: jsou to dcery dvou vévodů – Rosalinda a Celia, které při zpětné cyklické transformaci syžetu zjevně vstoupí do jediného centrálního tvaru jako jeho jména-hypostaze. Základní syžetové rozdělení na této úrovni prochází významnou transformací – obě dívky odcházejí „do lesa“ (jedna je vyhnaná, druhá odchází dobrovolně), přičemž obě podléhají proměně: převlékají se (Rosalinda mění také pohlaví, přestrojí se za chlapce) a mění jména – typický detail mytologické transformace.



Nový systém ekvivalentností se odvíjí při započetí milostné zápletky: před námi vystává přesný systém paralelismů, přičemž dvojaká povaha Ganymeda – chlapce-dívky (což podtrhuje i jeho dvojnásobné jméno) – vytváří základ pro nová mytologická ztotožnění, jež jsou na úrovni Shakespearova textu vnímána jako komická změť.



Všechny tyto figurální páry pečlivě opakují tutéž situaci a též druh vztahů na různých úrovních, jeden druhého navzájem dublují. Dokonce i šašek má svého dvojníka v podobě ještě nižší postavy – vesnického blázna. „Oliver – Celia“ jsou nižším duplikátem „Orlanda – Rosalindy“ (v invariantním schématu by první pár připadl pod postavu Fredericka, druhý pak pod postavu jeho vyhnaného bratra), čtverec „Ganymed – Phoebe – Phoebe – Silvius“ je nižší variantou jich všech, čtverec „Prubík – Kačenka – Kačenka – Vilík“ pak týmž ve

vztahu k druhému. Ve výsledku se tedy všechny různě významné postavy komedie v cyklickém prostoru koncentrují do jediného obrazu.

Zbývá jen připomenout ještě jednu postavu, jež stojí v protikladu ke *všem* konajícím postavám v komedii – Jaquese-melancholika. Jako jediný je vyjmut ze zápletky a nevrací se z lesa společně se starým vévodou, zůstává v témž prostoru, nyní s již dobrovolným vyhnancem Frederickem. Vyznačuje se nejjiskřivějším charakterem: je stálým kritikem onoho lidského světa, který se nalézá za hranicemi lesa. Vzhledem k tomu, že „dvůr“ a „les“ vytvářejí asymetrický prostor typu „pozemský svět – záhrobí“ (v mýtu), „reálný svět – ideálně-pohádkový“ (u Shakespeara), je postava Jaquesova druhu nutná k tomu, aby umělecký prostor orientovala. Nesplývá s postavou, jež se pohybuje vzhledem k syžetovému prostoru, avšak představuje personifikovanou prostorovou kategorii, ztělesněný vztah jednoho světa k druhému. Ne náhodou je jedinou konající postavou, jež hranici mezi světy „dvůr“ a „les“ *nepřekračuje*.

Můžeme předpokládat, že dvojníkové postavy představují jen nejzákladnější a nejpatrnější produkt lineárního přefrázování hrdiny cyklického textu. V podstatě je samotný vznik *různých* postav výsledkem téhož procesu. Jak jsme již zmiňovali, dělí se postavy na pohybující se, jež stojí ve volném vztahu k syžetovému prostoru, jsou schopné měnit své místo ve struktuře uměleckého světa a překračovat hranice – základní topologický znak tohoto prostoru, a na nepohyblivé, jež v podstatě tvoří funkci tohoto prostoru.⁸

Z typologického hlediska je výchozí situace následující: jistý syžetový prostor je rozdělen *jednou* hranicí na vnitřní a vnější sféru a *jedna* postava získává syžetovou možnost tuto hranici překračovat. Tato situace je pak zaměněna situací odvozenou a složitější. Pohyblivá postava se dělí do skupiny-paradigmatu různých postav na téže úrovni, přičemž překážka (hranice) se rovněž zmnožuje a vyděluje podskupinu personifikovaných překážek, jež jsou svázány s určitými momenty syžetového prostoru nehybných postav-nepřátel (v terminologii Proppa „škůdců“). Ve výsledku je syžetový prostor „zabydlen“ četnými a nejrůznějším způsobem propojenými a protikladnými hrdiny. Z toho lze učinit určitý dílčí závěr: čím zjevněji je svět postav doveden do jedinečnosti (jeden hrdina, jedna překážka), tím blíže se dostává k původnímu mytologickému typu strukturní organizace textu. Nelze přehlédnout, že se lyrika se svým zredukovaným syžetem do schématu: „já – on (ona)“ či „já – ty“ zdá být z této perspektivy „nejmytologičtější“ žánrem současného slovesného umění. Tento předpoklad potvrzují i jiné příznaky, kupříkladu výše zmiňované pragmatické vlastnosti mytologických textů. Lyrika je samozřejmě hlubší a přirozenější než empirické žánry, čtenář ji vnímá jako model své vlastní osobnosti.

Druhým zásadním výsledkem téhož procesu se stala vyčleněnost a vyznačená modelující funkce kategorií začátku a konce textu.

Text, jenž se odloučil od rituálu a získal samostatnou literární existenci, získal automaticky ve svém lineárním uspořádání vyznačení začátku a konce. V tomto smyslu musíme eschatologické texty považovat za první doklad rozpadu mýtu a vypracování narativního syžetu.

Základní následnost událostí v mýtu může být shrnuta řetězcem: vstup do uzavřeného prostoru – vystoupení z něj (tento řetězec zůstává otevřený na obě dvě strany a může se nekonečně zvětšovat). Vzhledem k tomu, že uzavřený prostor může být interpretován jako „jeskyně“, „mohyla“, „dům“, „žena“ (a je samozřejmě doplněn atributy temného, teplého, syrového),⁹ vstup do něj je na různých úrovních interpretován jako „smrt“, „početí“, „návrat domů“ atd., přičemž všechny tyto akty jsou vnímány jako totožné. Zmrtvýchvstání/narození, jež po smrti/početí následují, jsou spojeny s tím, že narození není vnímáno jako akt vzniku nově, dříve neexistující osobnosti, ale jako obnovení osobnosti již dříve existující. Jako je početí ztotožňováno se smrtí otce, je narození ztotožňováno s jeho návratem. S tím konkrétně souvisí i zjevnost toho, že nejen synchronní, ale také diachronní dvojníkové postavy typu „otec – syn“ určují rozdělení jediného a nebo cyklického textu-obrazu.¹⁰ Dvojnictví všech bratrů Karamazových mezi sebou navzájem a jejich společná přínáležitost k Fjodoru Karamazovovi podle schématu „degradace-znovuzrození“, úplné ztotožnění či kontrastní opozice, to vše je dokladem stálosti tohoto mytologického modelu.

Mytologický původ syžetového dvojnictví očividně souvisí s přerozdělením hranic segmentace textů a příznaků ztotožnění a rozlišení ústředního aktantu.

V cyklických mýtech, jež vycházejí z tohoto základu, je možné určit sled událostí, avšak nelze stanovit časové hranice vyprávění: po každé smrti následuje obrození a omlazení, po nich stárnutí a smrt. Přechod k eschatologickému vyprávění určoval lineární rozvíjení syžetu. To okamžitě převádělo text do kategorie nám známého narativního žánru. Děj, zařazený do lineárně časového pohybu, byl vystaven jako vyprávění o postupném chátrání světa (stárnutí boha), poté následovala jeho smrt (rozdělení, mučení, sněžení, pohřbení – poslední dvě události lze chápat synonymicky jakožto začlenění do uzavřeného prostoru), vzkříšení, jež značí smrt zla a jeho konečné vymýcení i s kořeny. Narůstání zla tak bylo spojováno s časovým pohybem, jeho zánik se zničením tohoto pohybu, všeobecným a věčným znehybněním. Znakem rozpadu původní mytologické struktury bude v tomto případě také rozpad izomorfických vztahů. Například eucharistie se z identické události pohřbu (a také mučení, roz-dělení, spojené na jedné straně se žvýkáním a trháním jídla, na druhé straně pak ztotožňované kupříkladu s mučením v rámci iniciačního obřadu, jenž představoval smrt v nové kvalitě) proměnila ve *znak*.

Za rudiment mýtu v eschatologické legendě můžeme považovat to, že výrazně označený konec textu se nekryje s biologickým koncem hrdinova života – smrtí. Smrt (či její ekvivalenty: odchod a přebývání neznámo kde, po nichž následuje nový „příchod“ hrdiny, zvláštní sen na tajemném místě – na skále, v jeskyni –, který je završen probuzením a návratem aj.) se objevuje uprostřed vyprávění a není jeho korunováním. S tím je spojena jedna případná poznámka: jestliže budeme souhlasit s myšlenkou, že eschatologická legenda je vůči mýtu typologicky nejbližším produktem v aspektu lineárního přefrázování (a historicky skutečně nejstarším), musíme dojít k závěru, že nutný šťastný konec, s jakým se setkáváme v kouzelné pohádce, není jen výchozí formou vyprávění s vyjádřenou kategorií konce, ale v určitém období také jedinou, jež neměla svou strukturální alternativu v podobě tragického konce. Eschatologický konec může být ze své podstaty pouze konečným triumfem dobrého začátku a odsouzením a potrestáním zlého. Nám blízké „dobré“ a „špatné“ konce jsou vůči němu druhotné jakožto realizace či nerealizace onoho původního schématu.

Kategorie začátku nebyla u textů eschatologických legend v takové míře příznačná, ačkoli se vyznačovala formami ustálených začátků a stabilních situací, což souviselo s představou o přítomnosti jakéhosi ideálního výchozího stavu, jeho následném zničení a konečném obnovení.

Výrazněji vyznačené byly „začátky“ v kulturně-periferijních textech letopisného charakteru. Při popisování excesu může být poukázání na to, „kdo si první začal“ či „jak to všechno začalo“, soudobým čtenářem chápáno jako ustavení kauzálního spojení. Podstatná modelující role kategorie „začátku“ se bude jasně projevovat v *Pověstí dávných let* (*Povjest' vremennych let*), jež v podstatě představovala sbírku vyprávění o začátcích – začátku ruské země, začátku knížecí moci, začátku křesťanské víry na Rusi ad. Letopisec zajímá také zločin, a to z tohoto úhlu pohledu. Podstata události se vyjasňuje poukázáním na toho, kdo jako první vykonal podobný čin (při odsouzení bratrovraha se odkazuje na Kaina). V *Slově o pluku Igorově* (*Slovo o polke Igorevje*) se vztah k Igorovu válečnému tažení formuluje do poukazu na iniciátora povstání Olega Gorislaviče (což je umocněno tím, že Olegem pokrevně „započal“ Igorův rod).

Překlad mytologického textu do lineárního vyprávění podmínil možnost vzájemného vlivu dvou polárních druhů textu – těch, jež popisují zákonitý chod událostí, a těch, jež se věnují náhodnému odchýlení se od tohoto chodu. Toto vzájemné ovlivňování do značné míry předurčilo další osudy narativních žánrů.

S dočasnou smrtí jakožto formou přechodu z jednoho stavu do jiného – vyššího – se setkáváme v nebyvale širokém okruhu textů a obřadů. K posledně zmiňovaným je třeba přiřadit celý komplex iniciačních obřadů, takové náboženské procedury, jako je ostříhání do mnišského stavu či přijetí schimy,¹¹ vysvěcení mezi šamany. Smrt je zde zpravidla spojována s rozdrásáním, rozsekáním těla, pohřbením či snědením kousků z něj a následným vzkříšením. Propp, odvolávaje se na široký okruh pramenů, jmenovitě na práci N. P. Dyrenkovové *Získání šamanského daru podle představ turkických etnik* (*Polučenje šamanskogo dara po vozzrenijam tureckich plemen*),¹² říká: „[...] prožitek rozsekání, rozřezání, probírání vnitřností je nevyhnutelnou podmínkou šamanství a předchází momentu, kdy se člověk stane šamanem.“¹³

Tamtéž je uváděna celá řada zpráv o tom, že objevení daru proroctví předchází probodnutí jazyka, uší, vpravení hada do těla atd.

V podmínkách, při nichž jsou výše zmiňované obřady již nahlédnuty v širokém mytologickém kontextu (Propp, Eliade ad.), není zvláště obtížné stanovit jejich obsahovou příbuznost s jediným mytologickým invariantem „život – smrt – vzkříšení (obnovení)“ či na abstraktnější úrovni „vstup do uzavřeného prostoru – vystoupení z něj“. Obtížnost spočívá v něčem jiném – v objasnění stability tohoto schématu i v situacích, v nichž je bezprostřední spojení se světem mýtu vědomě zpřetrháno. Když Puškin v „Prorokovi“ předložil výjimečně přesný, detailní a v dnešní době mnoha texty potvrzený obraz získání šamanského (a tedy prorockého) daru, včetně takových podrobností, jakým je vkládání do úst „malého hádka, který ztělesňuje magické schopnosti“,¹⁴ neznal prameny, které má k dispozici současný etnograf. Rovněž i my si nemusíme pro porozumění jeho básni vybavovat paralely s proroka Izaiáše a z Koránu, jež patrně posloužily jako nejbližší prameny iniciačních obrazů v „Prorokovi“.¹⁵

Proto pro vnímání Puškinova textu není nutné znát souvislosti jeho obrazů s iniciačním (či do šamanství zasvěcujícím) obřadem, tak jako není nezbytné mít znalosti o původu gramatických kategorií, pokud chce člověk hovořit příslušným jazykem. Taková znalost je přínosná, avšak netvoří minimální podmínky pro pochopení textu. Skryté mytologicko-obřadní jádro se stalo gramaticky formálním základem výstavby textu o umírání „starého“ člověka a znovuzrození jasnovidce.

Ještě jasněji tento dvojaký proces – z jedné strany pozapomenutí obsahové stránky iniciačního komplexu až do stupně jeho úplné formalizace a následného přetvoření v cosi, co je čtenářem (a možná i autorem) rozumově neuchopitelné, a ze strany druhé přese všechno charakteristickou přítomnost tohoto již nevědomého komplexu – nacházíme v románu Alberta Moravii *Neposlušnost*. Děj zachycuje proměnu soudobého mladíka v muže. Román se dotýká soudobých problémů mladické vzpoury, nepřijetí světa a mučivého přechodu od vzpurného egocentrismu a kultu sebezničení k otevřenému vnímání života. Syžetový pohyb je však vystavěn na starém schématu: konec dětství (konec *prvního* života) je doplněn atributy narůstající touhy po smrti, vědomým zpřetrháním vazeb, jež spojují hrdinu se světem (vzpouza proti rodičům, proti buržoaznímu světu se mění ve vzpouzu proti životu jako takovému). Poté nastupuje dlouhá nemoc, jež hrdinu přivádí až na samu hranici smrti a vytváří její jednoznačný substitut (pasáže, jež popisují blouznění umírajícího mladíka, jsou ekvivalentem k „cestě do záhrobí“ v mytologických textech). První vztah se ženou (ošetřovatelkou nemocného) znamená počátek návratu do života, přerod od nihilismu a vzdoru k přijetí světa, novému narození. Toto zřetelně mytologické schéma, reprodukcí klasické rysy iniciace, se výrazně uzavírá v závěrečném obrazu románu: vlak, jímž uzdravený mladík jede do horského sanatoria, se noří do temného tunelu a vyjíždí z něj do volného prostranství. Dva konce tunelu naprosto jasně odpovídají nejstarší mytologické představě, podle níž jeden konec tunelu symbolizuje smrt, druhý pak zrození.

Již jsme zmiňovali, že archaické struktury myšlení v současném vědomí ztratily obsahovost a z tohoto důvodu mohou být nejlépe porovnány s jazykovými gramatickými kategoriemi, neboť vytvářejí základy syntaxe velkých narativních bloků textu. Je však známo, že v uměleckém textu dochází k neustálé výměně: to, co v jazyce již ztratilo samostatný sémantický význam, podléhá druhotné sémantizaci, a naopak. V souvislosti s tím také dochází ke druhotnému oživení mytologických narativních postupů, jež přestávají být čistě formálními organizátory textových následností a jsou obohacovány o nové smysly, jež nás začasté navracejí – vědomě či mimoděk – k mýtu.¹⁶ Ukázkový příklad vidíme ve výše charakterizovaném Moraviově románu. To, že obraz, naskicovaný současnou technikou („vlak a tunel“), je vystavěn jako sugestivní vyjádření nejarchaičtějšího mytologického komplexu (přechodu do nového stavu, jakým je smrt, a nové narození; řetězec: „smrt – pohlavní styk – znovuzrození“; vstup do tmy a vystoupení z ní jako invariantní model veškerých transformací), je hluboce příznačné pro mechanismus aktivizace mytologické vrstvy ve struktuře současného umění.

Jestliže chceme studovat centrální a periferní oblasti kultury jakožto jisté organizované texty, měli bychom se nejprve věnovat rozličným typům jejich vnitřní struktury.

Centrální mýtotočkový mechanismus kultury je uspořádán jako topologický prostor. Při projekci na osu lineárního času a z oblasti rituálně-herního děje do sféry slovesného textu dochází k podstatným změnám: děj se stává lineárním a nespojitým, získává rysy slovesného textu vystavěného na principu určité fráze. Za těchto podmínek se stává srovnatelným s čistě slovesnými texty, jež vznikají na periferii kultury. Avšak právě toto srovnání nám umožňuje odhalit velmi hluboké odlišnosti: centrální sféra kultury je vystavěna na principu integrované strukturní celistvosti – fráze, periferní oblast je uspořádána jako kumulativní řetězec organizovaný jednoduchým připojením strukturně samostatných jednotek. Takovéto uspořádání nejvíce odpovídá funkci první jakožto strukturnímu modelu světa a funkci druhé jakožto osobitému archivu excesů.

Každé z výše uvedených skupin odpovídá vlastní představa o univerzu jako celku.

Centrum kultury, jež stanovuje pravidla, geneticky vychází z prvopočátečního mytologického jádra a rekonstruuje svět jako zcela uspořádaný, s jediným syžetem a nejvyšším smyslem. Ačkoli je tento smysl prezentován textem či skupinou textů, v celkovém systému kultury tyto texty vystupují jako normalizující mechanismus, nacházející se vůči všem ostatním textům dané kultury v meta-pozici. Všechny texty této skupiny jsou mezi sebou organicky provázány, což se projevuje v jejich schopnosti se přirozeně zavinout do jediné fráze. Vzhledem k tomu, že z obsahového hlediska se tato fráze váže na eschatologickou obraznost, v obrazu světa, utvořeném touto frází, se střídá tragické napětí syžetu s konečnou obnovou pořádku.

Systém periferních textů rekonstruuje obraz světa, v němž vládne náhoda, neuspořádanost. Tato skupina textů se sice také dokáže přemístit na určitou metaúroveň, avšak nepodléhá snaze o převedení do jakéhokoli jediného a organizovaného textu. Vzhledem k tomu, že syžetovými prvky, jež tuto skupinu textů tvoří, jsou excesy a anomálie, vystává před námi celkový obraz světa ve své maximální dezorganizovanosti. Záporný pól v něm bude realizován vyprávěními o nejrůznějších tragických událostech, z nichž každá bude představovat určité narušení pořádku. Nejdůvěryhodnějším v tomto světě se tedy paradoxně ukáže být to nejméně důvěryhodné. Kladný pól se projevuje *zázrakem* – řešením tragických konfliktů tím nejméně očekávatelným a důvěryhodným způsobem. Poněvadž však celkové uspořádání textů neexistuje, blahodárny zázrak se zde nestává čímsi definitivním. Následný obraz světa, který tu vzniká, je zpravidla chaotický a tragický.

Nehledě na to, že v každé konkrétní kultuře lze vyčlenit její poměrnou orientovanost na ten či onen textotvorný mechanismus a tu či onu skupinu textů, v daném případě můžeme hovořit pouze o samoorientaci, jelikož v reálném mechanismu kultury se předpokládá přítomnost obou center, jejich vzájemné napětí a vzájemné ovlivňování. Každá z těchto skupin v boji za vůdčí postavení v hierarchii dané kultury ovlivňuje svůj kontrahent, v sebeopisech přiděluje sobě samé charakteristiku textu vyššího postavení a svému protivníkovi přiděluje prostor pro vlastní prezentaci na nižší textové úrovni. Jestliže jsou příklady rozmístění uspořádaných textů na nejvyšší strukturní úrovni kultury triviální, můžeme je ilustrovat ve filosofii řadou systémů od Platóna po Hegela, – v oblasti teorie vědy kupříkladu koncepcí Ferdinanda de Saussura –, kdy protikladná konstrukce se pojí například s obrazem světa Norberta Wienera a jeho univerzální a útočnou entropií, z jejíž perspektivy je informace pouze náhodnou a lokální epizodou. Když umírající Ľutčev žádal o „trochu světla kolem sebe“, vyjádřil své celoživotní přesvědčení, že svět je chaoticky neuspořádaný a že světlo, rozum a zákon jsou pouze lokálními náhodnými a nestabilními formami „hry neuspořádanosti“ (s charakteristickým odkazem na Pascala). Podle Ľutčeva člověk nacházející se na hranici těchto dvou nepřátelských světů náleží svou přírodní podstatou světu chaosu, zatímco svým vědomím – logu, odcizenému přírodě:

A proč tedy ve společném sboru
Duše nezpívá, že je mořem,
A naříká myslící rákos?17

Spor mezi kauzálně deterministickými a pravděpodobnostními přístupy v teoretické fyzice 20. století je příkladem výše popsaného konfliktu v oblasti vědy.

Dialogický konflikt dvou výchozích skupin textů získává zcela nový smysl od okamžiku (tomuto slovu zde nepřikládáme nijak chronologický význam, vzhledem k tomu, že oddělit předumělecké období existence textů od období uměleckého můžeme jen logicky, avšak nikoli historicky) vzniku umění.

V uměleckém textu je možné realizovat onu optimální korelaci, při níž se konfliktní struktury ukládají nikoli hierarchicky, tedy na různých úrovních, ale dialogicky – tedy na jedné. Proto je umělecké vyprávění tím nejtvárnějším a nejefektivnějším modelujícím mechanismem, schopným v úplnosti popsat zcela složité struktury a situace.

Konfliktní systémy se vzájemně neruší, neanulují, avšak vstupují do strukturních vztahů, přičemž vytvářejí nový typ uspořádání. Jak se realizuje podobný typ narativní struktury, se pokusíme ilustrovat na konkrétním příkladě Dostojevského románů, jež jsou vhodné právě pro svou dialogickou strukturu, kterou do hloubky analyzoval Bachtin. Ostatně, jak dokázal týž autor, dialogická struktura není výlučným atributem románů Dostojevského, avšak je vlastní románové formě jako takové. Mohli bychom to říci i obecněji uměleckému textu určitých druhů. Nás však v tomto případě nezajímá princip dialogičnosti v celé své mnohostrannosti. Máme před sebou mnohem užší úkol – přezkoumání integrace dvou protikladných syžetotvorných principů v narativní formě románu.

V Dostojevského románech lze vyčlenit, jak již badatelé nejednou ukázali, dvě protikladné sféry: oblast každodenního dění a svět ideologických konfliktů.

Sféra první, oblast syžetové dynamiky, se dále rozděluje na sféru všedních událostí a sféru detektivně-kriminálního syžetu.

Dávno již bylo řečeno, že všední události se u Dostojevského rozvíjejí ve shodě s „logikou skandálů“, jejímž zákonitým důsledkem se stalo formální vyjádření vztahu mezi epizodami za pomoci slova „náhle“.18 Pokud budeme dále rozvíjet tento postřeh, můžeme říci, že všední události následují ve vyprávění Dostojevského jedna za druhou v souladu s pravidlem nejmenší pravděpodobnosti. Čtenář, který se opírá o vlastní všední zkušenost, vytváří ve svém vědomí určité očekávatelné možnosti, z nichž některé hodnotí jako zcela uvěřitelné, jiné jako pouze možné a další jako málo uvěřitelné či zcela neuvěřitelné. Když se čtenář s takovou událostí setká v románovém textu, uplatňuje na ni přirozeně vlastní stupnici očekávání (na níž je samozřejmě navrstvená stupnice očekávání podmíněná jeho literární zkušeností čtenáře uměleckých textů: lze si představit působení podvědomého očekávání, rozdělujícího nejpravděpodobnější události v životě a v uměleckém textu toho či jiného typu). To mu umožňuje zkonstruovat nejpravděpodobnější následný článek syžetového vývoje. V textu Dostojevského se to, co čtenář nejméně očekává (tedy věc nejméně očekávaná jak podle životní zkušenosti, tak podle literárních konstrukcí), ukazuje být pro autora jedinou možností.

Podívejme se například na kapitoly „Pajdalka“ a „Moudrý had“ z *Běsů*. Již výchozí epizoda je vystavěna jako narušení nejpravděpodobnější situace: Stěpan Trofimovič, pozvaný k Varvaře Petrovně na důležitý a tajný rozhovor, k ní přijde, avšak nezastihne nikoho. Zároveň dochází také k jiné zvláštní události: v kostele přistoupí k Varvaře Petrovně neznámá a zvláštně se chovající dáma (dále se ukáže, že jde o Marii Timofejevnu Lebjadkinovou) a Varvara Petrovna ji navzdory svému zdravému rozumu a podstatě svého charakteru pozve k sobě domů.19 Do dění zasahuje zcela nevysvětlitelně se chovající Líza, která navzdory všemu přiměje Varvaru Petrovnu, aby ji vzala také s sebou.

Stěpan Trofimovič i autor očekávají pouze Varvaru Petrovnu, avšak slyší hluk mnoha kroků, což „už skutečně bylo trochu divné“. Je slyšet kroky, jako když „někdo přichází až prazvláštně rychle“, po čemž následuje zvláštní upozornění, že „takhle nemohla přicházet Varvara Petrovna“. Právě proto jako první vchází Varvara Petrovna (dívkou vchází za ní „kousíček vzadu a mnohem pomaleji“).20

Následuje zvláštní a skandální chování Marie Timofejevny. Jakmile se tento incident vyčerpá, objevuje se neočekávaně Praskovja Ivanovna (Lízina matka) a mezi ní a Varvarou Petrovnou dochází ke scéně zároveň skandální a neočekávané (kroťka a zakřiknutá Praskovja Ivanovna se chová agresivně). Scéna končí mdlobami Varvary Petrovny a usmířením. Posléze se objevuje nová postava – Darja Pavlovna. Rozhovor se však netočí kolem toho, že se o Darju uchází Stěpan Trofimovič, *kvůli čemuž byl Stěpan Trofimovič pozván* (na to, vši pravděpodobnosti navzdory, všichni zapomněli), avšak kolem něčeho zcela jiného – vzniká nová komplikace: Darja Pavlovna sděluje, že na žádost Nikolaje Vsevolodoviče předala peníze kapitánu Lebjadkinovi, čímž odkrývá existenci jakýchsi tajných vztahů mezi lidmi, mezi nimiž by i samotné přátelství bylo neuvěřitelné.

Dále se dozvídáme o příchodu samotného kapitána Lebjadkina, který se navzdory tvrzení všech přítomných, že „to není člověk, který by směl přijít do společnosti“²¹ a že je jeho pozvání vyloučené, sám pozve a vstoupí. Varvara Petrovna posílá Lízu pryč z pokoje („Zvlášť Líza už tady nemá co pohledávat“²²), avšak Líza přirozeně zůstává. Vchází kapitán Lebjadkin, jehož příchod se na jedné straně stává novým článkem v řetězci nedorozumění, na straně druhé je neočekávaný pro Lebjadkinovu *nedostatečnou* ohyzdnost: ten je slušně, dokonce až švihácky oblečený a střízlivý (při té příležitosti je vzpomenuť Liputinovo vyjádření: „Jsou lidé, pro které se čisté prádlo ani nesluší“²³; Lebjadkinovo chování je *pro něj* neslušné, tedy nedostatečně ohyzdné). Když přítomní zazvoní, aby byl Lebjadkin vyveden, vcházející sluha místo toho sděluje, že „– Zrovna teď ráčil přijet Nikolaj Vsevolodovič a jde sem, prosím.“²⁴

Poté nepřichází Nikolaj Vsevolodovič (Stavrogin), ale neznámý mladý muž, jenž se ukazuje být synem Stěpana Trofimoviče. Nato se objevuje Nikolaj Vsevolodovič, ještě stojí na prahu, když mu Varvara Petrovna pokládá tu nejméně očekávanou otázku: „[...] je to pravda, že ta ubohá kulhavá žena – tu ji máte, tamhle sedí, jen se na ni podívejte! – je to pravda, že je ... vaše zákonitá manželka?“²⁵

Nikolaj Vsevolodovič neodpoví nic, uctivě políbí ruku matce a vlídně vyvádí Marii Timofejevnu z pokoje. Za jeho nepřítomnosti Petr Stěpanovič „objasňuje“ v nejlepším smyslu chování Nikolaje Vsevolodoviče. („Neodbytnost, s jakou ten pán spadlý z nebe toužil vykládat cizí historky, byla věru dost prazvláštní a vymykala se běžným způsobům.“²⁶)

Kapitán Lebjadkin terorizovaný Petrem Stěpanovičem s ostudou utíká, nastává naprostá apoteóza Nikolaje Vsevolodoviče. Nyní však přichází Lízin neočekávaný hysterický výstup. Sotva se jí podaří uklidnit, činí Petr Stěpanovič nečekané odhalení, v jehož důsledku jeho otec s ostudou utíká. Nato, neočekávaně, Šatov, který doposud seděl mlčky v koutě, uhodí Nikolaje Vsevolodoviče do tváře, Líza padá do mdlob.

Stačí si prohlédnout tento přehled epizod, abychom se přesvědčili o tom, že jejich následnost není podmíněna jakoukoli vnitřní souvislostí. Zcela náhodná, atomární následnost jednotlivých izolovaných dějových shluků je zdůrazněna tím, že celou řadu případů sice je možné předpovědět, avšak v obrácené podobě: epizody následují jedna za druhou v pořadí nejmenší, nikoli největší pravděpodobnosti.

Neočekávatelné epizody se na úrovních všednodennosti a detektivního příběhu mezi sebou značně odlišují. Roztříštěnost a náhodnost po sobě jdoucích událostí je v detektivním příběhu pouze zdánlivá. Existuje výhradně pro čtenáře, kterému není známo *tajemství* syžetu a který do určité doby považuje nedůležité za podstatné a naopak. Vzhledem k tomu, že by měl být čtenář v této nevědomosti udržován co nejdéle, je před ním chybnost jeho předpokladů skrývána. Lživému rozvíjení je dodávána nejlogičtější a zvnějšku přesvědčivá podoba. Neproponenost mezi jednotlivými epizodami v takovémto případě jen zřídka vystupuje na povrch, aby byl naznačen lživý charakter souvislostí, jež si čtenář vytváří.

S takovou skrytou logikou kriminálního děje se setkáváme také v *Běsech*, konkrétně ve výše citované epizodě. Určitá část událostí se jen zdá být nakupením nesmyslných náhod; odhalení tajných zločinů vnáší do jejich následnosti logiku a organizovanost. To však nemůžeme říci o celém řetězci epizod v této kapitole: pro větší část z nich zůstává v platnosti nesmyslné a náhodné seřazení. A nejen to, jestliže v detektivním příběhu nesmyslnost (nesprávnost) lživých souvislostí, jež si vytváří ten, kdo skryté hybatele děje nezná, zůstává do určitého momentu skrytá, v úryvku, jenž nás zajímá (stejně jako v dalších jemu podobných), nás Dostojevskij předem pečlivě upozorňuje, jako by se obával, že si čtenář principu výstavby textu nepovšimne („den četných překvapení“, „všecko dopadlo tak, jak by se nikdo nenadál“ ad.).

Každá z vyčleněných úrovní má svou, jen sobě vlastní syntagmatickou organizaci, což zaručuje složitost vzájemných vztahů.

Ohledně ideového jádra Dostojevského románů již bylo řečeno, že bezprostředně organizují syžetovou dynamiku textu (B. M. Engelgardt). Ještě podstatnější je poukázání Bachtina na to, že monologická výstavba – přirozený výsledek lineárního rozvíjení mýtu do textu-normalizátoru – je v Dostojevského jádrové struktuře románu vyměněna dialogem: „[...] ideje Dostojevského také vskutku, jakmile vstoupí do jeho polyfonního románu, mění sám způsob svého bytí [...] osvobozují se od své monologické uzamčenosti a ukončenosti, veskrze se dialogizují a jako rovný s rovným se účastní velkého dialogu románu [...]“²⁷

Ideologické jádro tak do sebe vstřebává strukturní příznaky periferijních textů. Zároveň probíhá také opačný proces, jehož charakter je jasně patrný na vyobrazení, pro Dostojevského velmi typickém, vrstvy všednodennosti jako řetězce skandálů a nešvarů. Mohli bychom se domnívat, že vrstva všedních epizod, protkaná náhodnostmi a narušením všemožných zákonitých očekávání, ztělesňuje u Dostojevského nerozumnost, „hříšnost“ materiálního světa. Je i není tomu tak, jelikož nepředvídatelnost a dokonce nesignifikanost u Dostojevského není jen rysem skandálu, ale také zázraku. Oba tyto póly, jež označují konečnou smrt a konečné spasení, nesou společný rys nemotivovanosti a nezákonnosti. Eschatologický moment okamžitého a definitivního rozřešení všech tragických životních protikladů tak nepřichází do života z vnějšku z oblasti idejí, ale nachází se v životě samém.

Model takového splývání „skandálu“ a „zázraku“, prokazujících svůj společný původ, představuje hraní karet a ruleta. Na jedné straně ztělesňují ohybnou podstatu ohybného života: „Dnes byl směšný, ohavný, absurdní den“ (Dostojevskij, *Hráč*).²⁸ Na straně druhé se v ní zrcadlí eschatologický zázrak řešení všech konfliktů. V centru *Hráče* stojí touha po zázraku. Výhra, to je „[...] něco zázračného. Ačkoliv se to naprosto nevyomyká matematickým zákonům, já to dodnes pokládám za zázrak.“²⁹

Přitom je nejednou zdůrazněno, že nejde o peníze – ale o touhu po okamžitém a konečném spasení. Ne náhodou je s výhrou spojována čistě mytologická představa o vzkříšení, ukončení starého – hříšného – života a počátku zcela nové existence: „Co jsem teď? Nula. Čím mohu být zítra?³⁰ Zítra mohu vstát z mrtvých a znovu začít žít!“³¹ A dále: „Znovu se narodit, vstát z mrtvých.“

V téměř smyslu je příznačné Astlejevo tvrzení, že „ruleta je hra především pro Rusy“,³² a prvotní antiteze německé pozvolnosti a ruského dychtění po okamžité smrti („utrácí jaksi zbůhdarma a nepřístojně“³³) či okamžitém spasení, zázraku („zbohatnout rázem, za dvě hodiny, bez námahy“³⁴).

V tomto smyslu již *Hráč* předznamenává Raskolnikova svým dychtěním po okamžité smrti či okamžitému spasení všech. Vždyť i Soněčka přináší Raskolnikovovi zázrak okamžitého spasení duše.

Jestliže tedy dialogičnost znamená proniknutí mnohotvárnosti života do uspořádávající sféry teorie, proniká zároveň mytologie do oblasti excesu.

Dostojevského romány představují zřetelnou ilustraci toho, co můžeme považovat za všeobecnou vlastnost narativních uměleckých textů.

Viděli jsme, jak se v důsledku lineárního rozvíjení mytologického textu dělí původně jediná postava do párů a skupin. Avšak své místo zde má také opačný proces. Jde o to, že ztotožnění – již poté, co se v důsledku překladu do lineárního systému vyčlenily kategorie začátku a konce, – těchto pojmů s biologickými hranicemi lidské existence je jevem mladším. V eschatologické legendě a textech k ní izomorfních může segmentace lidské existence na nepřetržité útržky probíhat pro dnešní vnímání zcela neočekávaným způsobem. Kupříkladu izomorfismus pohřbívání (sněžení) a početí, narození a znovuzrození může vést k tomu, že vyprávění o hrdinově osudu začíná jeho smrtí, narození-znovuzrození pak připadá na střední část příběhu. Úplný eschatologický cyklus – hrdinova existence (zpravidla nezačíná narozením), jeho stárnutí, zkáza (upadnutí do hříchu nesprávného chování) či původní defekt (hrdina je například mrzák, hlupák, nemocný), poté smrt, znovuzrození a nová, již ideální existence (zpravidla nekončí smrtí, ale apoteózou) – vnímáme jako vyprávění o *jediné* postavě. To, že se v polovině vyprávění objevuje smrt, změna jména, úplná změna charakteru, diametrální přehodnocení chování (krajní hříšník se stává stejně krajním světcem), nás nenutí zde vidět vyprávění o *dvou* hrdinech, jak by to bylo vlastní současnému vypravěči.

Jako příklad nám poslouží známý příběh ze *Skutků apoštolských*. Vyprávění o Saulovi-Pavlovi nezačíná narozením hrdiny, ale zmínkou o jeho účasti při potrestání prvního mučedníka Štěpána. Dále se říká, že „nepřestával vyhrožovat učedníkům Páně“, že byl horlivým pronásledovatelem křesťanů. Na cestě do Damašku „zazářilo kolem něho náhle světlo z nebe“. Uspěl hlas z výšin, ztratil zrak a pak, když zázrakem prozřel, stal se Hospodinovým „nástrojem, který jsem si zvolil“ (Sk 9,1.3.15) a začal si říkat Pavel.

Toto vyprávění je v nejvyšší míře pozoruhodné jako ideální realizace schématu: narození a smrt nerámují hrdinův příběh, ale jsou umístěny do jeho středu, jelikož událost na damašské cestě pochopitelně je smrtí, a přerod, jenž po ní následuje, je narozením. Ani změna jména není náhodná. Na koncích vyprávění takové hranice nenacházíme: vyprávění nezačíná narozením a nekončí smrtí. Neméně zajímavá je i druhá skutečnost: z hlediska takových kritérií, jako jsou „jednota děje“ epochy klasicismu a „logika charakteru“ realistickém textu, nemáme žádný důvod ztotožňovat Saula a Pavla do *jedné* postavy. Ve zmíněném textu to však nejsou dvě po sobě existující postavy, ale jedna.

Takové schéma výstavby charakteru pod vlivem mytologicko-legendární tradice proniká také do pozdějších literárních děl, stává se jazykem, jímž jsou realizovány texty o „prozření“ či nečekané proměně hrdinovy podstaty. Jako například kouzelné pohádky, v nichž se z hlupáka stává král (putování do lesa, k čarodějnici, zaříkávadlo: „Horo, horo, otevři se pro člověka poctivého a dej mu kus bohatství svýho“ a další, jež ve svém základu samozřejmě znamenají smrt a vzkříšení). S přímým přenesením takového schématu do pozdějších děl se setkáváme ve vyprávěních o velkých hříšnicích, ze kterých se stali světci (Ondřej Krétský, papež Řehoř);³⁵ jasným příkladem je také Někrasovův „Vlas“.

V úvodu básně je hrdina velkým hříšníkem: „Říká se, že velkým hříšníkem / Byl dříve. Že / Boha neznal; bitím / Svou ženu do hrobu dohnal; / Zbojníky a / Lupiče koní ukrýval. [...]“ Následuje nemoc. Výmluvný obraz pekla dokládá skutečnost, že v daném případě se nemoc z funkčního hlediska rovná smrti: „Říká se, že vidiny / Měl, když blouznil: / Viděl konec světa, / Viděl hříšníky v pekle: / Mučí je raraši hbití, / Lituje neposedná čarodějnice, / Etiopané černí / S očima jako uhlíky. [...]“ Návrat do života s sebou přináší hrdinův úplný přerod: „Rozdal Vlas své jmění / Zůstal bosý a nahý [...] / Plný neutišitelného žalu, / Snědý, vysoký a rovný, / Chodí pomalu / Vesnicemi, městy.“³⁶

Kritický a smrti se rovnající rys momentu přerodu je začasťe zdůrazňován tím, že hrdina získává dvojníka (podstatu dvojníka jako rozdvojené jedné postavy jsme již zmiňovali), který vzkříšením (omlazením) neprochází a umírá. Takoveto epizody nalezneme v mnoha textech – od mýtu o Médei (kouzelné omlazení berana při roztrhání a smrt krále Pélia při obdobné proceduře) až po závěr Jeršovova *Koníka hrbáčka*:

Kůň ocasem zatočil,
hubu v kotlích omočil [...]
Všichni do křiku se dali:
„To jsme sluchem neslychali,
takhle zkrásnět za chvíli!“
Car už stojí v košili,
svleče ji – a hop do mlíčka:
uvařil se jako štička!^{37 38}

Schéma „úpadek – znovuzrození“ je široce zastoupeno také v nové literatuře. Organizuje například řadu Puškinových lyrických básní, mezi jinými také „Znovuzrození“. Připomeňme známé verše Michaleviče ze *Šlechtického hnízda*:

Já v nové city jsem se pohroužil
a znovu dítětem se stal,
vše spálil jsem, čemu jsem oddán byl,
klaně se všemu, co jsem spaloval.³⁹

Před námi vystává postava, která je složena ze dvou přímo protikladných částí, přičemž přechod od jedné z nich do druhé se chápe jako obrození. Děťství nepřináležejí začátku, nýbrž prostředku časového vývoje postavy („a znovu dítětem se stal“). Podle téhož schématu je vystavěno také Tolstého *Vzkříšení*. Při vší rozdílnosti konkrétně-historických idejí, přenášených pomocí daného syžetového mechanismu, již samo opakování takových názvů, jakými jsou „Znovuzrození“, *Vzkříšení*, nemůže být náhodné.

To, že se na schéma eschatologické legendy navrstvuje existenční ztotožnění literární postavy a člověka, umožnilo vymodelovat vnitřní svět člověka podle vzoru makrokosmu, a jednoho člověka interpretovat jako konfliktně organizovaný kolektiv.

Syžet představuje mocný prostředek pro porozumění životu. Jen díky tomu, že vznikly narativní formy umění, se člověk naučil rozlišovat syžetový aspekt reality, a tedy rozčleňovat jednorázový tok událostí do jistých diskretních jednotek, spojovat je s jakýmsi významem (tedy je sémanticky vykládat) a organizovat je do uspořádaných řetězců (interpretovat je syntagmaticky). Vyčlenění událostí – nespojitých jednotek syžetu – a jejich obdaření určitým smyslem na straně jedné a také určitým časovým, příčinně-následkovým či jakýmkoli jiným řádem na straně druhé vytváří podstatu syžetu.

Čím více chování člověka nabývá rysů svobody, volnosti ve vztahu k automatismu genetických programů, tím důležitější je pro něj sestavování syžetů událostí a chování. Avšak pro sestavení podobných schémat a modelů je třeba ovládat určitý jazyk. Tuto roli také plní původní jazyk uměleckého syžetu, který se v průběhu času neustále komplikuje, stále více se vzdaluje od těch elementárních schémat, jimž jsme se v této stati věnovali. Tak jako každý jiný jazyk, i jazyk syžetu, chce-li předávat a modelovat určitý obsah, musí být od tohoto obsahu oddělen. Modely ustanovené v archaických dobách jsou odděleny od konkrétních komunikátů, ale i přesto mohou posloužit jako materiál k jejich textové výstavbě. Přitom nesmíme opomenout, že v umění si jazyk a text neustále prostřídávají svá místa i funkce.

A tak poněvadž člověk vytvářel syžetové texty, naučil se rozlišovat syžety v životě a svůj život pro sebe takto interpretovat.

Přeložila Tereza Javornická.

Tato studie je kapitolou z knihy Vnutri mysljaščich mirov (Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 1996, s. 206–238).

Poznámky:

- 1 Soslan (Sozryko) „[...] na svém koni se vrací ze země mrtvých, kam se jezdil radit se svou první ženou, nebožkou“ (Georges Dumézil, *Osetinskij epos i mifologija*, Moskva, Nauka 1976, s. 103).
- 2 Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI et XVII siècles*, Paris, Flammarion 1984.
- 3 Alexandr Blok, *Sobranije sočiněnij*, sv. III, Moskva – Leningrad, Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1960–1963, s. 37. Česky: Týž, *Lampy navečer*, přel. Vojtěch Jestřáb, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 52.
- 4 [Nedokončený románový cyklus Maxima Gorkého.]
- 5 Viz Olga Michajlovna Frejdenbergova, *Poetika sjužeta i žanra*, Moskva, Labirint 1997.
- 6 William Shakespeare, *Jak se vám líbí*, přel. E. A. Saudek, Praha, Umění lidu 1951, s. 149–150.
- 7 Tamtéž, s. 126.
- 8 Viz Sergej Jurjevič Nekljudov, „K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennych otnoženij s sjužetnoj strukturoj v russkoj bylině“, in: *Tezisy dokladov vo vtoroj letněj škole po vtoričnym modě-lirujušim sistěmam*, Tartu 1966; viz také Jurij Michajlovič Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo 1970, s. 280–289.
- 9 Viz Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov – Vladimir Nikolajevič Toporov, *Slavjanskije jazykovyje modě-lirujušije semiotičeskije sistěmy: Drevnij period*, Moskva, Nauka 1965.
- 10 Narození Tristana po otcově smrti je stejným rozdvojením v čase jako Isolda Zlatovlasá a Isolda Běloruká v synchronním prostoru.
- 11 [Schima: v pravoslaví se tak nazývá nejvyšší stupeň mnišství, který je spojen s dalšími, přísnejšími sliby sebezáporu, či sebezřeknutí se. Přijetí schimy se v ruské církvi dělí na dva stupně: oblečení do malé schimy (zasnoubení se mnišství) a oblečení velké schimy (tj. plnost mnišství). Velkou schimu přijímají ruští mniši většinou až ve stáří, nezřídka až těsně před smrtí. Hlavní součástí obřadu, jímž je přijímán adept mnišství, je postřížení.]
- 12 Naděžda Petrovna Dyrenkovová, „Polučenie šamanskogo dara po vozzrenijam tureckich plemen“, in: *Sbornik Muzeja antropologii i etnografii imeni Petra Velikogo AN SSSR*, sv. IX., Santk-Peterburg, Nauka 1930.
- 13 Vladimir Jakovlevič Propp, *Istoričeskije korni bolševnoj skazki*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta 1986, s. 95.
- 14 Tamtéž, s. 94.

15 Srov. s *Knihou Izajášovou* ve *Starém Zákoně*; dále též K. S. Kaštaljeva, „*Podražanija Koranu*“ *Puškina i ich Pervoistočnik. Zapisky kollegii vostokovedov při Aziatskom muzeje Akademii nauk SSSR.*, sv. V., Leningrad 1930; N. I. Čerňajev, „*Prorok*“ *Puškina v svjazi s jeho že „Podražanijami Koranu*“, Moskva 1898.

16 V Moraviově románu je znakem vědomé orientace na mýtus druh smrti, který si volí mladík toužící po sebezničení: ve svých myšlenkách se nezabývá sebevraždou – v jeho vědomí vzniká obraz trhání na kusy a sežrání jeho těla divokou zvěří. V románu je tato skutečnost psychologicky podmíněna příběhem, jež mladík slyšel jako dítě a jež vypráví o zabitém muži – dle Chlapcových představ – zakopaném u zvěřince, a knihami o křesťanských mučednících ad.; avšak bez jakýchkoli problémů zde rozpoznáváme jeden z univerzálních mytických motivů smrti (roztrhání – sežrání). Srov.: „[...] roztrhání lidského těla hraje nemalou roli v mnoha náboženstvích a mýtech, hraje tedy velkou roli také v pohádce.“ (Vladimír Jakovlevič Propp, *Istoričeskije korni bolševnoj skazki*, s. 95) Etnografie nám poskytuje četný materiál o tom, jak po roztrhání na kusy následuje zakopávání do země (a přitom také pohřbívání a zasetí pole – viz známá balada Roberta Burnse „Jan Ječmínek“, v níž mučení, zakopání do země a vaření v kotli předchází znovuzrození a v níž vzniká třívrstevná syžetová struktura: archaicko-mytologická vrstva, pohádková vrstva – válka „tří králů proti Janovi“, a třetí vrstva, která ztělesňuje poezii zemědělské práce – zasévání pole či pojídání). Obě jsou izomorfní zrození, zákonitě za nimi následuje vegetační růst čili vyvrhnutí, jež představuje nové a dokonalejší zrození. Eliade uvádí africký mýtus o obru Ngakolovi, který žral a vyvrhával lidi. Tento mýtus tvoří u odpovídajících kmenů základ iniciačního obřadu. Zajímavé je, že u Moravii má hrdinovo odloučení od života a světa dětství, rodičů a majetku podobu trhání peněz na kusy a zakopávání útržků do země (této oběti předchází zjištění, že za zobrazením madony v ložnici rodičů, obrazem, před nímž se chlapec musel celé roky modlit, je skrytý sejf plný kreditních karet). A tak se zcela archaický syžet svržení starého božstva, jeho trhání na kusy a osévání země kousky jeho těla, za nimiž následuje obnovení jak boha, tak člověka, tento počátek „nového života“, stává jazykem, ve kterém spisovatel vypráví o výsostně současných konfliktech.

17 Fjodor Ivanovič Ťutčev, *Lirika*, sv. I., Moskva, Nauka 1965, s. 199.

18 Alexandr Leonidovič Slonimskij, „Vdrug“ u Dostojevského“, *Kniga i revolucija* 1922, č. 8.

19 Dostojevského hrdinové vůbec systematicky činí věci, jež nezapadají do určených konstant jejich charakterů a jsou „zvláštní“, nemotivované.

20 Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Běsi*, přel. Taťjana Hašková a Jaroslav Hulák, Praha, Rozmluvy 2008, s. 147.

21 Tamtéž, s. 163.

22 Tamtéž, s. 164.

23 Tamtéž, s. 165.

24 Tamtéž, s. 172.

25 Tamtéž, s. 176.

26 Tamtéž, s. 179.

27 Michail Michajlovič Bachtin, *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*, přel. Jiří Honzík, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 125.

28 Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Hráč a jiné prózy*, přel. Ruda Havránková, Praha, SNKLU 1964, s. 269.

29 Tamtéž, s. 353.

30 Zjevná perifráze slov abbé Sieyèse „Co je třetí stav? – Všechno! Čím byl dosud v politice? – Ničím! Co chce? – Stát se něčím!“ dodává touze po zázraku nový odstín – možnost politického výkladu, což předjímá Raskolnikova.

31 Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Hráč a jiné prózy*, s. 377.

32 Tamtéž, s. 384.

33 Tamtéž, s. 272.

34 Tamtéž.

35 Nikolaj Kallinovič Gudzij, „K istoriji legendy o pape Grigorii“, in: *Izvestija Otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk.*, sv. XIX., kn. 4, 1914, s. 247–256; Týž: „K legendam ob lude-predatele i Andreje Kritskom“, *Russkij filosofičeskij věstnik*, sv. LXXIII, 1915, s. 11, 18.

36 Nikolaj Alexejevič Někrasov, *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem*, sv. I., Leningrad, Nauka 1981–1985, s. 152–154.

37 Viz u Afanasjeva příběhy o neúspěšném léčení.

- 38** Petr Pavlovič Jeršov, *Koník Hrbáček*, přebásnil František Hrubín, Praha, SNDK 1956, s. 106–108.
- 39** Ivan Sergejevič Turgeněv, *Šlechtické hnízdo*, přel. Kamila Značková, Praha, Melantrich 1933, s. 83.