

Intermedialita popisu

SOUVISLOSTI TVORBY ALAINA ROBBE-GRILLETA A JÁNA MANČUŠKY

Markéta Magidová

I. Intermedialita uměleckých děl

Tato studie předkládá interpretaci díla Alaina-Robbe Grilleta¹ a Jána Mančušky² na základě teze Martina Seela o inherentnosti intermediality uměleckých děl, jež je aplikována na klasifikaci modů reprezentace Wernera Wolfa. Popis bude ukázán jako společný modus reprezentace děl Alaina Robbe-Grilleta

-
- 1 Alain Robbe-Grillet (1922–2008) byl výrazným spisovatelem z prostředí autorů sdružených kolem nakladatelství Minit, již byli později označeni jako spisovatelé „nového románu“. Jednalo se o Samuela Becketta, Alaina Robbe-Grilleta, Michela Butora, Roberta Pingeta, Clauda Simona, Nathalii Sarrautovou, Clauda Olliera, později se připojili i Jean Ricardou a Marguerite Durasová. Robbe-Grillet na sebe upozornil již prvním románem *Gumy* (1953), v němž polemizoval s detektivním žánrem. Následovaly *Voyer* (1955) a *Žárlivost* (1957), v nich již vztah narativu a deskripce zcela otočil. Jeho další publikace jsou mj: *V labyrintu* (1959), *Okamžiky* (1962), *Dům milostných schůzek* (1965), *Projekt revoluce v New Yorku* (1970), *Krásná zajatkyň* (1975), *Topologie neviditelného města* (1976), *Suvenýry ze Zlatého trojúhelníku* (1978), *Královraždy* (1978), *Džm* (1981), *Zrcadlo, které se vrací* (1984), *Angelika čili Okouzlení* (1988), *Repríza* (2001). Napsal také tři filmové romány (*ciné-roman*), z nichž nejslavnějším se stal *Loni v Marienbadu* (1961), další jsou *Nesmrtelná* (1963) a *Postupné propadávání rozkoši* (1974). Na Slovensku natočil filmy *Muž, který luže* (1968) a *Eden a potom* (1970). Důležitým interpretačním dokumentem se staly i jeho eseje vydané souhrnně pod názvem *Za nový román* (1963).
 - 2 Ján Mančuška (1972–2011) byl vizuálním a konceptuálním umělcem. Za svého života dosáhl mezinárodního úspěchu. V roce 2004 se stal laureátem Ceny Jindřicha Chalupického. Zúčastnil se řady významných mezinárodních přehlídek a uspořádal samostatné výstavy například v Kunsthalle Basel, Neue Kunsthalle St. Gallen, v Künstlerhaus Bethanien, Andrew Krepps Gallery, na Benátském bienále výtvarného umění. Jeho práce jsou mj. zastoupeny ve stálé sbírce MoMA v New Yorku. Pracoval s médiem textu ve formě textových instalací, textových videí, s médiem kresby a filmu. Francouzský nový román a zejména dílo Alaina Robbe-Grilleta mu bylo velkou inspirací.

i Jána Mančušky provedený v různých médiích. Intermedialita popisu zde proto funguje jako osa výkladu. Interpretace uměleckých děl pomocí intermedialního modu reprezentace (zde konkrétně deskripce v různých médiích) bude obhajována jako přesnější vzhledem ke klasifikaci děl než snaha porozumět dílům pouze na základě analýzy jejich mediální podstaty (tedy filmovosti, malířskosti, sochařskosti atd.). V této studii bude upřednostňován takový výklad umění, který nezbytně vede k interdisciplinaritě. Monomediální klasifikace obvykle vyžaduje předpoklad vzoru, esence média a žánru. Vývoj uměleckých děl je potom vnímán jako odchylka od těchto norem, či, chápáno teleologicky, jako jejich překonání či vylepšování. Připustíme-li však relativitu forem stejně jako jejich intermedialitu, jako účinnější interpretační metoda vystoupí analýza makromodu reprezentace (či jiné možné přístupy) ve vztahu k jeho mediálnímu provedení. Studie nejprve stanoví základní teoretický rámec, dále určí konkrétní metodologické nástroje a v neposlední řadě použije tento kontext a pojmový aparát ke konkrétní analýze děl zmíněných autorů. Text tedy bude veden od obecné estetické roviny intermediality uměleckých děl, přes metodologii intermediality deskripce k finálnímu rozboru a interpretaci děl Robbe-Grilleta a Mančušky.³

Hranice jednotlivých médií není možné přesně stanovit, jak bychom mohli tvrdit spolu s Martinem Seelem.⁴ V návaznosti na estetickou teorii Theodora Adorna ukazuje Seel prostupnost médií, nemožnost určit mediální esenci, druhovou čistotu bez vazby na jiné umělecké druhy, a v důsledku i nemožnost definovat inherentní rysy médií vůbec. Tímto krokem se rozchází s modernistickými pokusy o nalezení podstaty uměleckých médií a formální specifičnosti každého média. Dějiny estetiky a teorie umění ostatně ukazují, že tyto cesty vedly — jako například v případě teorie Clementa Greenberga⁵ —

3 Tato studie byla přijata k otištění v roce 2014 a zahrnuta do edičního plánu *České literatury* pro třetí číslo roku 2015. Z tohoto důvodu zde nemohly být zohledněny texty a dokumenty z katalogu *Ján Mančuška. První inventura* (HAVRÁNEK 2015), který byl vydán k první retrospektivní výstavě Jána Mančušky (GHMP, 17. 6. 2015 — II. 10. 2015).

4 Martin Seel, německý estetik a filozof, tuto tezi rozpracovává zejména ve své knize *Estetika jevení* (2003) či *Moc jevení* (2007). Seelova estetika jevení, teorie snažící se popsat mj. vztah estetiky k novým uměleckým formám, se chce vypořádat s mnoha „konci“ uvažování o umění, stejně jako s „konci“ estetiky jako takové. Přestože Seel záměrně vychází z klíčových myšlenek tradice filozofické estetiky od Immanuela Kanta, přes Georga Wilhelma Friedricha Hegela k Theodoru Adornovi, jeho teze jsou aktuální. Skrze obecnou estetickou teorii (ADORNO 1997) dochází k závěrům konvenujícím s teorií, kritikou a praxí progresivního umění 20. století.

5 Clement Greenberg, americký výtvarný kritik, prosazoval skupinu malířů později zařazených pod označení „abstraktní expresionisté“. Ve své esaji „Modernistická

do slepých uliček. Monomedialita je však stále vlivnou historiografickou klasifikační a interpretační koncepcí.⁶ Martin Seel ukazuje nezbytnost chápat jednotlivé umělecké druhy a žánry v kooperaci s dalšími. Uvádí příklady, kdy „filmové“ techniky střihu či montáže byly užívány v románech dříve, než byly vynalezeny film. Naopak některé filmy — Seel zmiňuje *Mullholand Drive*, ale jistě by bylo možné uvést i *Loni v Marienbadu* — naopak využívají „literárnosti“ ve filmovém médiu. Seel zdůrazňuje nezbytnost této vzájemné výměny.⁷ Estetická zkušenost uměleckých děl je závislá na historickém vědomí jejich kontextu, stejně jako na schopnosti recipienta vnímat estetickou dimenzi světa mimo umění. Vzájemný dynamický proces vlivů umožňuje uměleckou inovaci a prožívání estetické zkušenosti.

Intermediální faktor je přítomný (podle Adorna i Seela) v umění odjakživa, ale intenzivně byl vyzdvížen na světlo až ve 20. století. Obrazy mohou být plastické, texty vizuální, divadlo taneční a film literární, což podtrhuje přesvědčení o esenci jednotlivých uměleckých médií a kategorizaci jejich přesahů do marginálních oblastí tzv. „experimentu“ či „nové vlny“ či „rozšířeného pole“ atd. Estetika by se podle Seela měla zabývat nejenom primárními materiály a operacemi daného uměleckého média, nýbrž všemi médii obsaženými v základní konstituci umělecké formy.⁸

Interpretační prizma monomediality lze dobře pozorovat na zmíněném „rozšířeném poli“ jednotlivých médií, do kterého jsou obvykle zařazovány formy přesahující tradiční žánrové a mediální rozdělení. Seel zastává názor,

malba“ (GREENBERG 1998) obhajoval esencialitu uměleckých médií, přičemž inherentní vlastností malby je podle něho plošnost. Za vývojový vrchol modernistické malby považoval díla Jacksona Pollocka. Tento způsob pojetí uměleckých médií se díky konceptualismu a postmoderně ukázal být jako příliš jednostranný a dogmatický.

- 6 Například o konkrétní poezii vydané knižně se častěji dočteme v dějinách literatury, než v dějinách výtvarného umění (např. dílo Václava Havla), zatímco velmi podobný způsob práce použitý na stěně v galerii či ve veřejném prostoru již je řazen do dějin výtvarného umění (např. Lawrence Wiener, Jiří Valoch). Tato metodologická otázka psaní dějin není hlavním tématem tohoto textu, avšak jedná se o důsledek způsobu interpretace, který zde bude předložen.
- 7 „Účast na takových změnách ve vztazích reprezentace je pro zkušenost umění esenciální, v neposlední řadě proto, že se v nich tato zkušenost znovu zaměřuje na změnu možností reprezentace a percepce, a tedy na změnu možností, jak prožívat přítomnost“ (SEEL 2007: 65).
- 8 „Estetika umění by mohla být psána jako teorie vztahů uměleckých médií. Proto by se v žádném případě neměla omezovat na materiály a operace, které jsou pro příslušnou uměleckou formu **primární**. Žádnému uměleckému žánru totiž není možné náležitě porozumět pouze na jejich základě. Spíše by měla být tematizována všechna média **obsažená** v jeho základní konstituci, díky kterým je každá umělecká forma vždy již náhradou za mnoho jiných“ (SEEL 2003: 177–178).

že u progresivních uměleckých forem se nejedná primárně o „rozšiřování“ žánrů, nýbrž o již existující vnitřní vzájemné vazby jednoho uměleckého druhu ke druhému — inovativní umělecká díla je exponují, zatímco v jiných se skrývají pouze latentně. Seelovými slovy: „Stručně řečeno, každá umělecká forma zahrnuje mnohočetné inherentní vazby k jiným uměleckým druhům, i když ne každý umělecký druh tyto vazby ke všem ostatním druhům zachovává. Tyto relace nejsou něčím, skrze co jistý žánr může být **rozšířen**, jsou **fundamentální** pro jeho stavbu jako jednoho uměleckého žánru mezi jinými“ (SEEL 2003: 179). Tato charakteristika může nabídnout pozitivní definici umění a estetiky, nevymezuje ji oproti tradičním médiím a žánrům negativně.⁹ Domníváme se, že snaha o pozitivní uchopení pojmů a jejich následné užití v interpretačních a klasifikačních mechanismech může být konstruktivnější než opačný postup.

V této souvislosti nelze neuvést příklad slavné eseje americké kritičky Rosalind Kraussové „Socha v rozšířeném poli“, v níž se autorka pokusila ozřejmit situaci nových uměleckých forem šedesátých a sedmdesátých let. Land art, instalaci aj. vymezuje vůči modernismu. Kraussová tvrdí, že poválečná americká kritika ukázala obdivuhodnou pružnost (v pejorativním smyslu) ohledně užívání pojmů *socha* a *malba*.¹⁰ Kraussová v boji proti rozšiřování modernistických pojmů na postmodernu vytváří sice nový, avšak poněkud mlhavý slovník.¹¹ Souhlasit bychom mohli s její závěrečnou myšlenkou, v níž ukazuje, že postmoderní umění je vázané na kulturní prostředí, nikoli na vlastnosti daného média. „V situaci postmoderny není postup definován v souvztažnosti k danému médiu — soše, ale spíše ve vztahu k logickým operacím se souborem kulturních elementů, pro něž můžeme použít jakákoliv média — fotografie, knihy, čáry na zdech, zrcadla nebo i samotnou sochu“ (KRAUSS 2011: 142).

9 Martin Seel se vyhýbá tomu, aby definoval umění pouze institucionálně, sociálně či formálně. Důležitým aspektem jeho teorie je snaha o pozitivní estetickou definici umění (SEEL 2003: 172–215).

10 Bohužel Kraussová neuvádí konkrétní příklad autora či textu, s jehož interpretací a použitím termínů nesouhlasí, uvádí nicméně způsoby výkladů, které vidí jako chybné — např. rozumět minimalistické soše v krajíně jako menhiru.

11 Kraussová správně podotýká: „Přesto, že se toto rozšiřování pojmu sochy děje ve jménu avantgardní estetiky — ideologie nového —, jeho skrytým poselstvím je historismus“ (KRAUSS 2011: 131). Rosalind Kraussová usouvztažňuje premodernistickou podstatu sochy s pomníkem, aby následně mohla tvrdit, že „modernistické sochařství je negativním stavem pomníku“ (IBID.: 135). Modernismus podle ní definuje sochu negativně jako nekrajinu a nearchitekturu, zatímco např. land art je přímou součástí krajiny. Klíčové termíny jako *krajina*, *architektura*, *logická struktura*, *logika sochy*, a stejně i vztah autonomie umění k historickým obdobím či praktickým sférám však zůstávají v textu Kraussově nevysvětleny.

Obecné estetické předpoklady intermediality je nutné pro kritiku a interpretaci uměleckých děl detailněji rozvést. Pro tento krok nám poslouží metody a pojmy rakouského teoretika literatury a intermediality Wenera Wolfa. Ten nezustává u širokého pojmu intermediality, ale snaží se rozlišit její nuance. Intermedialita v širokém smyslu zahrnuje všechny výše uvedené jevy (tj. například dílo vytvořené z více médií, převod díla z jednoho do jiných médií atd.), zatímco intermedialita v užším smyslu znamená monomediální dílo, které skrze prostředky daného média odkazuje k jinému médiu (WOLF 2011). Intermedialita může přesahovat rámec díla samého, a v tomto případě budeme mluvit o transmedialitě (tedy vlastnosti, která není specifická pro žádné médium) a intermediální transpozici (konceptu přenášeném z média do média). Intermedialita v užším smyslu zahrnuje vazby uvnitř díla samotného a můžeme zde rozlišit intermediální referenci implicitní a explicitní. Jako příklad lze uvést vztah textu a obrazu: je-li slovy líčen pohled z okna, jedná se o explicitní intermediální referenci, jsou-li slova v konkrétní poezii uspořádána do tvaru kapek deště, jedná se o implicitní intermediální referenci. Plurimedialitou Wolf označuje případ míšení médií, tedy například koláže nebo obrázkové knížky pro děti, kdy část textu je nakreslena a část napsána (IBID.: 72).

V dalších kapitolách se budu soustředit zejména na transmedialitu deskripce a intermediální transpozici. Pokusím se ukázat, jak se popis různými způsoby objevuje v dílech Robbe-Grilleta a Jána Mančušky, přičemž jako zásadní se ukážou právě vlastnosti makromodu deskripce. Ten ve svých transmediálních či plurimedialních souvislostech dokáže zastřešit a vysvětlit rozdílné existující interpretační přístupy, které kritici k dílům Mančušky i Robbe-Grilleta zaujali, a ukázat klasifikační i významovou proměnu podle daných mediálních použití.

II. Intermedialita popisu

Dříve než se začneme věnovat analýze daných uměleckých děl, je nezbytné určit hlavní vlastnosti popisu (případně jeho odlišnosti vůči narativu) i způsoby intermediality a transmediality deskripce. Budou sledovány zejména ty rysy deskriptivního makromodu, které souvisí s interpretacemi díla Alaina Robbe-Grilleta.

Každý makromodus má podle Wolfa epistemologický rozměr, přičemž deskripce naplňuje zejména zkušenostní a pseudoobjektivizační funkci. Wolf rozlišuje tři sémiotické makromody:¹² popis, narativ a argument. „Makromody (přesněji řečeno jejich dominantní výskyt) zpravidla představují určující rys hlavních žánrů i žánrových forem“ (WOLF 2013: 36). Pravděpodobně by

12 Tyto tři ho přednostně zajímají, netvrdí však, že neexistují i jiné.

bylo velmi obtížné až nemožné nalézt „čistý“ makromodus nějakého díla, přesto lze částečně analyzovat jejich vzájemnou převahu a poměr. Narativní makromodus dává — oproti deskriptivnímu — smysl lidské zkušenosti času.¹³ Argument podává logickým způsobem vysvětlení. Spojitosti narativu jsou temporálně kauzální a teleologické, pointa pak rozšiřuje představu možného a vysvětluje děj. Oproti tomu popis nepodává vysvětlení, nýbrž zprostředkovává (zejména smyslové) zkušenosti, intenzifikuje prožívání přítomnosti. Pomocí atribuce vede buď k identifikaci nějakého jevu, nebo k jeho konstruování. Tímto způsobem je vytvořena estetická iluzivní zkušenost.¹⁴ V neposlední řadě plní popis funkci interpretační.

Zkušenostní funkce vždy závisí na percepci, v souvislosti s popisem však bývá újeji usouvztažňována zejména s prožitkem z prostoru či plochy. Narativní makromodus naopak podtrhuje temporální, lineární osu rozumění. Wolf tvrdí, že takové rozlišení je sice schematické, nicméně v základním rámci správné. Přesto rozděluje popis na statický (popis prostoru, předmětu) a dějový (popis události). Rozdíl mezi dějem a dějovým popisem klade Wolf na osu motivovanosti. Uvádí příklad shazování bomb z letadla. Je-li toto dění podáváno jako ilustrace války, jedná se o popis. Je-li však propojeno s psychologií hrdiny (např. se tímto aktem postavil proti přímému rozkazu atd.), jedná se o narativ. Známe-li vnitřní pohnutky hrdiny, zdají se situace a deskripce prostředí, které se na ně vážou, obvykle smysluplnější, než máme-li popis neukotvený v naraci.

Na příkladu popisných románů Alaina-Robbe Grilleta můžeme vidět nezbytnost vztahu makromodu (deskripce, narace) k médiu (slovu) a žánru (románu). K Wolfově základnímu rozlišení makromodů deskripce a narace, které spočívá na ose motivace, je třeba připojit kulturní konvence spojené s danou formou. Při jejich narušení vystupuje do popředí i otázka pochopení díla a jeho smyslu. Příběh u klasických románů určuje líčení postav i děje, zatímco u autorů „experimentálního románu“ dominuje makromodus deskripce osvobozený od jednotícího příběhu a narativního smyslu. Popis jako součást narativu plní obvykle jasnou ideovou funkci — má vytvořit prostředí, svět, v němž se postavy příběhu pohybují, a osvětluje jen ty předměty

13 V této souvislosti můžeme vzpomenout i dílo Paula Ricoeura, který problematice vztahu vytváření příběhů v návaznosti na utváření lidské (potažmo národní, etnické aj.) identity, kulturně-historickému vztahu porozumění času skrze narativní konstrukci věnoval trilogii *Čas a vyprávění* (RICOEUR 2000–2007).

14 Estetickou iluzivní zkušenost definuje Wolf jako smyslovou zkušenost možného světa. „Ta spočívá v dojmu, že se vnímatel přenesl do prostoru vytvořeného popisovaným objektem a že ho zakouší jako možný, ba dokonce přijatelný a věrohodný svět — a to navzdory tomu, že si uchovává alespoň minimální povědomí o tom, že jde o svět »smyšlený«“ (WOLF 2013: 32).

a místa, které jsou pro něj důležité. Popisy v narativu podle Wolfa odlehčují děj, vytvářejí smyslové vjemy (zejména vizuální), a umožňují tak divákovi děj prožít, zasazují ho do scény, architektury či prostředí. Rétorický účinek tedy bývá smyslově posílen (a prožít), pokud deskripce slouží narativu. Vizuální (smyslová) složka naplňuje zejména zkušenostní funkci deskripce. Popis stojící samostatně vytváří roztržku s významem celku. Wolf také zmiňuje, že u povídky či anekdoty poznáme konec snadněji než u popisu interiéru, kauzalita románu vypadá logičtěji, než vnitřní strukturace deskripce atd. Pro narativ je typická linearita,¹⁵ pro popis simultaneita.¹⁶ To zapříčiňuje „nejasnost“ významu — máme-li jeden konec příběhu, jsme s vysvětlením spokojeni, máme-li více interpretací, jsme znepokojeni.¹⁷

Pro náš další výklad bude neméně důležitá **pseudoobjektivizační** funkce popisu, která vyjadřuje iluzivní účinek vnoření se do fikční reality, pakliže je vhodně spojena s narativem. Stojí-li však samostatně, pak tato objektivizační tendence ztrácí důvěryhodnost a na světlo vystupuje nepatřičná objektivita, která neústí v očekávaný smysl. „Objektivnost“ i „předmětnost (objektivost)“ byla mimo jiné v dobové kritice přisuzována dílu Alaina Robbe-Grilleta.¹⁸ Odkaz na **pseudoobjektivizační** funkci popisu tedy ukazuje možnost chybného čtení jako objektivizační funkce: popis se v literatuře velmi často vyskytoval uvězněný v čitelné dějové konstrukci a sloužil čtenáři, aby se účastnil „praktického“ jednání postav, jejich přítomnost měla naopak stvrdit přesvědčivost prožitku děje. Popis poskytuje informace o reprezentovaných světech, iluzivně ukazuje, že se popisované skutečnosti „mají tak a tak“ (*So-Scin*).¹⁹ S odvoláním na Rolanda Barthesa Wolf tvrdí, že „to, co je třeba

15 Wolfovým strukturalistickým slovníkem *syntagmatická osa*.

16 *Paradigmatická osa*.

17 Roland Barthes v *Nulovém stupni rukopisu* spojuje tradiční román s buržoazní společností vyžadující jednotný výklad světa a tvrdí, že přerody literárních forem se v historii vždy děly ve vazbě na sociální transformace. Politickou interpretaci románu *Žárlivost* můžeme nalézt například v knize Jacquesa Leenhardta *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* (LEENHARDT 1973).

18 Viz například interpretace díla Robbe-Grilleta v podání Françoise Mauriaka (*littérature objective, anti-humanisme*), ale i Rolanda Barthesa v esejí *Littérature objective* (BARTHES 1954). Robbe-Grillet se tomu brání například v článku „Nový román, nový člověk“ (ROBBE-GRILLET 2013: 148–149) v němž tvrdí, že spisovatelé soustředění kolem nakladatelství Minuit (později označení za spisovatele nového románu) používali sice často popisy předmětů (*object*), ale kritika z toho — mylným způsobem učinila obrat k věcem (*tourné vers l'object*) či objektivitu (*objectivité*). Grillet naopak tvrdí, že jeho romány jsou velmi subjektivní.

19 *Bytí tak-a-tak*, přel. *So-Scin*: životní nevyhnutelnost, nutnost, stereotypy. Pojem tvoří opozici vůči *pobyru* (*Dasein*), tedy označení takového jsoucna, které se stará o své bytí (odkaz na Ludwiga Wittgensteina a Martina Heideggera). Tento termín používá i Martin Seel pro rozlišení neestetických prožitků, jež setrvávají v režimu

nazývat pseudoobjektivační funkcí“ popisů v oblasti umění a médií, může vyvolat referenční subformu estetické iluze, a sice »efekt reálného« (*effet de réel*)“ (WOLF 2013: 33; též BARTHES 1968: 84–89).²⁰ *Efekt reálného* má podle Barthes ideologický zájem vůči narativitě — smyslová zkušenost vytvořená deskripcí, prostorová orientace aj. slouží v tradičním románu k propojení děje, usazení do „reality“. Wolf i Barthes shodně tvrdí, že na iluzi realističnosti popisu měla vliv tradice klasického románu kulminující v realistickém a naturalistickém románu 19. století. Popis v tomto případě je vedlejším modelem reprezentace, zatímco narativ dominantním. Barthes navíc uvádí souvislost tohoto efektu s moderní literaturou — tvrdí, že progresivní proudy literatury odkrývají tuto iluzi.

Narativní vyústění smyslu závisí nejenom na tom, že autor použije příběh, ale i na způsobu, jak je příběh vyprávěn. Vnitřní perspektiva hrdiny vzbuzuje větší přesvědčivost, zatímco popis vnějšího prostředí vyvolává pocit objektivitivy, tvrdí Wayne Clayson Booth (BOOTH 1983).²¹ Zamýšlí se nad vztahem *ukazování* (*showing*) a *vyprávění* (*telling*). Poznnamenává, že *vyprávění* bývalo autory klasických románů používáno k vytvoření pravdivě působícího příběhu, avšak často za cenu sumarizování, generalizování a popisování obecných vnějších souvislostí. *Ukazování* se soustředí na konkrétní líčení toho, co se děje, co postava pozoruje atd. To vyvolává u čtenáře smyslové evokace, může se tak vnořit do prostředí a „vidět to“. Čtenář dílu vystavěnému na ukazování rozumí skrze to, co mu bylo ukázáno, nikoli skrze to, co mu bylo řečeno. Pakliže jsou však obecnosti (*vyprávění*) pouze ilustrované konkrétními ukázkami (*ukazování*), čtenář je skrze partikulární doveden tam, co autor předtím prohlásil v komentáři, deskripci postavy aj. Nejistota, produktivní imaginace či hledání smyslu se zde vytrácejí. V návaznosti na Boothovo rozlišení bychom mohli tvrdit, že Sartre, Robbe-Grillet i další autoři převracejí tuto klasickou strukturu: soustředí se na způsob ukazování světa vnějšku (např.

běžného vnímání, a estetické zkušenosti, která otevírá svět mající se tak a tak, zintenzivně ho, naplňuje. Podle Seela poukazují estetické objekty (situace) na jistý aspekt sebe sama a dovolí nám ho zakoušet v jeho plnosti, nikoli v běžném pojmání věcí, jež se zpravidla mají „tak, či onak“ (SEEL 2003: 82).

- 20 *Effet de réel* podle Barthes označuje deskripci jako prostředek vyvolání realistické iluze, jako záruku kontinuity narace. Otázka „realistického“ a „idealistického“ a „objektivního“ a „subjektivního“ umění se také objevuje ve studii Edwarda Bullougha „Psychická distance« jako faktor v umění a estetický princip“ (BULLOUGH 1998). Zde tvrdí, že umění nemůže být ani objektivní, ani subjektivní ve smyslu čistě individuálního a nesdělitelného prožitku. Umění je vždy antirealistické, ale obsahuje princip antinomické distance — přibližuje se realitě (v Bulloughově slovníku: přírodě), ale nesmí distanci zrušit, jinak by přestalo být uměním.
- 21 Důležité pro tuto problematiku jsou zejména kapitoly „Telling and Showing“ (s. 3–23) a „General rules IV. Emotion, Beliefs and Reader’s Objectivity“ (s. 119–149).

na to, co postava může vidět, anebo na to, co může vidět vypravěč, aniž by se zde ale objevila explicitní vazba na motivaci postavy). Chybí pointa, hodnocení a generalizace. Deskriptivní pravdivost se v tomto případě rozpadá, jelikož do ní neustí narativní a morální smysl. Proto mají tyto romány na jedné straně silný vizualizační a senzuální účinek, zároveň však mohou být interpretovány i tak, že ztrácejí přesvědčivost, iluzivnost a uvěřitelnost vnitřního světa hrdiny. Zřejmě nás tedy nepřekvapí, že Robbe-Grilletovi byla kritiky připisována nejenom objektivnost či distancovanost, ale i nejasnost smyslu.²² Taková metoda může být viděna jako selhání tradičního románu stejně jako vědomé autorské rozhodnutí, které díky proměně formy s sebou nese vlastní smysl.

Již samotné zvolení média je pro analýzu deskripce důležité. Zatímco Alain Robbe-Grillet důsledně používal pouze verbální médium, Ján Mančuška pracoval plurimediálně (kombinoval obraz, text, sochu, film, mluvené slovo aj.). Podle Wolfa lze u každého média určit deskriptivní potenciál, který se váže na výše uvedené rámcové rozdělení deskriptivity jako makromodu statického, prostorového a simultánního a narativity jako makromodu dynamického, temporálního a linerárního. Pro některá média je deskripce přirozená (např. malba), jinde může téměř chybět (román). Malba má deskriptivní potenciál vysoký, jelikož události (barvy) se objevují simultánně na ploše, není zde jasná kauzalita a velmi obtížně by se hovořilo o motivovanosti obrazových prvků. Nepatříčně zde naopak působí narativita. Oproti tomu ve verbálních médiích snáze nalezneme koncentraci na příběhovou než na čistou popisnost (WOLF 2013: 38–39 [tabulka]).

Důležitou intermediální problematikou, která nemůže být v souvislosti s novým románem nezmíněna, je pohled. V poslední kapitole bude podrobněji tato souvislost ukázána na díle Robbe-Grilleta; nový román byl označován jako „román pohledu“.²³ Pokud bychom použili intermediální Wolfův slovník, v takovém slovesném díle převažuje implicitní vizuální reference. Formální vyjádření pohledu se však opět značně liší mezi např. verbálním médiem (tak, jak ho používal např. Alain Robbe-Grillet) a médiem filmu (které často používal Ján Mančuška).

Film, oproti malbě časové médium, nedává recipientovi možnosti volit si časovou organizaci vnímání, tak jako například při pohybu v prostoru, anebo při prohlížení obrazu. U románového hrdiny se může popis toho, co vidí, mísit s jeho vnitřním monologem, zatímco ve filmu se toto propojení obvykle rozděluje do dvou médií (filmový obraz ukazuje pohled hrdiny, anebo do

22 Například Jean Ricardou, teoretik, který se významně podílel jak na interpretaci nového románu, tak na formování skupiny autorů nového románu, staví ve svém teoretickém debutu *Problémy nového románu* proti sobě deskripci a smysl (RICARDOU 1967).

23 Roland Barthes mluví o novém románě jako o škole pohledu (*école du regard*).

konce pohled na hrdinu, a vnitřní hlas je vyjádřen slovním komentářem). Jistě nás mohou napadnout způsoby, jak vyličit emoce hrdiny vizuálně, taková transpozice (např. při filmové adaptaci románu, u něhož jsou vnitřní monology neoddělitelnou složkou deskripcí) však ústí do autonomního mediálního podání. Seymour Chatman²⁴ tvrdí, že film má pro jistá období či žánry ustálený „filmový záběr“. Zmiňuje také, že v románu lze lépe odlišit deskriptivní situace, kdy se postava na něco dívá, od ostatních, kdy přemýšlí, mluví, ochutnává, poslouchá atd., zatímco ve filmu je obraz přítomný stále. V tomto ohledu je rozdílný často i narativní hlas — subjektivní perspektiva kamery (tedy kamera jako „oči“ hrdiny) se sice ve filmu používá, daleko obvyklejší však bývá pohled kamery z pozice vševědoucího vypravěče, anebo montážní kombinace záběru na danou postavu a obrazů, které se odehrávají uvnitř její mysli. Film se fluidně proměňuje, přirozeně se přesouvá mezi hrdiny, čímž neustále osciluje mezi vševědoucím vypravěčem a subjektivní perspektivou postavy (CHATMAN 1978: 158–161). V literatuře je tento krok pomocí slovesného tvaru jasněji odlišen. Pohledy v románu nemusí být uspořádané ani zarámované, zatímco ve filmu jsou omezeny hledáčkem a pohybem kamery, jež navíc vzájemně korelují se stříhem a filmovou syntaxí. Ve verbálních médiích se jednodušeji přeskakuje z detailu na celek, stejný postup ve filmu se zdá být determinovanější a tužší: filmová skladba celků, polocelků a detailů s sebou přináší vlastní pravidla. Neméně komplikovaný vztah se ukazuje v oblasti detailu. V literatuře je možné ukázat pouze jeden detail z většího celku, zatímco kamera jej musí zobrazit se všemi částmi, které však spisovatel nepopisoval.

Výše uvedené bychom mohli shrnout následovně: v literatuře se deskripce, argumenty, narace, různé typy pohledů, zvuků atd. rychleji a volněji střídají, zatímco ve filmu se častěji setkáme s plynulým „vševědoucím vypravěčem“ — co se týká způsobu pohledu (kamera zabírá vnějšek postav a činí tak standardnějším způsobem než vizuální reference v literatuře), tak i prostého faktu, že je obraz ve filmu stále přítomný. Atak efektu reálného působí na diváky neustále, nejenom (jako v případě literatury na čtenáře) v pasážích s vizuální referencí. Filmové vyprávění si z makromodu deskripce propůjčuje zejména smyslovou a zkušenostní funkci, která působí intenzivněji než ve

24 Seymour Chatman se detailně zabýval narativní analýzou vztahu filmu a literatury (CHATMAN 1978). Ukazuje výčet odlišností intermediální transpozice verbálního média do audiovizuálního, přičemž pozornost věnuje i tomu, co nás v tomto případě zajímává nejvíce: pohledu a deskripci. Rozděluje narativitu na příběh-čas (*story-time*), pro který jsou typické události (*story-events*), a na příběh-prostor (*story-space*), pro který jsou typické existenty (*existents*). Jeho základní rozlišení narativity a deskripce koresponduje s předkládanou Wolfovou teorií, zajímavým detailnějším rozlišením jsou však intermediální komparace filmu a literatury v oblasti deskripcí — tj. zejména v oblasti existent.

verbálních médiích, přestože modus deskripce je ve filmu subžánrem, nikoli makromodem. Možná právě proto, že deskripci považujeme (díky charakteru filmového média) za více samozřejmou než v médiu verbálním.

Během historického vývoje zejména ve 20. století umělci akcentovali různé makromody médií, a to často v rozporu s tradicí toho, co je (bylo) daným médiím vlastní. Wolf uvádí nový román (s odkazem ale i na starší autory, např. Henry Fielding, Edgar Allan Poe) jako typický příklad přemnožení popisu ve verbálním médiu a v žánru románu, pro které je popis subverzivním makromodem. Podle Wolfa zanechávají všechny popisy místa nedourčenosti, jež jsou snáze či hůře rozlišitelná podle média, v němž jsou vyjádřena. Je-li románový text založen na popisech, jedná se o diskrepanci odhalující podstatu samotného média.²⁵ Pokud bychom vztáhli tuto problematiku na vizuální netemporální média, situace by byla opačná — subverzivně bude vůči malbě působit narativní uspořádání díla. V případě filmu je popisnost automatická, ale nestrhává na sebe pozornost jako v případě výtvarných umění, filmu dominuje narativ. Tyto poznatky aplikujeme v následující kapitole na dílo Alaina Robbe-Grilleta a Jána Mančušky.

III. Deskriptivní a intermediální souvislosti díla Robbe-Grilleta a Jána Mančušky

Cílem poslední části není dokázat očividný fakt, že Robbe-Grilletovy literární popisy používají ekfráze a mají silný vizualizační účinek, či obhajovat pluri-mediální charakter instalací Jána Mančušky, nýbrž osvětlit, jakým způsobem tyto skutečnosti mohou ovlivnit jejich klasifikaci a výklad smyslu. Nejprve podrobněji ukáží, jaké má popis v díle Robbe-Grilleta vlastnosti a jaké inter-mediální souvislosti obsahuje. Následně bude tento typ deskripce srovnán s (taktéž intermediálním) dílem Jána Mančušky a budou nastíněny souvislosti konkrétních děl. V závěru bych se pokusila ukázat důsledky aplikace deskriptivní interpretace na díla Mančušky a Robbe-Grilleta.

Existuje mnoho různých interpretací francouzského nového románu, a to včetně teoretizujících děl samotných příslušníků k tomuto hnutí, Alaina Robbe-Grilleta (ROBBE-GRILLET 2013) či Nathalie Sarrautové (SARRAUTE 1956). Zatímco ve Francii byl jejich hlavním dobovým teoretikem Jean Ricardou (RICARDOU 1967, 1971, 1973), ocitli se tito spisovatelé v hledáčku Rolanda

25 „Je-li však podstata užitého média v rozporu s podstatou popisovaných předmětů či s nimi »neladí«, jsou místa nedourčenosti nápadnější. Ve fikční literatuře se to týká především statických prostorových předmětů. Pokusy zredukovat rozsah míst nedourčenosti pomocí dalších a dalších detailů [...] mohou vést k obnažení média až na samu jeho dřev. Výsledkem je metafikční účinek, který je využíván až do vyčerpání v nekonečných popisech či spíše metapopisech francouzského nového románu“ (WOLF 2013: 88–89).

Barthese (BARTHES 1964) a brzy i anglosaských kritiků a teoretiků (STURROCK 1969; ZANTS 1968). V Československu se této role vykladače nových forem ujal Jiří Pechar (PECHAR 1968). Některé kritiky soudily toto hnutí značně negativně (BOISDEFRE 1967; GARY 1965). Antologie i soupisy sekundární literatury můžeme nalézt na mnoha místech (BROOKS 1980; ALLEMAND 1997; MURCIA 1998; WINTER 2007; ROUSSEL-MEYER 2011 aj.), zde bude argumentační linie podporována dílčími pohledy.

Deskripci zde ukážeme jako hlavní makromodus zmiňovaných děl, přičemž podřízeným modem bude narace. Jedná se tedy o variantu narativního popisu, kterou bohužel Werner Wolf ve své klasifikaci neuvádí, ale přesto — jak si ukážeme — je možná. Vzhledem k lineární temporalitě čtení jako takového, k tradiční struktuře vyprávění i neochotě lidí měnit výklad světa, je „experimentálnost“ přístupu nového románu, stejně tak i díla Marcela Prousta, Samuela Becketta, Jeana-Paula Sartra atd., viděna jako výchylka od tradiční narativní normy.²⁶ Maryse Roussel-Meyerová ve *Fragmentation dans le roman* (ROUSSEL-MEYER 2011) odvozuje své hlavní prizma výkladu děl Robbe-Grilleta, Roberta Pingeta a Louis-Ferdinanda Céline z fenoménu fragmentace, který, jak ukazuje na článku Raymonde Debray-Genette „La pierre descriptive“ je zapříčiňován různými způsoby deskripce (IBID.: 21). V tomto článku Debray-Genette tvrdí, že deskripce znamená momenty ticha, mezery v románu, fragmentaci samotného vyprávění. Roussel-Meyerová se chce vyhnout dnes již poněkud dogmatickému naratologickému pohledu na románovou skladbu a soustředí se na analýzu deskriptivního modu u výše zmíněných autorů. Pochopitelně neobhajuje tezi, že jejich díla se odehrávají pouze ve formě popisů, konstrukce jejich románové skladby jako celku podle ní však spíše zrcadlí makromodus deskripce, než makromodus narativní. Mohli bychom z toho vyvodit novou formu vzájemného vztahu narativ — deskriptiv: deskriptiv jako makromodus a narativ jako modus vedlejší.

Přestože ve většině publikací Robbe-Grilleta můžeme dějovou linii nalézt, má tento děj většinu vlastností, které jsme výše přisoudili deskripci — tj. simultaneitu, distancovanost, nejasnou pointu, prostorovost aj. Z toho lze dovodit, že fragmentarost není typickou vlastností narativu, nýbrž je vlastností narativního deskriptivu. Neznamená to, že se jedná o horší literaturu než v případě klasického románu, jde o otočení tradiční románové hierarchie. Uvážíme-li tuto formu reprezentace jako možnou, plynou z toho pochopitelně i důsledky mediální. Některé již byly zmíněny v druhé kapitole v rámci popisu deskripce. Je-li pro západní způsob čtení písma kompatibilnější narativní makromodus, působí akcentace deskripce ve verbálním knižním médiu subverzivně. Z obráceného přístupu: použití literatury (narativizující de-

26 Maryse Roussel-Meyerová tvrdí, že „krize románu je také krizí čtení“ (ROUSSEL-MEYER 2011: 60).

skripce) v galerijním prostoru (tj. platformě určené zejména deskripci) v díle Jána Mančušky však vyplývá subverzivnost akcentující narativitu. Náznaky narativnosti se v případě Jána Mančušky ukazují být jako hlavní interpretační klíč, který však není přesný: v případě jeho díla je totiž stále hlavním makromodem deskripce, narativita ovšem působí ve vizuálním médiu nepatřičně, a proto je jí věnováno více pozornosti. V pasážích níže se budeme soustředit již na konkrétní díla a konkrétní interpretace, abychom výše uvedené teze mohli doložit na příkladech.

Přesun pozornosti progresivních literárních autorů i filozofů od lineárního vyprávění na narativní deskripci může být vnímán jako reakce na stav poznání, reflexe současného světa. Sám Robbe-Grillet tvrdí, že již není možné vyprávět příběhy jasné a ucelené, je-li svět nesrozumitelný, paměť fragmentární a způsob poznání parciální. U Johna Sturrocka, který důkladným způsobem představil francouzský nový román anglosaskému světu (STURROCK 1969), nalézáme interpretaci fenomenologickou. Způsob psaní autorů, jako jsou Claude Simon nebo Alain Robbe-Grillet, odhaluje podle Sturrocka svět bez nánosů kognitivních konstruktů, a to včetně těch fikčních. Zrcadlí organizaci paměti, vzpomínky, představivost, myšlení jako takové. Můžeme dodat, že přesun akcentu narativní jednoty na deskriptivní fragmentárnost dekonstruuje konejšivý svět člověka a takový obraz znepokojuje. Ján Mančuška i Robbe-Grillet se ve svých dílech snažili tuto rozporuplnost, nevyjasněnost, nedourčenost a iluzivnost lidské existence vyjádřit.

Absence

Narativita Robbe-Grilletovy publikace *Voyer* spočívá podle Roussel-Meyerové v organizaci deskripci (ROUSSEL-MEYER 2011: 149–162). Způsob, jakým jsou popisy řazeny, vytváří strukturu, která produkuje smysl. V médiu verbálního textu bude taková struktura činit jistou překážku v recepci, jelikož je nezvyklejší tímto způsobem „číst“ slova než obrazy. I samotní autoři jako Robbe-Grillet nebo Sarrautová přiznávají, že jejich publikace se čtou složitěji než klasické romány. Je-li vnitřní hlas hlavního hrdiny či vševědoucího vypravěče nahrazen systémem popisů, ba dokonce jejich — můžeme-li to tak nazvat ve verbálním médiu — simultánní hierarchií (jako například popisy detailů nábytku či architektonických prvků v *Žárlivosti*), začíná prostorovost dominovat nad temporalitou. Naše očekávání od vyprávění založeného na organizaci času je deskripcí narušováno a může ústit až do interpretací *antirománu*.²⁷ Cetrální pojítka dané dějem (temporální osou) v publikacích Robbe-Grilleta

27 Ve vztahu k autorům nového románu tento termín použil Jean-Paul Sartre v předmluvě k dílu Nathalie Sarrautové *Portrét neznámého* (SARTRE 1955). Širší kontext termínu antiromán můžeme nalézt například v textu Pierre-Oliviera Brodeura „Pourquoi l’anti roman?“ (BRODEUR 2011).

na první pohled chybí, významovým a interpretačním důsledkem narativizující deskripcie je fenomén absence.²⁸ Můžeme zmínit příklady chybní v postupech Robbe-Grilleta: v *Žárlivosti* autor vytváří anonymní hlas obsesivně popisující prostory a scény, a to bez čtenářské jistoty, zdali se jedná o pohled žárlivého manžela, či vševědoucího vypravěče i bez tušení, zdali se setkáváme s popisem reality, představ, či vzpomínek.²⁹ Chybí zde měřítko času, jasný děj, chybí zde realisticky vykreslení hrdinové. Pedantský zájem o detail sice nepochybně vyjadřuje psychologický stav žárlivosti, jedná se však o metatextovou interpretaci, nikoli explicitní vyjádření vypravěče či postav. Velice často klíčový údaj nebo zásadní scéna nejsou zmíněny, a Robbe-Grillet tím čtenáře i hlavní postavu uvádí v dějovou i motivickou zmatenost.³⁰

Linie absence se táhne celým Robbe-Grilletovým dílem. Těžištěm jeho pozdního (špionážního) románu *Reprízy* je ztráta orientace ve světě (skutečném i světě textu). Zprostředkovává ji nejenom pomocí vyprávění, ale i komentování textových forem: poznámky pod čarou vysvětlují, nebo zpochybňují líčené závěry. Hlavní hrdina tohoto románu nezná důvod své mise a díky komplikované kumulaci a navracení událostí, které se zde splétají, chybí barthesovský efekt reálného. Autor zde dokonce tuto absentující „realističnost“ satiricky akcentuje v těch případech, kdy se motivy v knize zdvojují a hlavní postava se neúspěšně snaží určit hranice skutečnosti. Ve vlaku na cestě k případu potkává detektiv svého „dvojníka“, který v něm vzbuzuje obavy. Při pohledu na něj přemítá: „V úvahu připadají dvě hypotézy: buď je samozvanec prostě někdo mi podobný, něco jako dvojče, a Garinovi hrozí, že se prozradí, že nás prozradí, ještě než nedorozumění vyjde najevo; anebo ten cestující jsem skutečně já, totiž je to můj skutečný duplikát, a v tom případě... Ale ne! Taková domněnka není realistická“ (ROBBE-GRILLET 2006: 20). Dále se v knize objevují tajemné dvojí klíče od bytu, zamaskované dvojí dvo

28 Bylo by možné uvažovat i o hypotéze, že fenomén chybní je nutnou součástí literárních forem narušujících tradiční vyprávění — např. u *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, v díle George Pereca (*Zmizení*), Natalie Sarrautové *Portét neznámého* aj. Olga Bernalová věnovala rozboru absence v díle Robbe-Grilleta celou knihu: *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence* (BERNAL 1964). V této publikaci klade roztržku nového románu či antitradičních postupů v románové formě do souvislosti s antiiluzivními postupy modernistického umění — např. odmítnutí pravidel perspektivy v případě Paula Cézanna či dramatické kompozice u Samuela Becketta.

29 Pasáže se zejména soustředí na pozorování domu a jeho přilehlého okolí. Drobným, až zanedbatelným událostem (pohyb světla/stínu po zdi), živočichům (stonožka) či předmětům (lodě na obraze) je věnována značná pozornost. Přesto i ze zdánlivě neutrální popisnosti prosakují emoce: „V jídelně je k obědu prostřeño pro jednoho na té straně stolu, která je obrácená ke dveřím přípravy a k dlouhému a nízkému příborníku stojícímu mezi těmito dveřmi a oknem“ (ROBBE-GRILLET 1965: 59).

30 Např. v publikaci *Voyer* chybí popis scény vraždy, ačkoli je úběžníkem celého románu.

tašky a jiné zneklidňující jevy, které jak čtenáře, tak hlavní postavu uvádějí do oscilujícího stavu důvěry a nedůvěry v probíhající události.

Značnou podobnost zde nalezneme s dílem Jána Mančušky, který motiv dvojníka použil pro své video *Double* [Dvojník]. Identický příběh simultánně vypráví živý herec na jevišti a za jeho zády filmový herec na plátně. Děj je jednoduchý — upracovaný muž se v lehkém alkoholickém opojení vrací domů do sídlištního bytu. Když si odemkne, za dveřmi stojí jiný muž. Mančuška popisuje překvapení očima hlavního hrdiny takto: „Ani jeden z nás nechápal situaci. Navezl se do mě: »Co chcete?« Odpověděl jsem: »Pane, já tady bydlím.« A on řekl: »Děláte si randu? Já tady bydlím.«“ (MANČUŠKA 2009a). Následně muž pochopí, že zapomněl na fakt, že není doma v Praze, ale na návštěvě v Bratislavě. Přesto nerozumí tomu, jak mohly být sídliště, dům i klíč do bytu úplně identické. Odlišnosti těchto dvou děl spočívají zejména v jejich mediálním provedení. Robbe-Grillet ponechává zdvojené momenty na rovině spekulací a v dynamickém sledu románu je vrství do komplexního, záměrně diskontinuitního celku. Oproti tomu verbální část *Dvojníka* je výrazně kratší a banálnější než v případě literárního stylu *Reprízy*. Konec se zde objevuje jeden a navíc je navázaný na konkrétní geografické reálie. V případě *Dvojníka* se znejistění přesouvá z verbálního média do prostoru plurimediálního: střet významů nastává v okamžiku, když příběh simultánně líčí divadelní herec, filmový herec a literární postava. Absence uvěřitelnosti se zde odehrává v oblasti konfliktu médií, zatímco u Robbe-Grilleta jde o potlačení dominance narativního makromodu v prostoru románu.

Fenomén absence lze tedy v díle Robbe-Grilleta nalézt díky výměně narativního makromodu za makromodus narativizující deskripce: v jeho románech chybí jasná motivace postav, kauzalita jejich jednání, čtenář ztrácí jistotu jednotného a smysluplného rozuzlení děje, chybí zde koherence jedné, logicky vysvětlitelné reality. Ve verbálním projevu lze tuto situaci nastítnit nevyřčením něčeho, nezahrnutím jistých perspektiv nebo postav (tento případ má stále dominanci ve verbálním médiu), anebo v intermediálním projevu akcentací vizuality či materiality písma (tj. například vynecháním písmene, uvolněním prázdného místa na stránce). Grafické zásahy do publikací však Robbe-Grillet nevytvářel, v jeho případě je tedy namístě hledat fenomén chybnosti uvnitř slovesných prostředků samotných. Robbe-Grilletovy romány absence jsou takto interpretovány ve vztahu k normativu románu (verbální médium). Chybí to, co od verbálního média daného žánru (románu) očekáváme, chybí lineární, kauzální a psychologické vysvětlení světa.

V reakci na Robbe-Grilletovo dílo³¹ Ján Mančuška fenomén absence nejenom používal, ale především výslovně označoval (na rozdíl od děl Robbe-

31 V tomto případě lze mluvit o reakci: výstavu v tranzitdisplay v roce 2008 pojmenoval Ján Mančuška *Jihozápadní sloup a jeho stín na začátku novely* podle Robbe-Grilletova

-Grilleta, jehož díla takovou strukturu mají, ale ve většině případů ji netematizují). Můžeme zmínit Mančuškův katalog *Absent* (MANČUŠKA 2006b), dále například díla *Missing Room* [Chybějící místnost], (IDEM 2008a), *A Gap* [Mezera], (IDEM 2004a) aj. V katalogu *Absent* v oddílu „Absence“ Mančuška tvrdí, že tato forma poukazuje na fragmentárnost percepce světa jedincem, který nikdy nemůže obsáhnout vše. Umění by tento způsob recepce mělo reflektovat. Mančuška také odlišuje pojem *absence* jakožto chybění něčeho od pojmu *prázdnota*, v němž nic dalšího není implikováno. U děl Jána Mančušky je oproti Robbe-Grilletovi však situace mediálně komplikovanější. Chybí zde pnutí odklonu od verbální normy, jež se ztratila při mediální transpozici, při přesunu textu z knihy do prostoru galerie či plochy filmu. U Jána Mančušky nalezneme tematizaci chybění v různých variantách mediálního provedení — a to právě zdůrazňováním intermediálních referencí textu: vizualizováním absence pomocí vyřezávání písmen, vynechávání vět, slov, nebo naopak nastolování fyzických bariér.

Verbální deskripce Mančušky často popisují to, co chybí (v románech Robbe-Grilleta si toto musí čtenář dovodit sám) a vizuální a prostorové prvky ukazují to, co chybí. Mančuška například v díle *Chybějící místnost* použil verbální popis místnosti ve formě kovových písmen rozvěšených po galerii. Podobně jako u konkrétní poezie zde však dostává důležitou roli i ikonické uspořádání písmen, tj. slovy Wolfa implicitní intermediální reference. Avšak oproti vizuálním textům je tento text rozmístěn v prostoru a ikonickou formu nepředstavuje plošné rozmístění písmen, nýbrž uspořádání prostorové. Vytváří obraz místnosti (jedna linie textu ztělesňuje půdorys a další tři odstavce reprezentují okna), která je umístěna uvnitř skutečné galerijní místnosti. Ačkoli tedy o oné chybějící místnosti čteme,³² dokonce ji i pomocí písmen vidíme, jedná se stále jen o obrys vytvořený textem, nikoli skutečnou místnost. V tomto případě — jakožto i v řadě dalších, které ještě budeme rozebírat — hraje prostor významuplnou roli. Zatímco v románu je použití (prostorové) deskripce subverzivní vůči linearitě čtení i konvenci románu, v galerii by se zdálo být v pořádku. Ján Mančuška nicméně zdvojuje tuto přirozenost tím, že používá deskripci verbální, čímž dává prostorové simultaneitě směr — směr čtení, směr recepce. Paradoxně však přebírá i Robbe-Grilletovu simultaneitu popisů, prostorovost: text *Chybějící místnosti* lze číst zároveň po obvodu i pouze po oknech — věty na sebe navazují ve více smě-

románu *Žárlivost*. O této inspiraci mluvil např. v rozhovoru s Martinou Bulákovou (BULÁKOVÁ). Další kontext vztahu Jána Mančušky k novému románu nalezneme v: HAVRÁNEK 2010; MAGID 2009; MANČUŠKA 2010.

32 Např. „Shoda mezi ostatními místnostmi a tou popisovanou je v prostém faktu konstatování, že jde také o místnost. [...] Popisovaná místnost může mít také další dveře vedoucí do okolních pokojů.“

rech.³³ V tomto ohledu bychom o vztahu *Chybějící místnosti* a *Voyera* nebo *Žárlivosti* mohli říci, že se jedná o totožný makromodus narativizující deskripce, jednou použité ve verbálním médiu plošném a jednou ve verbálním médiu prostorovém. Mančuškova práce se dostává do paradoxu — narativní úseky či obecně temporalita čtení působí v prostoru nepatříčně, možná i subverzivně. Tatáž narativizující deskripce získává v různém mediálním provedení odlišné vlastnosti: prostorovost románu Robbe-Grilleta se stává při přesunu do galerie konvenční, podvrtně lze naopak chápat narativitu a fyzické litery textu umístěné v galerii.

Inverzní případ výše uvedené formy absence nalezneme v díle *Prostor za stěnou* (MANČUŠKA 2004b). Opět se jedná o popis místnosti, který je však vyřezaný do dřevěné přepážky. Ta je zároveň architektonickým prvkem, stěnou galerie. Do přepážky jsou vyřezaná písmena, jež vytvářejí průhled na předměty umístěné za přepážkou. Věci jsou uspořádané tak, jak je v textu popisováno. U této mediální ambivalence můžeme považovat za významuplný i proces recepce — buď používáme písmena jako průhledy do světa předmětů, nebo je čteme a předměty si představujeme. Nastává zde dialog představovaného a viděného. Ačkoli zde je zároveň verbálně popisována skutečnost, kterou následně vidíme skrze písmena, tato písmena nemají materiál, vůči hmotě jsou inverzní. Jedno médium (stěna, socha) vytváří obrasy jiného média (slova). Mančuškova díla sebereflexivně popisují mediální situaci, v níž je dílo prezentováno.³⁴ Mohli bychom tedy možná paradoxně konstatovat, že se Mančuška v tomto případě drží kosuthovské linie conceptualismu, která dovedla vztah mediální reflexe a makromodu popisu do nejodhalenější formy. Mančuška ji „pošpiňuje“ materializací (implicitní intermediální referencí) verbálního textu i obsahem (na rozdíl od Kosuthových *Jedné a tři židlí* [1965] jde u děl Mančušky ve větší míře o specifické téma toho, co je popisováno, o literární styl i mediální provedení takového popisu). Díla Robbe-Grilleta jsou subverzivní, ale nejsou explicitně sebereflexivní. Podvrtně působí vůči tradiční románové formě, k čemuž ústí i interpretace románu jako absence.

33 Tento princip nalezneme i v jiných textových Mančuškových instalacích — například ve *While I walked* [Zatímco jsem chodil] (MANČUŠKA 2005a) sledujeme nataženou gumu s textem napříč různými směry v místnosti. Text zaznamenává vnitřní monolog osoby chodící po místnosti. Tvar rozvětvené gumy kopíruje v textu popisovanou trajektorii chůze. V díle *True Story* [Skutečný příběh] (MANČUŠKA 2005b) se také jedná o popis prostorové situace zprostředkovaný pomocí kovových písmen rozvětšených v galerii. Líčí střet dvou lidí — ženy čekající na autobusové zastávce a běžícího muže. Věty lze opět číst více směry: „[...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž nastupuje do autobusu [...], [...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž běží opačným směrem [...], [...] ale už pouze vidí, jak nějaký muž dostihl autobus [...].“

34 Těto sebereflexivity si všímá například Tomáš Pospiszyl v textu „Trojí reflexe Jána Mančušky“ (POSPISZYL 2007).

Přesto je smyslem Robbe-Grilletových děl (jak i sám uvádí) líčení osobních stavů, pocitů a emocí.³⁵ Mančuška naopak různými mediálními způsoby reflektuje formu, kterou používá Robbe-Grillet, a ta se zároveň stává i tématem díla. Absence u Mančušky zdůrazňuje především mediální sebereflexivitu (která pak s sebou nese další významy), fenomén absence u Robbe-Grilleta je primárně výrazem hledání člověka, nikoli tematizací románové formy.

Simultaneita a temporalita

Způsob organizace deskripce u Robbe-Grilleta je často simultánní. Postavy vykonají nějaký děj a poté se znovu vracejí na totéž místo, aby byl stejný děj viděn z jiné perspektivy. Často není jasné, která postava se na co dívá, zdali popisované výjevy jsou představy, vzpomínky, anebo „skutečný“ děj. Robbe-Grillet tímto způsobem opět využívá intermediálních vztahů prostorovosti a vizuality verbálního popisu. Román *V labyrintu* interpretuje Jiří Pechar jako „sled vjemů, které nemůžeme uspořádat v nějakou časoprostorovou souvislost“ (PECHAR 1968: 42), a stejně tak i Roussel-Meyerová uvádí časoprostorovou kolizi jako hlavní vlastnost fragmentace Robbe-Grilletových textů (ROUSSEL-MEYER 2011: 40).

Jiří Pechar vybírá z *Labyrintu* motiv postavy hledící z okna, opakující se v různých časových i prostorových variantách: „Když voják vejde do noclehárny, vstoupí s ním jeho průvodce nejprve do místnosti, kde jsou uloženy přikrývky. Voják přistoupí k oknu a dívá se dolů do ulice. Je popisován chodník se stopami ve sněhu a tyto stopy vedou k postavě stojící u dveří; v rukou drží balíček, tentýž balíček, který nosí voják s sebou. Je to jeho představa, v níž se zjevuje sám sobě, jak asi vypadal při pohledu shora? Nebo je to pohled někoho jiného, například onoho muže, který ho vpustil do domu, a vračíme se tedy v čase o chvíli zpět?“ (PECHAR 1968: 43). Nejasnost „toho, kdo mluví“ odhaluje fikčnost deskripce, obnažuje však nikoli verbální médium jako takové, nýbrž makromodus popisu.

Pokud se podíváme na Mančuškovo textové video *Middle Aged Woman* [Žena středního věku] (MANČUŠKA 2009b), zjistíme, že se jedná téměř o stejnou verbální situaci: popis pohledu na ženu stojící u okna je opakován vícekrát za sebou, vždy s jinými souvislostmi. Příběh je líčen tím způsobem, že z prázdné plochy postupně vystupují písmena popisující děj. V okamžiku, kdy dojde „vypravěč“ na konec plochy, začíná nové kolo děje — do textu jsou přidávána písmena nebo části slov, aby byly význam zápletky i vzájemné kauzální souvislosti pozměněny. Z muže (*man*) se stane po několika cyklických „čteních“ žena (*woman*). V prvních variantách končí příběh zvednutím sluchátka, zatímco v těch posledních někdo v telefonu ženě vyhrožuje, že

35 Detailněji bude toto téma rozebráno v části „Emoce a smysl“.

jí zabije psa. U Mančuškova díla můžeme považovat poslední verzi příběhu *Žena středního věku* za „finální“, jelikož se plocha zcela zaplní písmeny, u Robbe-Grilleta, který vrší tuto narativní deskripci v knize za sebou, nikoli jako Mančuška ve vrstvách na sebe, musíme stále pochybovat.³⁶ Mančuška díky cyklické simultánnosti zpochybňuje médium příběhu, aby nakonec odhalil jeden skutečný. Robbe-Grillet nedává rozřešení, co se jeho postavám stalo, co si vysnily, na co vzpomínají. Na tuto distinkci má vliv i mediální provedení. *Žena středního věku* je prezentovaná sice v čase, ve videu, ale jejím hlavním médiem je plošnost obrazovky, která se zaplňuje. Děj ve filmu se nerozvíjí, nýbrž kumuluje, a tato struktura má blíže médiu malby než médiu filmu. Robbe-Grillet ukazuje simultaneitu jednání postav v čase čtení, což vytváří pocit neukončenosti. Stojí sice v rozporu k žánru románu, ale není „orámovaný“ plochou obrazu, filmu. Kontury světa zde Robbe-Grillet rozostřuje více než Ján Mančuška, jehož užití simultaneity nakonec ústí do konkrétnějšího smyslu.

Simultaneitu popisuje Wolf v souvislosti s paradigmatickou osou jako typický rys deskripce, nejlépe odpovídající výtvarnému umění. Je v rozporu s temporální organizací narativity. Tento problém by bylo možné přenést i na situaci konceptuálního umění, kde tradiční média jako socha a malba v tom způsobu, jak byly hodnoceny a vytvářeny dříve, jsou narušeny. Na jedné straně vidíme linii analytických konceptualistů pracujících způsobem Josepha Kosutha, na stranu druhou začínají autoři pracovat procesuálně a temporálně (ALBERRO — STIMSON 1999; NEWMAN 1999; LIPPARD 1973; OSBORNE 2002 aj.). Kosuthovu *Jednu a tři židle* bychom mohli označit za simultánní a deskriptivní — ukazují nám systém vztahů různých označení najednou. Makromodus deskripce zůstal stále dominantní, oproti předchozímu uměleckému kánonu modernistické sochy či malby se změnil vztah k řemeslnému provedení a k systému referencí daného díla. Časovost v obou případech však není klíčovým elementem. Velmi podobným způsobem je například organizováno dílo *Hrnek* Jána Mančušky.³⁷ Text Karla Císaře „Begriffspersonen/Conceptual Personae“ (CÍSAŘ 2011) interpretuje dílo Jána Mančušky jako odklon od chronologické linie konceptualismu, kterou podle něho představuje Vitto Acconci používající ve svých dílech lineární čas. Za hlavní rys Mančuškových

36 Jiné mediální provedení téhož textu uplatnil Mančuška v instalaci ve spolupráci s Jonase Dahlbergem v Bonner Kunstverein (DAHLBERG — MANČUŠKA 2006), kdy písmo bylo v komplexní instalaci plošně nad sebou. Důležitou roli v této instalaci hrálo i světlo a stíny. Sekvenčnost různých příběhů zmizela, a tedy přestože se jedná o stejný text, význam celku díla se díky jiným mediálním podmínkám lišil.

37 Jedná se o stromovou strukturu rozvíjení definic toho, co je hrnek, a to ze subjektivní perspektivy. Mediálně bylo toto dílo provedeno ve dvou různých verzích — tužkou na stěně jako procesuální akce (2003) a vytištěné na plexiskle jako prostorová instalace (MANČUŠKA 2005c).

děl považuje Císař nechronologičnost.³⁸ Pokud bychom se snažili rozlišit vztah k času na základě makromodů, ukázalo by se, že ve většině případů konceptualismu sedmdesátých let, která podle Císaře obsahují atomizovaný pojem času, se jedná (Wolfovým slovníkem) o dějovou deskripci, nikoli naraci. Císař oproti nim interpretuje Mančuškovo dílo jako achronologicky narativní.³⁹ Ovšem i pro tento postup bychom již v konceptualismu sedmdesátých let mohli najít příklady — např. dílo Joan Jonasové *The Juniper Tree* z roku 1976, v níž autorka fragmentárním, nelineárním způsobem předvádí stejnojmennou pohádku bratří Grimmů. Císař vykládá Mančuškovo dílo jako narativitu postavenou na hlavu díky jejímu cyklickému opakování a fragmentárnosti. Vykonává tedy podobný krok jako literární kritici při analýze děl Robbe-Grilleta, kategorizuje jej jako negativně vymezenou narativitu. Zároveň však své užití termínů narativity,⁴⁰ dekriptivity či temporality podrobněji nevysvětluje, což činí jeho výklad poněkud nejasným a schematickým.

Simultaneita užitá ve verbálním médiu (u Robbe-Grilleta) má za následek odhalení iluzivnosti vyprávění a ukázání makromodu popisu v jeho paradoxních mediálních souvislostech. Robbe-Grilletova díla ukazují nejasně zamlžený svět, a to díky intenzivní popisnosti, která roztrhává jednotu narativity ve prospěch plurality perspektiv a pohledů. I v dílech Jána Mančušky se objevuje narativizující deskripce, kromě verbálního média používá tento autor i média vizuální. Přestože verbální část Mančuškových a Robbe-Grilletových děl si je velmi podobná, Mančuškovy práce získávají nové výklady díky nové mediální situaci: zejména ztrácejí subverzivní náboj, který má deskripce v románu. Simultaneita je pro videoart či instalaci přirozenější, a v případě Mančuškových děl je temporalita této vlastnosti podřízená.

Filmovost

Jakým způsob můžeme hovořit o popisu a jakým způsobem se mění, je-li užít filmem? Robbe-Grillet sám své romány určené ke zfilmování nazýval filmové romány (*ciné-roman*).⁴¹ Claude Murcia při analýze posunu jazyka románové-

38 Odkazuje i na Mančuškovu sebeinterpretaci (MANČUŠKA 2010).

39 „Na druhé straně to, co odlišuje Mančušku od konceptualismu 70. let, je zcela jiný pojem času a paměti, k němuž ho navádí narativita, kterou můžeme ukázat nejenom v souvislosti s jeho pozdějšími filmy a performancemi, ale i ve způsobu jeho práce s texty v letech 2003–2006“ (CÍSAŘ 2011: 136).

40 Můžeme zmínit Císařův příklad Mančuškova díla *Zatímco jsem chodil*, na němž chce Císař ukázat narativnost. Zároveň ho líčí jako práci, „v níž (Mančuška) popisuje chození prostorem svého ateliéru“ (CÍSAŘ 2011: 136 [zvýraznila MM]).

41 Svoji definici filmového románu (*ciné-roman*) popisuje Robbe-Grillet například v předmluvě k *Nesmrtelné*. Nejedná se podle něho o libreto, které vznikne před realizací, ale o dílo, v němž režižní poznámky, lokace aj. jsou včleněné do vlastní struktury díla jako svébytný jev (ROBBE-GRILLET 1975: 5–6).

ho do prostoru filmového (MURCIA 1998: 63) dospívá k závěru, že zatímco v románu je dominantní reprezentace času, ve filmu se jedná o reprezentaci prostoru (IBID.: 65), v románu jde o jednotu, ve filmu o víceznačnost (IBID.). V návaznosti na výklad v kapitole „Intermedialita popisu“ bychom však mohli doplnit, že ve filmu je vztah narativity a deskripce komplikovanější. Deskripce je automaticky vždy přítomná, zatímco akcent smyslu leží v naraci. Díky všudypřítomné deskripci je pak efekt reálného intenzivnější než v románu. Murcia dále tvrdí, že celá nová vlna francouzských filmařů se postavila proti tradiční tvorbě filmové realistické iluze tím, že zdůraznili, obnažili její iluzivní charakter. Obvykle pokud postava ve filmu mluví, otevírá ústa a sama větu pronáší. V dílech například Marguerite Durasové se však tyto složky rozcházejí. Podobně tak i *Loni v Marienbadu* je založeno na obsáhlém komentáři vypravěče a potlačuje dialogy samotných postav.

Ve filmu *Loni v Marienbadu* využívá kamera průchodů místnostmi zámku tak, aby nebylo jasné, kde přesně se postavy nacházejí. Jedná se o prostorové bludiště podobné Robbe-Grilletovým textům. Pomocí odkrytí klasických filmových prostředků vyvolávajících iluzi si filmaři nové vlny, a stejně tak i Robbe-Grillet ve spolupráci s nimi, vytvářejí novou polohu podvrtné, tentokrát filmové deskripce. Dovádějí ji do důsledků: obraz je ukazován ve své realnosti, ale přesto jsme zmateni více, než je-li filmová deskripce podřízena logice narativity, resp. obvyklému způsobu konstrukce zápletky a zřetězení popisovaných událostí. Řídí-li se však filmový popis logikou makromodu deskripce, situace se zdvojuje a popis je dekonstruován. Filmové romány Robbe-Grilleta bychom tedy neoznačili za literární zejména kvůli používání předčítaného textu v podobě neviditelného vypravěče, ale zejména kvůli tomu, že dovádí vizuální stránky románu (deskripci) do absurdních důsledků, jsou-li vyjádřeny médii filmu promítaného na filmovém plátně.

Tato zdvojená akcentace má za následek i způsoby interpretace, které se soustředí zejména na obnaženou iluzi. Scarlet Winterová interpretuje filmy Robbe-Grilleta, Resnaise a dalších režisérů nové vlny jako surreálné. Přirovnává je k obrazům Reného Magritta, říká o nich, že se jedná o film-obraz, *film de peintre* (WINTER 2007: 139). Zatímco tedy Robbe-Grillet hovořil o svých románech jako o *ciné-roman*, Winterová mluví o *film de peintre*. Na základě předchozího výkladu je evidentní, že obě tyto interpretační polohy propojuje společný makromodus deskripce. Zatímco v Robbe-Grilletových popisech se irrealnost objevuje skrze pohyb verbálního popisu, a tím proměnu realit, u filmu se jedná o pohyb kamery či o montážní techniky. V malbě přirozeně o montáž jít nemusí, jelikož zobrazovací prostředky nejsou vůči realitě v indexikálním vztahu. V případě Robbe-Grilleta a Mančušky se ukazuje, že jejich práce je vždy vázána na subverzivní ironizaci tradičních formálních postupů, tj. postupů preferujících monomedialitu a jí příslušné esenciální prostředky. Jiří Pechar s pomocí Robbe-Grilletovy citace vysvětluje tento postoj následovně: „Prostě,

Robbe-Grillet odpovídá tím, že ironizuje postoj vnímatele uměleckého díla, který chce prožívat fikci a nerušenou iluzi objektivitu tváří v tvář. V negativním postoji vůči tomuto požadavku je podle něho jeden z nejpodstatnějších znaků moderního umění: »moderní dílo nechce být výsekem skutečnosti, ale rozvíjí se jako úvaha o skutečnosti [...] nepokouší se zakrýt svůj evidentně fiktivní charakter a tvářit se, že se všechno skutečně stalo ...« (PECHAR 1968: 55).

V Robbe-Grilletových filmech se často objevuje roztržka mezi realitou a představou, vzpomínkou či iluzí (tj. deskripcí, výjevem, kterému neumíme přiřadit místo a funkci v celkové skladbě) i ve vlastním textu. Děj *Loni v Marienbadu* je založen na tom, že si hlavní hrdinka nepamatuje, zdali před rokem měla románek s mužem, který ji nyní přesvědčuje, že tomu tak bylo, v *Nesmrtelné* se tato situace obrací — muž je v kontaktu se ženou, o které nic neví. Žena při autonehodě zemře, R po ní pátrá a pak se žena objeví živá. Nevíme, která z daných pasáží byla pravdivá a která byla výplodem fantazie — zda její smrt, či oživení, neznáme důvody jejího strachu, pouze důsledek: autohavárii. Jiří Pechar přesně shrnuje hlavní formální prostředky filmu *Nesmrtelná*: protiklad mezi stacionaritou a dynamičností kamery — stacionarita se projevuje i znehybněním herců, čímž je vytvářen paradox: filmový obraz je sice temporální, ale jelikož se v čase nerozvíjí, vystupuje do popředí jeho plošnost. Dále je důležité prizma kamery, které v tomto případě ukazuje film jako sled toho, co vidí hlavní hrdina a v neposlední řadě technické „naschvály“ a záměrné „nešikovnosti“ ve filmařském provedení (IBID.).

Srovnáme-li tento přístup s filmy Jána Mančušky, nalezneme rozdíly plynoucí z toho, že Mančuška převzal Robbe-Grilletovu deskriptivní verbální formu nezměněnou i pro filmové vyjádření. V jeho díle *Lost Memory (Postcatastrophic Story)* [Ztráta paměti (postkatastrofický příběh)] (MANČUŠKA 2010a) vidíme na stěně nakreslený fragment filmového pásu, který zároveň slouží jako projekční plocha. V původní analogové verzi byl film natočen na jedné pásce procházející třemi projektory. Každá sekvence měla tedy fyzickou vazbu na děj předchozí i minulý. Tématem, jak opět název explicitně sděluje, je ztráta paměti, kterou trpí hlavní hrdinové. Mají nutkavý pocit, že se něco stalo, ale nemohou si vzpomenout. Rozhovory končí bez vysvětlení, bez akce.⁴² Informací postupně ubývá, aktéři zapomínají i to málo, co si v první sekvenci vybavili. Kamera v některých chvílích kopíruje své analogové projekční podmičky, tj. krouží kolem postav na plátně.

V jiném Mančuškově filmu *Reflection [Odlesk]* (IDEM 2008b) se do textu vkrádá vůči filmu zcizující literární postup: postavy vedou přímý dialog a zároveň rozhovor objektivizují vypravěčskými formulacemi typu „on řekl“,

42 „...redaktor píše, že na zbytek faktů si nemůže vzpomenout.“ „Úplně jsem zapomněl, co jsem chtěl udělat.“

„ona řekla“.⁴³ Avšak jiný významnější rozpor mezi řečí a filmovým obrazem v tomto filmu nenalezneme. Co se mediálního provedení týče, projekce *Odlesku* je obklopena konstrukcí modernistického nábytku a black box naplněn architekturou kredenců, nočních stolků a knihovniček. Skleněné plochy nábytku zrcadlí obraz filmu.⁴⁴

Oproti Robbe-Grilletovým filmům je Mančuškova filmová řeč výrazně méně založena na protikladu dynamického a statického, nevzniká zde odhalování obrazové iluze pomocí filmových prostředků. Děje se to především pomocí prostředků výtvarných, tj. pomocí iluzivního rámu na stěně či komplikované technické prezentace, sochařskosti daných instalací. Mančuškův komentář k médiu filmu vytvořený nefilmovými prostředky můžeme explicitně pozorovat např. v díle *This Is How It Really Happened* [Tak jak se to skutečně stalo] (IDEM 2010b). Zde jak instalace, tak v ní obsažený text tematizují filmovost a narativnost, a to bez použití prostředků filmu a makromodu narace.⁴⁵

Z výše uvedeného vyplývá, že Mančuškovo dílo není dominantně narativní, ale ani filmovými prostředky vůči filmu subverzivní. Pokud na něj uplatníme metodu deskriptivní analýzy, dojdeme k závěru, že jeho dílo odhaluje především explicitním sebereflexivním způsobem podstatu médií, s nimiž pracuje. Zdůrazňuje přitom zejména prostorovou a vizuální složku. Smysl samotných textů konvenuje s těmito formami, avšak je jim podřízen. Jeho dílo je daleko více vizuální a výtvarné, než si byli možná nejenom jeho interpreti, ale i autor ochotni připustit. Inspirace Robbe-Grillem a deskriptivními postupy autorů nového románu je u Mančušky evidentní. Jejich inovativní styl psaní však Mančuška přebírá bez větších změn, a jeho díla proto nelze analyzovat pouze na základě rozboru verbálního média. Texty však zasazuje do nových mediálních kontextů, čímž vytváří originální typ formálního napětí. Mediální šíře, v rámci níž se jeho dílo pohybuje, znečitelnuje skutečnou dominanci deskriptivního makromodu v plurimediálních souvislostech. Zvláště ale díky takovému postupu poukazuje Mančuška na systémy lidského myšlení a konstruování světa.

43 Herec: „Byla jsi tam..?“

Herečka: „Řekl po chvíli.“

Herec: „Ano, byla. A ty?“

Herec: „Odpověděla.“

44 Velmi podobný moment zrcadlení (uměleckých) výjevů na reflexních površích interiéru použil Robbe-Grillet např. v románu *Gumy*: „Spatří svou tvář v zrcadle na krbu a pod ní dvojí řadu věcí srovnaných na mramoru: sošku a její odraz, mosazný svícen a jeho odraz, misku na tabák, popelník, další sošku — kde se zdatný zápasník chystá zabít jakousi ještěrkou“ (ROBBE-GRILLET 1964: 167).

45 Viz např. text ze sekvenčně promítaných fotografií: „Tento text je napsaný tak, aby vyličil určitý příběh, který se ovšem pouze podobá příběhu, který se skutečně stal. Tehdy to však ještě nebyl příběh, jelikož aby to mohl být příběh, musel by mít začátek a konec [...]“

V některých případech je kontextualizace Mančuškova díla založena na prvoplánových souvislostech. Na výstavě vizuálních děl tematizujících film či přímo nový román a novou vlnu *Loni v Marienbadu* byla vystavená jeho filmová socha *Against Science* [Proti vědč] (IDEM 2011). Kinofilm zobrazoval pohyb jógového cvičení. Autor tuto sochu umístil do průhledného boxu, na kterém bylo napsáno „Against“. Kurátorský text Jamese Voorhiese bohužel nevyšvětlil, proč právě toto dílo bylo na výstavu věnované odkazu stejnojmenného filmu pro současné vizuální umění vybráno. Voorhies zmínil, jak dílo vypadá, a jeho smysl shrnul do poslední věty: „Obraz, věc a jazyk se protínají, čímž vznikají rozdílné reprezentace pojmu proti“ (VOORHIES 2013). Z takového výkladu můžeme předpokládat, že asociace kurátorského výběru vycházela z viditelných mediálních souvislostí — tj. zkroucený analogový film použitý jako sochařský materiál. Nehledě na to je však princip Mančuškových filmových soch dílu *Loni v Marienbadu* poněkud vzdálenější, než jak jsme například viděli u *Ztráty paměti*.

Emoce a smysl

Werner Wolf jako jednu z hlavních funkcí deskripce vidí pseudoobjektivizační funkci. Robbe-Grilletovy práce, jak bylo výše řečeno, byly mimo jiné interpretovány jako nelidské, předmětné, objektové či objektivní. Robbe-Grillet však vykládá své dílo následovně: subjektivita celého přístupu spočívá v obsesivním popisování věcí a jejich povrchů, v tom, co a jakým způsobem je určeno k popisování. Jedná se podle něj o projekci stavů mysli do světa vnějšího (ROBBE-GRILLET 2013: 148–149). Pokud bychom se soustředili na skrytější emoční vrstvu daných děl, vyjde najevo, že se často jedná o silné emoce (žárlivost, touha, nejistota, selhání, nostalgie), které se vyskytují v pozadí jeho románů; ty poslední (např. *Repríza*) se již stavy duše zabývají explicitně. Opět ne nepodobným způsobem pracuje Ján Mančuška. Tomáš POSPISZYL (2007) zmiňuje, že jeho díla mají odtažitý charakter, přestože tematizují silné emoce. Můžeme uvést například zřejmě nejjasnější příklad tohoto přístupu — filmovou instalaci *Killer Without a Cause* [Vrah bez příčiny] (MANČUŠKA 2006a). Tvoří ji monumentální filmová promítačka, přičemž samotný film je umístěn v jejích útrokách. Film se odehrává ve dvou médiích — příběhu vyprávěného jedním hlasem, který popisuje viděnou situaci — a černobílého obrazového záznamu. Děj je následující: hrdina žije sám v pokoji, kde se naučil svým rituálům — poloha světla na parketách mu určuje denní rytmus, počítá si kroky v místnosti. Dlouhý záběr a vizuální i verbální popis je pak věnován variacím řazení léků na stole podle barvy a tvaru. V závěru pak hlas mimo obraz velmi suše konstatuje, že muž spáchal sebevraždu. V posledním záběru se jeho rodina a přátelé podivují, jak je to možné, protože nejevil žádné známky deprese. V příběhu chybí známky odůvodnění jeho kroků, rozhodování, vnitřní hlas týkající se samotného aktu smrti — komentář zůstává u toho, co

Lze vidět a co postava dělá. Kamera vše snímá spíše v detailech, dynamický střet slovního příběhu a obrazové ilustrace zde nenastává. Tomáš Pospiszyl interpretuje tuto práci také skrze mediální kontroverzi hmotného artefaktu. Tento mediální paradox můžeme přesunout i na problematiku emocí v příběhu: podobně jako si pozůstali z filmu nevšimli změny psychiky hlavního hrdiny, zůstává i ve filmové instalaci nejviditelnější a nejhmotnější součástí ta, z níž je obtížné film vůbec zhlédnout. Vztah filmu, textu a skulpturality je zde komplikovaný: nástroj k promítání filmu převažuje nad možností vidět film samotný, předmětnost koreluje se způsobem popisu hlavního hrdiny, kterého neznáme a nerozumíme mu, jelikož autor neukazuje jeho motivace. Pakliže takový odcizený způsob popisnosti nalézáme již u Robbe-Grilleta (Mančuška jej zde naopak standardizuje ve prospěch tradičnějšího způsobu vyprávění — tj. používá chrolonogii, pointu), subverzivitu a důležitý moment vidíme v otočení rolí sochy a filmu, jež doplňuje verbální složka.

Popisy Robbe-Grilleta také upoutávají tím, že se — až obsesivně — zaměřují na povrch věcí. U Mančušky se povrch věcí stává hmotným artefaktem. Emoční rozpoložení postav prosakuje v obou případech skrze tyto robustní makromody popisu. Pokud bychom se vrátili k charakteristice popisu jako nemotivovaného dění u Wenera Wolfa, lze s tím souhlasit za předpokladu, že tyto motivace a vnitřní stavy duše jsou již implicitně obsaženy ve výběru a popisu samotné události. Pocity se odhalují skrze výběr a směr popisů, skrze zdánlivě objektivní modus deskriptivity. Výpověď vytvářená takovým postupem nesděluje, že se má svět tak a tak, nýbrž se snaží v takovém světě plném klasifikací, distancí a objektivních pravd nalézt lidské emoce. Ukrývájí se v materiálech, předmětech a návycích, površích a pohledech. Popisovaná díla nám ukazují obtížnost hledání skutečných emocí v této změti věcí.

Díky deskriptivnímu náhledu na díla Robbe-Grilleta a Jána Mančušky můžeme sjednotit rozdílné interpretace i negativní vymezení jejich metod (jako antiroman, achronologický narativ, filmový román, malířský film). Prostřednictvím makromodu deskripce je možné nahlédnout tyto postupy pozitivně. Z výše uvedeného také vyplývá důležitost vztahu použitých médií vůči dominantnímu makromodu. Subverzivní náboj použitý v jednom médiu se při přesunu do média jiného může vytratit, čímž se i částečně mění smysl daného díla.

Pseudoobjektivizační funkce deskripce reflektuje otočení vztahu subjektivity k ideologické jednotě velkých příběhů. Robbe-Grilletovy filmové i literární postupy vykazují kritiku žánrů a médií, s nimiž pracuje vždy svébytným a prodané médium subverzivním způsobem. Důležitým fenoménem, který makromodus deskripce v použití těchto autorů odhaluje, je absence. Přítomnost člověka ve světě představují tito tvůrci zprostředkovaně: skrze povrchy předmětů a věcí, které ukazují či popisují, skrze fyzičnost médií. Emoce v dílech těchto autorů jsou cíleně skryté, vznikají uspořádáním obrazů, kontextem celku. Lo-

gické návaznosti a jednota času a děje jsou narušeny. Přepisování příběhu, které nalzáme v tvorbě obou autorů, reflektuje jak nejistotu člověka v současném světě, tak ale i možnosti lidské mysli realitu vytvářet, nikoli jen akceptovat. Robbe-Grillet i Mančuška ukazují dílčí reflexe života, neúplné a nejasné, předvádějící nám postupy, které vytrhnou diváka a čtenáře z konvenčního způsobu recepce. Mediální subverzivita narušuje žánrové kánony, čímž se stává v Seelově smyslu nástrojem pro vyvolání estetického zážitku. Kdesi za slupkou dekonstruovaných iluzí pak promlouvají autorské hlasy. Irreálnost kolidující s pseudoobjektivizační funkcí deskripce odráží absurditu lidského poznání: za pravidly a světem působícím objektivně nalzáme vždy lidské normy, pochybení i ideologii. Makromodus deskripce vystihuje situaci postmoderního člověka: velké příběhy jsou nahrazeny narativizující popisností.

Makromodus deskripce se chová odlišně v daných médiích a způsobech, jakými jsou užity. Přestože se střetáváme například s médiem filmu, není jisté, co tvoří film filmem a podle vágně ukotvených pojmů pak můžeme jen obtížně vykládat umělecká díla. Samotné tyto kategorie je vhodnější posuzovat jako dynamický systém vztahů, mediálních proměn a vazeb na makromody, žánry aj. Staví-li umělecká inovace na progresivité, subverzivitě a reflexivitě, je úlohou interpretačních procesů na tuto skutečnost reagovat.

Prameny

DAHLBERG, Jonas — MANČUŠKA, Ján

2006 *The First Minute of the Rest of a Movie* [První minuta zbytku filmu]; ed. Christina Végh; textová instalace, hliníková písmena (Frankfurt: Bonner Kunstverein)

HAVRÁNEK, Vít (ed.)

2015 *Ján Mančuška. První inventura* (Praha: Galerie hl. města Prahy / JPR|Ringier / tranzit.cz)

MANČUŠKA, Ján

2003 *Hrněk* (A Cup), diaprojekce na kartonovou krabici, fix na stěně, variabilní rozměry

2004a *A Gap* [Mezera], videoinstalace, čtyři simultánní projekce, pohovky

2004b *Prostor za stěnou* [The Space Behind the Wall], laserem vyřezávaná dřevotříska, nábytek, variabilní rozměry

2005a *While I walked* [Zatímco jsem chodil], sítotisk na gumě, variabilní rozměry

2005b *True Story* [Skutečný příběh], laserem vyřezávaná hliníková písmena, ocelové lanko, variabilní rozměry

2005c *A Cup* [Hrněk], sítotisk na plexiskle, devět částí, každá 300 × 200 × 0,8 cm.

2006a *Killer Without a Cause* [Vrah bez příčiny], instalace, 35 mm film, zvuk, 5:53 min

2006b *Absent*, ed. Vít Havránek (Praha: tranzit.cz / JPR|Ringier)

2007 *Chybění*; ed. Vít Havránek (Praha: tranzit.cz)

2008a *Missing Room* [Chybějící místnost], laserem vyřezávaná hliníková písmena, ocelové lanko, variabilní rozměry

- 2008b *Reflection* [Odlesk], dřevěný nábytek, sklo, videoprojekce, dvě části
 2009a *Double* [Dvojník], instalace, video, zvuk, barva, 3:29 min
 2009b *Middle Aged Woman* [Žena středního věku], video, II:27 min
 2010a *Lost Memory (Postcatastrophic Story)* [Ztráta paměti (postkatastrofický příběh)]
 tříkanálová 16 mm filmová instalace, č/b, , 29:21 min
 2010b *This Is How It Really Happened* [Tak jak se to skutečně stalo], dvě válcovité od-
 dílové konstrukce z čené textilie, diaprojektory, posuvné plošiny.
 2010c „Inscenovaná realita“, *Flash Art Czech and Slovak Edition*, č. 15, s. 28–31
 2011a *Against Science* [Proti vědě], filmová socha, 35 mm film, plexisklo
 2011b *Against Interpretation*; ed. Hilke Wagner (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag)

ROBBE-GRILLET, Alain

- 1955 *Le Voyeur* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1959 *Dans le labyrinthe* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1960 *L'année dernière à Marienbad* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1962 *Instantanés* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1964 *Gummy*; přel. Svatopluk Horečka (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury
 a umění) [1953]
 1965a *Žárlivost*; přel. Alena Hartmanová (Praha: Československý spisovatel) [1957]
 1965b *La Maison de rendez-vous* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1975 *L'Immortelle* (Paris: Les Éditions de Minuit) [1963]
 1976 *Topologie d'une cité fantôme* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1978a *Souvenirs du triangle d'or* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 1978b *Un Régicide* (Paris: Les Éditions de Minuit)
 2006 *Repriza*; přel. Marek Sečkař (Brno: Host) [2001]
 2013 *Pour un nouveau roman*; 2. vydání (Paris: Les Éditions de Minuit) [1963]

SARRAUTE, Nathalie

- 1956 *L'ère du soupçon: Essai sur le roman* (Paris: Gallimard)

Literatura

ADORNO, Theodor

- 1997 *Estetická teorie*; přel. Dušan Prokop (Praha: Panglos)

ALBERRO, Alexander — STIMSON, Blake (edd.)

- 1999 *Conceptual Art. A Critical Anthology* (Cambridge/London: MIT Press)

ALLEMAND, Roger-Michel

- 1997 *Alain Robbe-Grillet* (Paris: Éditions du Seuil)

BARTHES, Roland

- 1953 *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Éditions du Seuil)
 1954 „Littérature objective“, *Critique* XV, č. 86–87, s. 581–589
 1964 *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil)
 1972 *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil)
 1968 „L'Effet de réel“, *Communications* VII, č. II, s. 84–89

BRODEUR, Pierre-Olivier

- 2011 „Pourquoi l'anti roman?“, *French Studies Bulletin* XXXII, č. II9, s. 28–31

BERNAL, Olga

1964 *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence* (Paris: Gallimard)

BOISDEFRE, Pierre de

1967 *La cafetière est sur la table ou Contre Le nouveau roman* (Paris: Éditions de la Table ronde)

BOOTH, Wayne Clayton

1983 *Rhetorics of Fiction*; 2. vydání (Chicago: Chicago University Press) [1961]

BROOKS, Richard

1980 *A Critical Bibliography of French Literature: The twentieth century* (Michigan: Syracuse University Press)

BULÁKOVÁ, Martina

„Ján Mančuška vystavuje sloup a jeho stín“; http://kultura.idnes.cz/jan-mancuska-vystavuje-sloup-a-jeho-stin-ffl-vytvarne-umeni.aspx?c=A080705_161434_vytvarneum_jaz [cit. 20. 4. 2014]

BULLOUGH, Edward

1998 „»Psychická distance« jako faktor v umění a estetický princip“; in Edward Bullough, Vlastimil Zuska (edd.): *Estetická distance včera & postvčera* (Praha: Společnost pro estetiku AV ČR), s. 12–31

CÍSAŘ, Karel

2011 „Begriffspersonen / Conceptual Personae“; in Hilke Wagner (ed.): *Ján Mančuška, Against Interpretation* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag), s. 133–144

GARY, Romain

1965 *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman* (Paris: Gallimard)

GREENBERG, Clement

1998 „Modernistická malba“; in Tomáš Pospiszyl (ed.): *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky* (Praha: OSVU) s. 33–42

HAVRÁNEK, Vít

2010 „Ján Mančuška. Svoboda existuje pouze v okamžiku svého zrodu“; *Flash Art Czech and Slovak Edition*, č. 15, s. 32–35

CHATMAN, Seymour

1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca/London: Cornell University Press)

KRAUSS, Rosalind

2011 „Socha v rozšířeném poli“; in Karel Císař (ed.): *Stav věcí. Sochy v ulicích III.* (Brno: Dům umění), s. 130–143

LEENHARDT, Jacques

1973 *Lecture politique du roman La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* (Paris: Les Éditions de Minuit)

LIPPARD, Lucy

1973 *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger)

MAGID, Václav

2009 „Mám ambici dostat se k porozumění. Rozhovor s Jánem Mančuškou“; *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 6–7, s. 169–175

MURCIA, Claude

1998 *Nouveau Roman, Nouveau Cinema* (Paris: Éditions Nathan)

NEWMAN, Michael — BIRD, John (edd.)

1999 *Rewriting Conceptual Art* (London: Reaktion Books)

OSBORNE, Peter

2002 *Conceptual Art* (London: Phaidon)

PECHAR, Jiří

1968 *Francouzský „nový román“* (Praha: Československý spisovatel)

POSPISZYL, Tomáš

2007 „Trojí reflexe Jána Mančušky“; *Cinepur* XVI, č. 52, s. 13–15

RICARDOU, Jean

1967 *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Éditions du Seuil)

1971 *Pour une théorie du Nouveau Roman* (Paris: Éditions du Seuil)

1973 *Le Nouveau Roman* (Paris: Éditions du Seuil)

RICOEUR, Paul

2000–2007

Čas a vyprávění; přel. Miroslav Petříček (Praha: Oikúmené)

ROUSSEL-MEYER, Marysa

2011 *Fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet* (Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal)

SARTRE, Jean-Paul

1955 „The Anti-Novel of Nathalie Sarraute“; přel. Beth Brombert; *Yale French Studies* VIII, č. 16, s. 40–44 [1948]

SEEL, Martin

2003 *Ästhetik des Erscheinens* (München: Carl Hanser Verlag)

2007 *Die Macht des Erscheinens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

STURROCK, John

1969 *The French New Novel. Claude Simon. Michel Butor. Alain Robbe-Grillet* (London: Oxford University Press)

VOORHIES, James

2013 *Last Year in Marienbad*; <http://bureauforopenculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/01/Marienbad-Part2.pdf> [cit. 15. 3. 2014]

WINTER, Scarlett

2007 *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick* (Heidelberg: Universitätsverlag)

WOLF, Werner

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“; přel. Zuzana Adamová; *Česká literatura* LIX, č. 1, s. 62–85

2013 *Popis jako transmediální modus reprezentace*; přel. Olga Richterová (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

ZANTS, Emily

1968 *The Aesthetics of the New Novel in France* (Boulder: University of Colorado Press)

Résumé

This study presents an interpretation of the connections between the works of Alain Robbe-Grillet and Ján Mančuška based on Martin Seel's theory on the inherent nature of the intermediality of artistic works and the application of this process to the classification of Werner Wolf's modes of representation. Description is shown to be a joint mode of representation of the works by these authors in various media, and the intermediality of description has become an axis of this text. The interpretation of artistic works using the mode of representation (here specifically description in various media) is defended here as more precise with regard to the classification of works than an attempt to understand works merely on the basis of an analysis of their media essence (i.e. their filmicness, painterliness, sculpturality etc) and genre classification. The study attempts to offer a positive interpretation of the connections between the works of these authors. Using a description macromode the considerable relatedness of Mančuška's literary texts and the processes and contents that can be found in the work of Robbe-Grillet is shown. The attributes of the main mode of description in the work of Robbe-Grillet are subversive towards the novel format, while a very similar, if not identical mode of representation used in gallery space in works by Ján Mančuška is interpreted by critics in terms of narrative. The reasons for this interpretational paradox can be clarified by the media presentation of the description macromode, which also takes on new meanings with the use of the medium in question. Based on an analysis of the description attributes, the impact on the meaning of the processes and works in question is shown in the conclusion.

Klíčová slova / Keywords

deskriptivita — intermedialita — Werner Wolf — Alain Robbe-Grillet — Ján Mančuška — nový román — konceptuální umění — film — text v galerii

descriptivity — intermediality — Werner Wolf — Alain Robbe-Grillet — Ján Mančuška — new novel — conceptual art — film — text in a gallery