

Nový román a matematika

STANISLAW LEM

Okrem fyzikalistickej genealógie boli tiež pokusy prideliť „novému románu“ inú úctyhodnú genealógiu, konkrétne matematickú. Zástancovia tohto literárneho smeru zdôrazňujú, že jeho zásadou je rozchod s tradičnou „informatívnou“ funkciou: dosiaľ bolo dielo „správou“, „komunikátom“ (*message*) – a plnilo funkciu sprostredkovateľa medzi verziami a hodnoteniami udalostí a ľuďmi. „Nový román“ končí s takouto mediáciou, pretože nahrádza funkciu kopírovania funkciou konštruovania určitého autonómneho systému zo znakov, a práve týmto sa má podobieť na matematickú tvorbu. Vo svojej podstate sa totiž matematický systém nevzťahuje k skutočnosti a neinformuje nás o nejakých jej vlastnostiach, ale výlučne „o sebe samom“.

Keďže nejde len o metaforu, treba sa na túto podobnosť pozrieť dôkladnejšie. Každá matematická dedukcia sa dá rozdeliť na to, čo je v nej východiskovým súborom *znakov*, a na to, čo tvorí pravidlá tvorenia výrazov z týchto východiskových znakov a ich transformácií. Jedno i druhé nazveme príslušne súbor elementov a súbor operátorov. Takéto rozdelenie nám tu postačí, pretože sa nemusíme pre účely našej komparatistiky zaoberať ďalšími podrobnosťami súvisiacimi napr. s tým, že existujú operátory rôznych hierarchických rádov (teda aj také, ktoré operácie vykonávajú na operáciách).

Všimnime si, že každá matematická dedukcia má dvojité „existenciálne odôvodnenie“. To sa na jednej strane týka vnútorných vzťahov medzi elementmi, z ktorých musia byť vylúčené vzťahy rozporu. Takéto kritériá, ktoré overujú len to, či bola daná dedukcia vystavaná *správne*, ešte nič neprejudikujú o jej hodnote. Je totiž možné tvoriť nekonečný počet správnych, čiže nekontradiktórnych dedukcií, ale ich obrovská väčšina by bola pre matematiku „bezcná“ – ako banálna, triviálna, nepodstatná. O *hodnote* danej dedukcie rozhodujú až jej vonkajšie vzťahy referujúce nie k reálnemu svetu, ale k iným matematickým dedukciám ako k „systémovému pozadiu“. Tieto vzťahy rozhodujú o tom, či konkrétna dedukcia je, alebo nie je nejakým spôsobom „hodnotná“ alebo aj „objavná“.

Elementy, ktoré vystupujú v matematike, sú termínmi, ktoré často pochádzajú z prirodzeného jazyka a z empirickej skutočnosti („guľa“, „množina“, „grupa“).^{*} Kedysi boli ako názvy podriadené len takým operátorom, ktoré jazykovo odrážali to, čo je možné stretnúť v reálnom svete – skutočnú guľu, súbor alebo skupinu, grupu (predmetov).^{**} Časom došlo k osamostatneniu týchto operátorov od ich empirického pôvodu a podobný proces sa odohrával tiež v rámci elementov-termínov. Smer premien bol v oboch prípadoch podobný, v tom zmysle, že termíny a operátory sa postupne oddŕhali od svojho „existenčného koreňa“ tkvejúceho v empirickom svete; pritom sa dosahovali a naďalej sú dosahované stále vyššie stupne abstrakcie. Keď sa abstrakcie stanú zovšeobecneniami už neobyčajne vysokého rádu, začínajú sa prejavovať často neočakávané *podobnosti* tak elementov, ako aj operátorov, a na-

^{*} Poľské slovo „zbiór“ znamená v prirodzenom jazyku „súbor“ a v matematickej terminológii „množinu“.

^{**} Poľské slovo „grupa“ znamená rovnako v prirodzenom jazyku „skupinu“, ako aj v matematickej terminológii „grupu“.

pokon – podobnosti *vztahov* medzi jednými a druhými v takých odlišných vetvách matematiky (ako napr. algebra a topológia, algebra a matematika), o ktorých sa predtým, t. j. v historickej minulosti, neuvažovalo, že by sa dali uviesť na spoločného menovateľa, ani že sú si podobné. Takýmto spôsobom sa objavujú určité najvyššie nadržané *systémové zákony* matematiky ako celku, nadriadeného svojim oblastiam a jednotlivým vetvám. Ako z toho vidno, stav oddelenia – dokonca radikálneho – systému od sveta neznamená vôbec nejakú ľubovôľu dedukčných postupov. Ba práve naopak: invázia každej ľubovôle by nepochybne matematiku zničila. Medzi súborom elementov a súborom operátorov sa konštituuju vzťahy, ktoré už, samozrejme, nemajú odôvodnenie v reálnom svete, ale majú ho v celej matematickej stavbe, v „systémovom pozadí“ každej jednotlivjej dedukcie, aj všetkých spolu.

Pouvažujme teraz, používajúc podobnú terminológiu, o typickom románe z novátorskej odnože ako o určitej autonómnej konštrukcii; nech ním bude *Dom schôdzok* od Robbe-Grilleta. Ako v každom texte, aj v tomto románe môžeme objaviť „elementy“ a „operátory“. V naturalistickom románe sú oba druhy súborov „prevzaté zo života“: to, že sa hrdina zamiluje do hrdinky, znamená aplikáciu „erotického operátora“ na jeho románovú osobu. Legitimizáciou aplikácie tohto operátora je jednoduchý fakt, že „takéto prípady sa skutočne stávajú“. Preto elementy diela a pravidlá ich transformácií tvoria v tradičnom románe homogénny súbor, keďže pochádzajú z tej istej pôvodnej oblasti skutočnosti. A zasa elementy a pravidlá fantastického diela sú homogénne prispôbené vzhľadom na oblasť danej kultúry a jej historicky uchovanej tradície (napr. postavy niektorých démonov, ako aj ich metamorfózy sú prevzaté z *toho istého prameňa* – povier, mýtov, kultúrnych rozprávání). S týmto stavom vecí „nový román“ skoncoval. Neinformuje nás o ničom ani ako protokol opisujúci skutočnosť, ani ako legenda alebo sága. Na otázku, aký vzťah v *Dome schôdzok* spája elementy s operátormi, treba odpovedať, že medzi nimi nejestvuje žiaden vzťah v zmysle jednoznačnej korelácie. Elementy jednoducho *sú* a je možné ich vymenovať, a to isté možno urobiť s operátormi. A tak teda k elementom patria určité „nukleárne scény“, opisujúce postavy v situačnom rámci. Medzi operátormi zasa môžeme objaviť taký, ako je pravidlo spájania jednotlivých udalostí (prvkov) do fáz, ktoré majú charakter viac alebo menej presne sa uzatvárajúcej slučky. Totiž k určitým momentom, ktoré tvoria *cezáry* „akcie“, ako je napr. vpadnutie polície do verejného domu, rozbitie štamperlíka atď., nás narácia privádza stále znovu, čím vzniká efekt kruhovo sa navracajúcich časových sekvencií. Takéto kruhové obehý je možné nazvať časovými, pretože sa vzťahujú k následnosti udalostí, ktoré sú situované na rovnakej hierarchickej úrovni. Nezávisle od toho používa Robbe-Grillet iný druh operátora, ktorý funguje takpovediac „na vertikále“. Vo svojich účinkoch tento operátor pripomína procedúry, vďaka ktorým je možné v topológii previesť dvojstrannú pásku na jednostranný Möbiiov prúžok a trojrozmernú fľašku na Kleinovu fľašku s jedným povrchom. Rady udalostí sú totiž spájané takým spôsobom, že to, čo je v skutočnosti od seba navzájom oddelené kategoriálnymi úrovňami, sa v románovej konštrukcii ukazuje ako koexistujúce. Tak napr. majiteľka verejného domu vystupuje medzi striptízovými vystúpeniami predstavenia, akoby hrala svoju scénu v nejakej úlohe, ale rýchlo sa ukáže, že sa správa tak, ako v tom najobvyklejšom, súkromnom živote. Normálne je to tak, že „spontánnu úroveň života“ berieme ako svojho druhu „nulový stupeň skutočnosti“, oproti tomu však úroveň divadelnej hry, hraná úroveň sa nachádza takpovediac o úroveň vyššie; keby sme nad

ňu vystavali ďalšiu úroveň ako „divadlo na divadle“ – tak ako v *Hamletovi*, „nulový stupeň“ skutočnosti by od tohto superdivadla oddeľovali už dve úrovne; namiesto toho Robbe-Grillet používa svoj druhý, „vertikálne“ fungujúci operátor, čím vytvára to, že na tejto vyššej úrovni nachádzame – znovu a akoby aj neočakávane – práve „nulovú úroveň“ spontánnej skutočnosti. Objavujú sa tiež také „oscilácie“, že raz pred sebou máme akoby inscenované predstavenie a druhý raz toto predstavenie nebadateľne prechádza do „normálneho života“, rozpúšťajúc hranicu, ktorá oddeľuje to, čo je hrané, od toho, čo je prirodzené.

Tento druhý operátor sme pomenovali ako „vertikálny“, a nie konajúci v čase, pretože ničí typickú a normálnu jednosmernosť hierarchickej kategorizácie udalostí, keďže umožňuje neočakávané a v rámci normy „zakázané“ prechody od vysokých úrovní (hry) k „nulovej“ – úrovni skutočnosti pomocou akoby istého „krátkeho spojenia“.

Keďže ani čas sa neuzatvára do kruhov, ani v skutočnosti nemôže dochádzať ku kruhovej transformácii topológie kategoriálnych úrovní javov, obom efektom aplikácie spomínaných operátorov nič nezodpovedá v reálnom svete. (Dodajme, že Robbe-Grillet používa aj iné operátory, napr. taký, ktorý zasadzuje isté scény do očka nejakého prsteňa, taký, ktorý z týchto scén robí ilustrácie nejakého časopisu atď.)

Aké sú efekty aplikácie súboru obdobných operátorov? V prvom rade dostávame antinomické efekty, pretože vedľa seba stoja verzie udalostí, či už len nespojité, či dokonca kontradiktórne. Vytvára sa i efekt „labyrintu“. Aplikáciou takýchto operátorov sa totiž vytvára „viacnásobná slučka“ na „úrovni“ času a na „vertikále“ kategoriálnej hierarchie, ktorá spôsobuje, že z pomerne malého množstva „elementárnych scén“ (rozhovor sira Ralpha s dievčaťom, narastajúca žiadostivosť sira Ralpha, požiadavky dievčaťa, naháňačka za peniazmi pre uspokojenie nárokov kurtizány) vzniká druh labyrintu. Prechody medzi jeho miestnosťami, vôbec nezodpovedajúce kauzálnym spojniciam deja ani usporiadaniu nadradenej osnovy, otvára jednoducho aplikácia jednotlivých operátorov, ktorá „krátkym spojením“ zoviera jednotlivé scény-elementy. Tieto prechody, nijako nemotivované, sa majú k scénam ako pohyby ruky držiacej kaleidoskop ku konfiguráciám, ktoré v ňom vidieť: sú čisto vonkajšie, svojvoľné a generované úplne náhodným spôsobom.

Takže v skutočnosti to nie je tak, že by nás takto vzniknutá konštrukcia o niečom informovala ako *message*, správa, pretože spojenia scén nezodpovedajú ani možnostiam skutočných udalostí, ani sa nepripodobňujú nejakej fabulačnej schéme obsiahnutej v súbore „fantastických“ alebo mýtických stereotypov ľubovoľnej kultúry. No zároveň to nie je ani tak, že by bola táto konštrukcia vo svojej autonómnosti ekvivalentom matematickej konštrukcie. Vzhľadom, aké v matematike spájajú súbor znakových elementov so súborom operátorov, totiž môžu byť síce rôzne, ale nikdy nie sú náhodné. V matematike sú obidva tieto súbory vždy *dané východiskovo*, na základe príslušných axiomatických ustanovení. Naproti tomu v „novom románe“ ovláda transformácie ľubovoľnosť, neprípustná v matematickom postupe.

Bolo by to možné dokázať tak, že by sme ukázali, že rovnako samotné robbe-grilletovské operátory, ako aj miesta ich aplikácie na „dej“ by sa dali radikálne pozamieňať, čím by vznikol text od *Domu schôdzok* neodlišný do tej miery, že by bol vybavený analogickou entropiou. Táto zameniteľnosť pramení z toho, že systémy s analogickým stupňom neusporiadateľnosti sú si informačne ekvivalentné.

Súbor robbe-grilletovských operátorov má predsa jednu spoločnú vlastnosť, ktorú by bolo treba pri modifikáciách zopakovať: a síce je heterogénny. Homogénny súbor operátorov by vyvolal iné efekty ako tie, ktoré produkuje *Dom schôdzok*. Teda ak by sme dôsledne aplikovali iba samotné operátory „transmutácie“, ktoré by vyvolávali napr. to, že každá žena, ktorá zdvíha ruky, sa premení na psa alebo bohyňu, a každý človek, ktorý užíva narkotikum, sa stane prízrakom, homogénnosť – a to genetická – takýchto operátorov takejto transmutácie by text pripodobnila (na pláne jeho metamorfóz) typickej rozprávkovej schéme. Nevznikla by tým „konvenčná rozprávka“, ale recepcia by predsa len konštatovala trvalú prítomnosť rozprávkovej „atmosféry“ v texte, ktorou by boli zákony umožňujúce konanie „zázrakov“. Operátory odvodené z rozprávky totiž majú spoločné pravidlo: všetky sa spájajú v produkcii výsledkov, ktoré, nech sú akokoľvek nemožné empiricky, pokračujú v jestvovaní určitého „kauzálneho“ spojenia medzi udalosťami. Ide tu o určitý determinizmus, keďže každé počúvanie čarovného prsteňa alebo Aladínovej lampy vyvoláva džina pripraveného poslúchať, každé zaklínadlo má svoju premenu, ktorá pravidelne nastane, a v dôsledku toho sa hrebeň bude premieňať na les – a to vždy, a nie raz na les a inokedy zasa na okridleného diabla. Takže je spoločná, a tým homogenizovaná logika konania takýchto operátorov konajúcich zázraky, ktoré sa okrem toho konaním zapájajú do deja vtedy, keď si to dej vyžaduje. Preto Robbe-Grillet, snažiac sa vyhnúť efektom takejto rovnorodosti, hľadal práve také operátory, ktoré ani v realistickom, ani vo fantastickom pláne nestoja vo vzájomnom, logicky jednom, vzťahu. Raz použil operátor, ktorý „odvodzuje“ určitú scénu z očka prsteňa, teda operátor akoby pochádzajúci z rozprávky, avšak zjednoteniu celku textu (keby spadol pod „rozprávkový typ“) okamžite odporuje to, že táto operácia – vo vnútri fabuly – ničomu neslúži (a v rozprávke niečomu slúži: to, že sa džin objavuje, je vyvolané počúvaním prsteňa!), a okrem toho, že okamžite budú použité iné operátory, ktorým už nemožno pripísať „rozprávkovú genézu“.

Kritérium vzájomného výberu všetkých operátorov je teda u Robbe-Grilleta odlišné: musia byť nehomogénne a nesmú mať – vzhľadom na dejové elementy – ani jednoznačný vzťah, ani tiež nesmú byť – vo vnútri priebehu deja – vysvetliteľné prostredníctvom svojej služobnosti voči udalostiam. Veď v *Dome schôdzok* nejde o to, „čo znamená“, „ako dopredu pohýna dej“ použitie postupne aplikovaného operátora, ale práve – v protiklade k čitateľským anticipáciám – o to, aby sa rad operácií uskutočňovaných na texte nemohol sémanticky kumulovať a dávať pritom vzrastajúci homogénny dojem, že „to je rozprávka“ (alebo legenda, mýtus, báj – alebo tiež protokol skutočných udalostí).

Keďže použitie operátorov nič neznamená vzhľadom na elementy, ktoré sa im podrobujú, čiže keďže tieto operátory nefungujú na tom istom pláne, na ktorom sa rozvíja samotný „dej“, t. j. zostávajú vzhľadom naň trvalo vonkajšie, hľadanie jediného zákona celého tohto stavebného úkonu musí byť márne. Keďže „zmysel“ operátorov sa nemôže pripojiť k „zmyslu“ udalostí, sémantická integrácia textu musí byť nahradená integráciou formálnou. Keby sme ho mohli formálne zintegrovať, poctivo by sa ukázal izomorfizmus takejto konštrukcie voči ľubovoľnej matematickej konštrukcii. Prima facie sa takáto šanca zdá byť možná. Pretože hoci sa termíny, ktoré obsahuje matematická dedukcia, ako „množina“, „grupa“, „gula“ geneticky odvodzujú z empirických pojmov, napriek tomu takýmito pojmi nie sú; a tiež, hoci „prepočítavanie“ elementov „množiny“ ako operá-

cia má svoj ekvivalent v skutočnosti, nič nezodpovedá takému ich „prepočítavaniu“, ktoré nám dovoľuje konštatovať, že nekonečná množina s kardinálnym číslom alef je menej početná ako množina s kardinálnym číslom c (kontinuum). Takže to, že sa v románe postupne vyskytujú také pomenovania vzaté zo skutočnosti ako „pes“, „žena“, „vražda“, ešte nedokazuje, že ho musíme pokladať za „informáciu“ o určitých skutočných stavoch vecí. Aby sme však mohli rezignovať na referenciu takýchto pomenovaní k určitým fragmentom skutočnosti a zmieriť sa s ich neinformujúcim statusom, musela by sa konštrukcia diela vysvetľovať svojimi vlastnými, imanentnými vzťahmi, ktoré by jej udeľovali silnú koherenciu a súdržnosť. Nuž a práve to sa uskutočniť nedá. V dôsledku toho sa pretrhnutie pút diela s „informujúcou“ tradíciou ukazuje byť *postulátom*, avšak nie *výsledkom*. Čitateľ, ktorý by bol hoci aj najviac naklonený teoretickým alebo programovým direktívam „nového románu“, ani pri najlepšej vôli nedokáže pri recepcii realizovať túto direktívu. Ak text skoncoval s funkciou komunikovania správ – v zmysle *message*, tak na otázku, „na čo slúži“, „o čom informuje“, nie je potrebné odpovedať, ale odpovedať sa na ňu *nesmie*. Podobne sa nesmú pokladať za zmysluplné otázky, o akých vlastnostiach reálneho sveta nás informuje napr. fakt nespočítateľnosti množiny s kardinálnym číslom kontinuum. Naproti tomu v doslove k *Domu schôdzok* v poľskom preklade A. Ważyk hovorí, že to je „zhluk faktov – jednoducho sa odohráva vo vedomí autora počas projektovania románu“. Avšak toto je interpretácia z takého ich súboru, ktorý zahŕňa interpretácie zdôvodňujúce absolútne všetko, t. j. každú ľubovôľu, a dodávajúce ľubovoľnej artikulácii „literárny“ status. Preto podľa nich bude nudný text vyjadrovať „taedium vitae“, nezmyselný text reprodukuje „chaos súčasného života“ a podobne. Pokračujúc týmto smerom je možné dokázať, že do literatúry patrí telefónny zoznam, štós starých účtov, etikety na pivových fľašiach a že kniha, ktorá má červené stránky, lebo padla do boršču, obsahuje taký „sémantický nadbytok“, ktorý sugeruje nejakú vraždu, ktorá v nej nie je pomenovaná, ba dokonca ani implikovaná. Keďže Ważyk nedokáže v samotnom diele nájsť stav koherencie – v žiadnej designácii –, adresuje ho „odosielateľovej“ myšli v jej „antinomickom tvorivom zapletení“. Ak to vytvára parodický alebo komický efekt (Ważyk hovorí o parodickom), nie je zámerný. Ako vieme, matematická dedukcia nie je žiaden „komunikát“. Takáto dedukcia, ak je chybná (pretože vnútorne rozporná), už nepatrí do matematiky, a predsa nás informuje o niečom *mimo seba samej*, konkrétne o tom, že bola *zle, chybné* realizovaná. Záležitosť tejto chyby nás odkazuje na konkrétnu adresu – a to adresu mizerného matematika, ktorý túto dedukciu zostrojil. Takýmto – ale tiež *len* takýmto – spôsobom je možné zo znakového systému, ktorý nemá charakter „správy“, predsa len túto „správu“ urobiť. Vtedy však už táto „dedukcia“ ako *komunikát* nemá nič spoločné s autonómnosťou matematického výtvoru, pretože ju chápeme ako určitý *psychologický dokument* (ako protokol pochodov v niekoho mysli). Nie je možné, aby dedukcia bola zároveň aj matematickou teorémou, aj psychologickým komunikátom: jedno vylučuje druhé. Analogicky ani nový román nemôže byť zároveň aj určitou „informáciou“ (o stave mysle tvorcu), aj „autonómnou konštrukciou“. Nemožno totiž niečo komunikovať a zároveň vôbec nič nekomunikovať. Ak teda adresujeme *Dom schôdzok* autorovej myšli, tak nemôže byť reč o skoncovaní s tradíciou *message*: takýto „nový“ román sa ukazuje byť inou verziou úplne „starého románu“, takže novátorstvo sa ukazuje byť iba

nenaplneným snom, neuskutočneným zámerom spisovateľa. Raison d'être totiž získa „antikomunikatívne“ novátorstvo „nového románu“ iba vtedy, keď jeho plody nadobudnú takú autonómiu, akou sa vyznačuje *správna* tvoriteľská práca matematika.

Ak sa postupne pozrieme na súbor elementov, ktoré si východiskovo vybral Robbe-Grillet, uvidíme, že pochádzajú z celkom homogénnej oblasti pôvodu. Je to – tematicky – sféra sexu a zločinu (aj v *Gumách*, v *Le Voyeur* a čiastočne v *Žiarlivosti*). Táto voľba bola dikтовaná čitateľskou atraktívnosťou danej sféry, ako aj tým, že sú v nej prítomné silne petrifikované fabulačné stereotypy. Iba samotná stálosť, teda stabilita fabulačných stereotypov, ľahostajná voči ich zmyslu, by nebola postačujúca. Ak je *Dom schôdzok* vyňatý z pôsobnosti transformujúcich operátorov, je príbehom udalosti nie príliš rozvetvenej príhodami, ktorá sa odohráva vo verejnom dome istej dámy; máme tu striptízové predstavenie (vycvičený pes strháva šaty z mladého dievčaťa) a peripetiu istého muža zachváteného vášňou k peknej kurtizáne, ktorá od neho žiada peniaze, aby sa na oplátku stala jeho majetkom; nočné hľadanie týchto peňazí rozpáleným amantom sa končí nešťastne. Je to dosť stereotypná situácia; mohli by sme nájsť fabulačný stereotyp nemenej vštiepený do bežného povedomia, ale sémanticky neutralizovaný, t. j. zbavený drastickosti, napr. v podobe príbehu, v ktorom istá matka pripravuje na večeru v kuchyni pirohy, pričom ju pozorujú deti a starý strýko v kolieskovom kresle; bol by to analogon scén predstavenia (striptízu); nato sa ukáže, že sa niekde stratili príbory a servis; ich komplikované hľadanie sa končí porozbíjaním všetkých tanierov. Keby sa k tejto sekvencii, ktorú sme ukázali ako príklad, pridal súbor rovnakých operátorov, aké použil Robbe-Grillet, vyvolal by efekty z *formálneho* hľadiska analogické k tým, ktoré obsahuje *Dom schôdzok*. Bohužiaľ, takýto text by asi nemohol počítať s nejakými čitateľmi. Je totiž veľmi podstatný, hoci skôr triviálny rozdiel medzi situáciami prípravy večery a striptízu, medzi hľadaním peňazí pre peknú prostitútku a hľadaním príborov a tanierov v kuchynskej linke, medzi konzumáciou pirohov a drog. Stereotyp príprav večere nie je ani menej, ani viac determinovaný a rozšírený ako „obscénno-zločinný“ stereotyp, avšak ten prvý nemôže nikoho dostatočne priťahovať a vyžadovať si od neho pozornosť, aby sa stal impulzom, ktorý núti človeka, aby sa pustil do tej námahy, akú si vyžaduje čítanie, keď je namáhavé. Keďže *banálny* je rovnako stereotyp „matky s pirohami“, ako aj „verejného domu“, obidva musia byť zrovnoprávnené vo vzťahu k transformujúcim operátorom „nového románu“, ak by tento bol naozaj ekvivalentom matematickej tvorby, alebo aj tvorby abstraktného výtvarného umenia. Keďže nás teda ani abstraktný obraz, ani Gödelov dôkaz neinformujú o žiadnych javoch *reálneho sveta*, keďže ich hodnoty sú čisto „imanentné“, pretože autonómne, keďže, ako bolo svojho času povedané, je *úplne jedno*, čo maľuje abstraktný maliar, ak to len namaľuje dobre, tak musí byť tiež úplne jedno, či sú nám ukazované originálne transformácie, realizované na matkách, dietskach a pirohoch, alebo aj na erotických scénach. Týmto odhaľuje samotný problém aplikácie takých alebo iných, viac alebo menej *formálne* a *konštruktivisticky* objavných operátorov svoju sekundárnosť v zmysle *nepodstatnosti* a ukazuje sa, už po neviem koľký raz, že literárny text, ktorý môže „odolať“ vplyvu zákrokov transformujúcich ho až na hranicu *chaosu*, to robí jednoducho *napriek* týmto operátorom, a nie *vďaka nim* ako v tradičnom románe. V tradičnom románe totiž operátory slúžia deju, udržiavajú dej a vedú ho určitým smerom, zatiaľ čo „nový román“, v ktorom sa realizovali všet-

ky zákroky nariadené zákonom „antikomunikatívnosti“, sa ukazuje byť istou významovou zrúcaninou, možno aj malebnou: čitateľ, ktorý ňou blúdi medzi zvyškami tradičnej narácie, sa správa *mutatis mutandis* ako výrastok, ktorý sa snaží poskladať útržky ženského aktu nájdené na podlahe, náhodne pomiešané s útržkami fotografie Mont Blancu. Je jasné, že kompozícia týchto zmiešaných útržkov ho vôbec nezaujíma v tej podobe rozptylu, ako je daná, ale že konajúc *proti* chaosu rozptylu, jeho totálnej heterogenite, snaží sa zmeniť ho na poriadok, keďže vyberá a skladá práve kúsky aktu. Ale malo to byť predsa tak, že použitie operátorov vytvorí nie nejaký chaos, ale nový typ, nový druh poriadku, t. j. celku, ktorý má príjemcu uspokojiť. Zatiaľ je to však inak; vo sfére „nového románu“ odhaľujeme teda istým spôsobom prirodzenú gravitáciu súboru elementov diela a súboru operátorov k oddeľovaniu. V „normálnom“ literárnom diele elementy a operátory kooperujú a táto kooperácia má jasné ekvivalenty aj v matematickej tvorbe. Bolo by nezmyslom tvrdiť, že v matematike môžu byť súbor elementov alebo súbor operátorov vzhľadom na seba náhodné alebo že jeden z týchto súborov môže byť „dôležitejší“ ako druhý. Bohužiaľ, práve toto sa odohráva v „novom románe“. Aplikácia transformácií, ktoré vytvárajú nové typy vzťahov v rámci priebehu času alebo v rámci hierarchie úrovni románovej skutočnosti, je svojho druhu štrukturalistickou prácou. Môžu takto vzniknuté štruktúry niečo znamenať? Znak je konštituovaný vo svojich funkciách prostredníctvom odkazovania, a to buď dvojitého – designačného a konotačného, alebo prostredníctvom prinajmenšom jednoduchého odkazovania, len konotačného. Izolátom, a nie elementom určitého systému, môže byť len taký znak, ktorý designuje niečo, čo už nie je znakom (čiže taký znak, ktorý má svoj predmetný designát). V takomto prípade, keď sa objaví, reprezentuje onen predmet a nič viac. Avšak od okamihu, keď hovoríme o konotácii, je postulovanie jestvovania izolovaného znaku púhou contradictio in adiecto. Konotácia je totiž dodávanie významu určitému súcnu prostredníctvom vzťahov, do ktorých vstupuje s inými súcniami-elementmi určitého systému. Žiaden izolát teda nemôže mať konotáciu, keďže preň nejestvuje niečo také ako systém skladajúci sa z elementov, ktorý by mu dodával význam. Čistým prípadom dodania významu prostredníctvom designácie je signálna situácia (podmieneného reflexu) a s čistou konotáciou sa stretávame v matematike. Nerozumiem slovu „lebor“, pretože nepoznám jeho designát ani konotáciu; ak sa s ním budem stretávať vo vetách: „Keď sa lebor zobúdza, zreval“, „Lebor, zasiahnutý guľkou, padol mŕtvy na zem“, budem môcť vďaka takejto konotácii usudzovať, že ide o nejakú živú bytosť. Keby to však bolo tak, že raz môže „lebor“ zrevať a druhý raz veta znie: „Nabral som vody, lebor som sa chcel napit“, výsledky oboch týchto konotácií sa nijakým spôsobom nedajú skoordinať – vo význame, ktorý sa pripisuje „leborovi“. Pre túto príčinu, t. j. pre konotáciu, ktorá vytvára kontradiktórne stavy zo sémantického hľadiska, nemôže byť Ważykova hypotéza správna, čiže hypotéza, akoby Robbe-Grilletove časové štruktúry mohli tvoriť modely nejakých emocionálnych stavov. Totiž z *Domu schôdzok* ani z iných diel tohto autora nie je možné extrahovať takú konotáciu „nových štruktúr“ – ako sú napr. časové slučky –, ktorá by im dávala významy, pretože iba opakovateľná pravidelnosť vzťahov, ktoré nastávajú medzi znakmi, môže dodávať význam. Tam, kde niet ani stopy po takejto pravidelnosti, nejestvuje ani konotácia, a štruktúra, ktorej je odňatá rovnako denotácia, ako aj konotácia, *nemôže nič znamenať*.

Kým zopakujem to isté ešte raz, ale podrobnejšie, chcel by som takúto pedantériu odôvodniť, pretože niekto by mohol pokladať túto analýzu za bezpredmetnú, za chytanie za slovíčka: z toho, že niekto povedal, že istý typ tvorby pripomína matematiku, nevyplýva, že by sa literatúra mala naozaj zmeniť na matematiku. Nuž teda mnohovýznamovosť metafor, spolu so súdmi nemyslenými vážne a s mystifikáciami, sa zdá byť prípustná v literatúre, nie však v *literárnej teórii*. Keď sa svojho času vravelo, že nejaké dielo je zostrojené ako živý organizmus, dobre sme chápali, kadial' vedie hranica takejto analógie, lebo nie sú potrebné špeciálne výskumy, aby sme pochopili, že dielo nemá ruky, nohy, srdce ani pečeň. Keď sa však dnes opakovane objavujú tvrdenia o tvorbe ako o typickej štrukturalistickej práci, o azda presných paralelách evolúcie narácie a evolúcie fyziky, o tom, že dielo plní alebo neplní funkciu *message*, tak je nielen naším právom, ale priam povinnosťou verifikovať zmysluplnosť takýchto téz. Pretože niečo iné je všeobecne zrozumiteľné obrazné vyjadrenie a niečo iné zasa systematické operovanie terminológiou prevzatou z teórie informácie (*message* do nej patrí), teórie štruktúr alebo z fyziky. Spolu s takýmito termínmi sa na poli literárnej vedy objavuje teror takzvanej exaktnosti, ktorá je obdarená odolným životom, pretože tvrdenia skráslené v plienkach terminologickým hávom vzbudzujúcim úctu vyzerajú ako samotná „vedecká pravda“, po čom na základe takto zaručenej pravdy následne vzniknú programy umeleckých smerov. Čiže pokiaľ ide o maškarádu, treba ju čo najrýchlejšie skončiť. Vráťme sa k veci: ak text obsahuje štruktúru, ktorá sa dá vztiahnuť ako model k javom, ktoré sú *mimo diela*, čiže ak táto štruktúra, plniac úlohu znaku, má denotáciu, ktorá nie je prázdna, tak dielo je komunikátom (tvorí *message*). Už len vďaka tomu nie je takéto dielo suverénne v zmysle autonómie, pripomínajúcej matematickú autonómiu. A ak štruktúra, daná časťou diela (určitou kombináciou jeho scén), nie je informujúceho typu, tak na to, aby nadobudla význam, musí byť zapojená do imanentnej sféry konotácií určených dielom. Pre takúto štruktúru obsiahnutú v diele, je dielo to isté, čím je pre nezrozumiteľné slovo množina artikulácií, v ktorých sa vyskytuje. Dielo je znakovým systémom a takáto štruktúra je jedným zo znakov tohto systému, ktorý vďaka za svoj zmysel už *výlučne* len vnútroštátmovej lokalizácii. Reálny svet ako darca významov už pre ňu neexistuje. Dielo predstavuje „sémantické univerzum“ a byť významovou časťou tohto univerza znamená plniť podmienky podsystému vzhľadom k nadradenému systému a podriadenej časti vzhľadom k nadradenému celku. V tejto chvíli sa nevyjadrujeme k otázke, či z prirodzeného jazyka, ktorým literatúra operuje, je *možné* skonštruovať až takú autarkickú stavbu, až do takejto miery sa rozchádzajúcu s funkciou *message*, ale vymenúvame iba podmienky, ktoré musia byť splnené na to, aby isté artikulácie mohli znamenať napriek tomu, že už *nič neoznačujú* – práve tak, ako sa to deje v matematike. Ľubovoľná entita sa môže stať znakom alebo tak, že vstupuje do trvalých vzťahov s reálnym svetom, alebo tak, že vstupuje do vzťahov s inými takýmito entitami podľa systémových zákonov. Buď svet skladajúci sa z designátov, alebo univerzum znakov môžu určitý element obdať významom. Napr. „významom modelu určitého citového stavu“. Tertium non datur. Nuž teda, ak v prípade *Domu schôdzok* nemôže byť ani reči o designácii, ak tento text neplní funkciu *message*, tak štruktúram, ktoré sa v ňom vyskytujú, ako sú „časové slučky“ či „kategoriálne kruhy“, môže dávať význam iba *konotácia*, čiže tie objaviteľné vzťahy, do ktorých sa dostávajú tieto štruktúry so svojím okolím vo *vnútri* diela, v jeho autonómnom svete. Keby sme tieto vzťahy mohli odhaliť, bude možné pripísať – vo

sfére textu (ale nie mimo neho!) – takýmto štruktúram význam vyvolaný konotáciou. Avšak nemôže sa stať to, aby si susedné elementy, ktoré v texte vystupujú ako konotácie tej istej štruktúry, postupne navzájom odporovali. V prípade, keď text obsahuje ešte aj designáciu, si môžu konotácie navzájom odporovať: významy sú totiž v takomto prípade stabilizované dodatočne – prostredníctvom predmetných vlastností denotátov. Kontradikcie, ktoré sa často objavujú v hovorovom jazyku, nie sú nezmyselné, pretože majú denotáciu, ktorá nie je prázdna (keď niekto hovorí o „väčšej polovici“ niečoho, chápeme, o čo ide; naproti tomu v rámci matematickej dedukcie, ktorá je ex definitione pozbavená reálnych designátov dokonca aj virtuálne, takýto výraz nemôže znamenať vôbec nič). Totižto keď je systém denotačne prázdny v matematickom zmysle, konotačná kontradiktórnosť spôsobuje rozpad a zánik významov. Takže *Dom schôdzok* je imanentne protirečivý. Odporúčam každému, kto má dostatok trpezlivosti, aby si pozorne prečítal túto knihu a pritom si zaznačoval na okrajoch v príslušných miestach značky signalizujúce použitie transformujúcich operátorov; teda znak operátora, ktorý transformuje kategóriu udalostí („bezprostredný opis rozprávača“ na „opis zasadený do ilustrácie novín, ktoré zametač odhadzuje medzi odpadky“, „opis odvodený z prsteňa“ atď.), a zároveň takého operátora, ktorý spôsobuje od danej cezúry návrat deja a jeho opakované začatie. Oba druhy operátorov (a skôr obe ich skupiny, pretože tieto operátory nefungujú úplne presne opakovaným spôsobom) sú vo svojich následkoch navrstvené na seba, t. j. stáva sa, že jeden býva na text aplikovaný hneď po druhom. Operátor generujúci časové návraty môže spočiatku zavádzať, ako keby bol určitým ekvivalentom starého románového pravidla, toho, ktoré umožňovalo autorovi najprv opísať celok udalostí deja alebo jeho časť, ktorá je naratívne kľúčová, stručným spôsobom prostredníctvom toho, že vyrozpráva takpovediac osnovu príhod v ich časovej sekvencii, a až potom prejsť k rozvinutiu tohto opisu; tento tradičný operátor má svoj reálny ekvivalent: pretože neraz ten, komu sa niečo prihodilo, napr. automobilová nehoda, najprv ohlási jej opis stručným „titulom“ („hneď za mestom som vrazil do stĺpa“) a až potom opakuje celú záležitosť s podrobnejším dodaním detailov. Zdá sa pravdepodobné, že Robbe-Grilletov operátor („vertikálny“, „časovo zvrtný“) pochádza odtiaľto, ale bol nejako zintenzívnený vo svojej aktivite a prostredníctvom toho antirealisticky deformovaný. Jedinou zásadou, akú dokáže pozorný čitateľ z takejto segregácie naratívneho prúdu vytážiť, je *pravidlo premiestňovania*, ktoré sa však nepodriaďuje čisto mechanickým operáciám ľubovoľného spájania samotných scén, ale realizuje sa vďaka *ľubovoľnému usporadúvaniu* aplikovaných operátorov z ich úplného súboru, ktorý text prezentuje: keď narácii istým spôsobom v jej stereotype („verejný dom“, v ňom sa odohrávajú „rozhovory o obchode so ženami“, „obscénne predstavenia“, „vtrhnutie polície“ atď.) hrozí banálne konvenčná ustrnutosť, tak aplikácia ad hoc jedného z operátorov na túto naráciu *rozrušuje* anticipáciu v zmysle čitateľských očakávaní. Pravidlom voľby operátorov do ich súboru teda je, ako už bolo povedané, programová genetická rôznorodosť a až pravidlom príležitostných aplikácií na text je náhodné premiestňovanie scén. V takomto stave vecí nie je možné objaviť žiadnu súdržnosť, čiže koreláciu medzi úrovňou scén a úrovňou operátorov. A keď raz môžeme vraždu Mannereta a jej následky (mŕtvola v izbe) pozorovať na scéne predstavenia a druhý raz zasa v „skutočnom živote“, keď raz majiteľka verejného domu nadväzuje známosti s euroázijským personálom medzi štyrmi očami a druhý raz na scéne, čiže keď operátor uvádzajúci na „vertikále“ kategoriálne zmätky býva raz aplikovaný

na „dôležité“ udalosti a druhý raz na hocijaké, samy osebe „banálne“ – tak uznávame, že efektom takejto analógie je mystifikácia „dôležitosti“ týchto banálnych obrazov, keďže boli vyznamenané prostredníctvom analogického pertraktovania, ako sa to dialo s „dôležitými“ scénami (ležiaca mŕtvola), a prostredníctvom toho sa aura istej záhadnosti rozširuje aj na nepodstatné scény. Zvláštnym systémom postupov „kamufľujúcich“ spúšťanie operátorov je ešte pristavovanie určitých scén, napr. divadelných, k obscénno-sadistickým „obrazom-sochám“, ktoré sa ako keby nachádzajú v záhrade domu Mrs. Ady. Pretože, ako možno ľahko skonštatovať, autor sa snaží zamaskovať zrejmosť aplikácie daného operátora na dej a robí tak podľa možnosti ťažko postrehnuteľným spôsobom (napr. spočiatku je istá scéna jednoducho bežnou fotografiou v novinách a vďaka tomu nesie hodnotu „verizmu“, keďže noviny mohli naozaj uverejniť fotku z razie vo verejnom dome, ale postavy na fotografii sa postupne začínajú pohybovať, čo už celkom iste veristické nie je). Trpezlivý čitateľ-klasifikátor tak bude mať nemálo problémov s jednoznačným rozdelením a operačnou klasifikáciou tohto galimatiášu, ale toto predsavzatie sa predsa len dá naplniť. Ďalej odporúčam, aby si čitateľ kreslil značky označujúce vznik antinómií, čiže kontradiktórnosti, všade, kde sa následné verzie ocitajú navzájom v kolízii, a to nie na základe rozprávania rozličných osôb, ale na základe svedectva samotného rozprávača; vtedy sa presvedčí o tom, že takéto antinómie ako príľahlosť a vzťahy jednotlivých scén sa opakujú a že navyše ich rozvrhnutie na ploche textu je čisto náhodné (a teda to nie je dokonca ani tak, že by súbor konotačných antinómií podliehal vo svojej *lokalizácii* v rámci narácie nejakej pravidelnosti, ktorá by ho azda explikovala na nejakom inom sémantickom pláne). „Časové prepletence“ ani iné motanice deja nemôžu teda byť modelmi vôbec ničoho, keďže vo svojich účinkoch si navzájom lezú do kapusty a nedajú sa objaviť ich žiadne korelácie s takzvanými imanentnými denotátmi textu.

Čím je teda „nový román“ v skutočnosti? Tvorí znečítateľný komunikát, ktorý sa *mal* stať suverénnou konštrukciou, ale nestal sa ňou. Je to zaujímavá významová ruina, a nie spojitá stavba, jedným slovom je to banalita, pokrývaná nepochybne zaujímavým, nápaditým spôsobom. Prečo banalita? Prečo obsahy, ktoré prináša, sú tematicky tak neobjavné (a vyčítalo sa to „novému románu“ neraz, hoci ak túto výhradu vyslovovali jej zástancovia, tak len na pol úst)? Preto, lebo čím originálnejšie sú transformujúce operátory, čím energetickejší je ich vplyv, pretvárajúci spojenia udalostí-scén, tým viacej musí byť východiskový súbor týchto scén *stereotypný*, pretože už iba trvalosť stereotypu zabraňuje tomu, aby sa celok obrátil v nečítateľný chaos. Takže to, že sa s mierou zväčšovania *kvantity* transformujúcich operátorov Robbe-Grillet od knihy ku knihe utieka k stále strnulejšie determinovaným, a tým stále banálnejším tematickým stereotypom, vôbec nie je náhodné. Kriminálna záhada v *Gumách* je dosť komplikovaná, a preto je v *Gumách* nevel'a transformujúcich operátorov „nového typu“, napr. nevyskytuje sa tam „vertikálny operátor“. V *Žiarlivosti* úspornosť aplikácie takýchto operátorov umožňuje oslobodenie od tematickej stereotypnosti deja, no len do určitej miery. A naopak, v *Dome schôdzok*, kde máme množstvo operátorov, sú fabulačné elementy už také, že dokonca aj ako rozdelené odhaľujú silnú štiepivosť, až sa istým spôsobom „samé od seba“ zostavujú do stereotypov každému dobre známych, a tým banálnych (chlípnik zháňajúci peniaze, aby si za ne kúpil povolenosť kurtizány, verejný dom, v ktorom sa ukazujú nehanebné scény, do ktorého vpadne polícia atď.). Pretože čím originálnejšími sa stávajú operátory, tým menej

„sémanticky prázdny“ sa musia stať v designáciách fabulačné elementy vo svojom románovom súbore. Trvalý antagonizmus, čiže nepriama úmernosť vzťahu oboch týchto súborov, tvorí vnútornú trhlinu „nového románu“. Čím viac ozvláštneným, novým spôsobom má prebiehať narácia, tým starší, tým viac spetifikovaný, čitateľovi známy, t. j. *banálny* musí byť jej predmet. Túto dilemu si „nový román“ vôbec nevymyslel, ani na ňu nenarazil náhodne: ležala bez toho, aby sa jej dalo vyhnúť, na jeho ceste. Ak sa chcú úplne nové, neznáme situácie, ktoré dosiaľ nikto nezažil, opísať takým spôsobom, ktorý bude tiež nový a neznámy, nevyhnutne vznikne taká nečitateľnosť, ktorú už nič nezachráni. Originalita témy, ak len je skutočná, a nie iba zdanlivá, sa vždy stavala proti originalite metód komunikátu. To, že sa „nový román“ zrodil v spoločnosti, ktorá patrí svojou štruktúrou medzi pomerne strnulé, tiež nie je žiadna náhoda. Situácia tvorcov „nového románu“ je len potvrdením a zároveň exemplifikáciou všeobecného pravidla; nezostáva im nič mimo sféry kompromisov, ktorej Scyllu tvorí banalita a Charybdu – úplná nezrozumiteľnosť. Literatúra, blížiac sa k ideálnym modelom matematickej konštrukcie, priťahovaná krásnom ich prázdnoty, speje – zopakujme to ešte raz – k sebazáhube.

1968

Z poľského originálu Stanisław Lem: Filozofia przypadku, Zv. I, 3. vydanie, Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988, s. 246 – 267, prel. Tomáš Horváth.

SUMMARY

Author in the study damasks false analogy of a genre of new novel with mathematic creating process as it was proposed by some theoreticians.

New novel according to theoretical assumptions of the representatives of the theory replaces a function of copying reality by a function of constructing autonomous system of denotations and that way it is similar to mathematical creative work. Mathematic deduction consists of basic set of elements and their transformations (operators). In the novel of Robbe-Grillet *Dom schôdzok* (The House of Meetings) there is not relationship between elements and operators in the sense of explicit correlation: nuclear scenes belong to elements and among operators there is a rule of connecting single events into phases having a character of a snipe. Vertical operator is a rule of connecting the sets of events in a way so that what differs in reality from one another by categorical levels in a novel can co-exist. Antinomic effects are results of it as versions of events stand side by side one another even in contradiction.

However, this construction is not an equivalent to autonomy of a mathematic construction: relationships that in the Mathematics can connect a set of denotation elements with a set of operators never exist by chance. But the Robbe-Grillet's operators as well as places of their application to „a story“ could be radically exchanged and that way a new text can be created not different from the text of *Dom schôdzok* (The House of Meetings) as far as it is equipped by analogical entropy because systems with an analogical degree of disorderliness are informationally equivalent. As a sense of operators cannot be defined by connection to a sense of events semantic integration of a text must be replaced by formal integration. However, reader cannot resign on the reference of designations to the fragments of reality. In consequence of it, breaking the course of the work with „informing“ tradition seems to be a postulate not a result. If a text includes a structure that can refer as a model to phenomena outside of the work that means that the structure works as an element contains denotation that is not empty. In that case the work is a communicator (creates a message). The more original operators are the more stereotype must be a foundational set of scenes on which the operators applicable.