

Pamäti, cesty, dobrodružný román, história

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Hlava I. Vypsání všelikých cest Tomáše Horvátha z Pressburga, v Sessli započatých a též zde i končících

„Z kapitána Nilova urobil gubernátora, z Boľšoreckého pevnosť s množstvom kozákov a kanónov, vymýšľa si dramatické zápletky s osobami, ktoré nejestvovali. Hoci je možné, že Nilov mal dcéru Afanáziiu, podľa všetkého sa s ňou Beňovský nikdy nestretol, pretože žila v Ochotsku.“

Rudolf Skukálek

Cesty a pamäti (1790; resp. *Denník*, ako znie názov slovenského prekladu) Mórica Beňovského patria do poriadku textov, ktorý môžeme označiť ako denníkovo-memoárovú prózu, spolu s textami príslušného žánru od takých autorov, ako napríklad Václav Šašek z Bírкова, Václav Vratislav z Mitrovic, Jan Chryzostom Pasek, Daniel Krman ml., Johann Georg Forster a i. Zlatko Klátik zaraďuje *Cesty a pamäti* do „druhovej formy“ cestopisu, čo však platí len pre časť Beňovského textu (od III. časti, kde sa začína plavba loďou), preto zostanem pri svojom vymedzení. Vzťah memoáre/denník – cestopis je hierarchický, ide o odlišné úrovne, ako napokon poznamenáva aj Klátik: „... ‘list’ a ‘denník’ sú konštruktívne princípy, ktoré možno použiť v rozličných druhových formách, a nie sú samostatné druhové formy. Je pravda, že sa najčastejšie uplatňujú ako konštruktívny princíp v románe z druhov fiktívnych a v cestopise z druhov dokumentárnych.“¹ Túto hierarchiu vyjadrím takto: Denník, memoáre, príp. listy nemusia byť vždy cestopisom, ale cestopis musí byť vždy denníkom (z ciest), memoármi alebo epištolárnou formou (listy z ciest). Túto denníkovo-memoárovú prózu budem pokladať za žáner, a týmto termínom mienim istý invariant, identifikovateľný v konkrétnych textoch a zároveň súbor generatívnych pravidiel, ktoré tieto texty umožňujú generovať. Žáner ako teoretický konštrukt je vždy „abstrakciou od rôznych divergentných rysov, pokladaných za nedôležité“², a jestvujú rozličné stupne tejto abstrakcie (ibidem). Na tom stupni abstrakcie, na ktorom sa teraz pohybujeme, postačí, ak túto denníkovo-memoárovú prózu definujeme ako epickú, ohraničenú sémantickými poľami „dobrodružstvá z ciest a bojov“, aby sme ju odlišili od intímneho denníka, vyznaní a pod.

¹ KLÁTIK, Z.: Vývin slovenského cestopisu. Bratislava 1968, s. 58.

² TODOROV, T.: Poetika. Česká literatura, 19, 1971, s. 510.

Žáner memoárovo-denníkovej prózy je teda vyšším stupňom abstrakcie ako žáner cestopisu (cestopis je jedným z variantov memoárovo-denníkovej prózy). Na nižšej úrovni zistíme, že text Beňovského pamäti je „zošitý“ z textových segmentov, patriacich k heterogénnym poriadkom. „Nultá“ časť je, na rozdiel od ostatných častí, písaná er-formou a patrí do žánru vojenských dejín. „Vojenské dejiny“ sa vplietali do všeobecných dejín v naratívnej historiografii (od antiky cez stredovek až po dnešok), „vojna“ patrí totiž do poriadku *udalosti* ako „odchýlky od normy“,³ ako to, čo je „hodné zaznamenania“.

„Vojenské dejiny“ ako žáner jestvujú aj samostatne (dnes napr. Harperova encyklopédia), aj ako súčasť odboru „vojenskej taktiky a stratégie“ (napríklad u Clausewitzu opis konkrétnej bitky slúži ako paradigmatický príklad s intenciou k formulovaniu všeobecných záverov a konštruovaniu „teórie vojny“; naopak, pri samostatných vojenských dejinách slúži „vojenská stratégia“ ako metóda analýzy bitiek v ich spacio-temporálnom usporiadaní, ako ich usporadúva diskurz histórie). Táto časť „vojenských dejín“ v Beňovského texte sa končí vetou: „Tu končíme so správami, ktoré sme o grófových osudoch zozbierali sami, a nasledovať bude to, čo napísal on sám vlastnou rukou.“⁴ Podpis nenasleduje. Nasleduje „Beňovského“ ja-rozprávanie. Vďaka tejto „nulte“ časti nesie preklad S. Čerňanského (1808) názov *Pamätné příhody hraběte Beňovského*, na väčšom díle *od něho sepsané* (zvýr. T. H.). Možno vysloviť niekoľko hypotéz: Er-forma ako svedectvo iného hlasu môže mať za úlohu vo vzťahu k nasledujúcemu ja-rozprávaniu autentifikovať, „zvieryhodniť“ toto rozprávanie a seba samu. Druhá hypotéza: Možno Beňovský-skriptor začal písať v er-forme a k rozprávaniu v 1. osobe bol nútený prikočiť vo chvíli, keď začal písať „osobnejšie“ spomienky z vyhnanstva. Po tretie: Pravdepodobne to bol „tlak“ samotného žánru, generatívne pravidlá „vojenských dejín“, ktoré si vyžadovali 3. osobu a umožnili takto geniálneho „vojvodu“ Beňovského patrične heroizovať – tento žáner si totiž vyžaduje 3. osobu bez ohľadu na to, kto píše: Caesar píše o sebe v *Zápisoch o vojne v Galii* v tretej osobe „Zdanie objektívnosti mala vzbudzovať aj forma podania. Hovorí o sebe (Caesar) v tretej osobe podľa vzoru gréckeho historika Xenofonta.“⁵ Protipostavme proti tomu Jana Chryzostoma Paseka (17. stor.), ktorý opisuje boje ja-formou zblízka, a objaví sa nám (vtedy) vedome stavaný protiklad memoárov a histórie. Pasek nechce priveľa opisovať „tamtie provincie a ich povahu, pretože ja tu nie históriu, ale *cursum* môjho života opísať *proposui*“ (predsavzal som si)⁶. Pasek tu dokonca odmieta príliš sa zdržovať opisom „cudzie zvykov a mravov“, ktorý je konštitutívny pre cestopisnú prózu (Václav Šašek vždy veľmi podrobne opisuje topografiu každého mesta, chrámy a enumeruje sväte pozostatky, ktoré sa v nich nachádzajú; V. Vratislav zasa napríklad podrobne opisuje turecké kúpele, „jančarov“ atď.). Pasek sa chce zaoberať svojimi vlastnými dobrodružstvami.

I. a II. časť Beňovského textu tvorí kompozičný celok, „makrosekvenciu“, ktorú možno schematicky označiť ako „vyhnanstvo – príprava vzbury a úteku – útek“ a od III.

³ LOTMAN, J. M.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava 1990, s. 266.

⁴ Denník Mórica A. Beňovského. Bratislava 1966, s. 40.

⁵ HRABOVSKÝ, J.: Doslov. In: CAESAR, G. I.: Zápisky o vojne v Galii. Tatran 1966, s. 213.

⁶ PASEK, J. Ch.: Pamietníki. Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 66.

časti text nadobúda žánrovú štruktúru „lodného denníka“, zápisov z plavby. Z. Klátik píše o amalgame faktu a fikcie („faktom“ je to, čo možno z Beňovského rozprávania verifikovať prostredníctvom iných textov – R. Skukálek napríklad píše, že v archíve nenašiel „nijaké doklady o tom, že by niekedy bol Beňovský v Štavnici“⁷ – a tieto texty musia mať v inštitucionálnej sieti štatút „dokladov“, „dokumentov“): „Autor sa však neuspokojil s faktografickou osnovou, ale nad ňou vybudoval pomerne zložitú sujetovo-kompozičnú nadstavbu, ktorá bola plodom literárnej fikcie“.⁸ Ide o fiktívne ľúbostné pásmo a jemu protipostavené pásmo „nenávisť“ a „zrady“, „aby tak obohatil rozprávanie o výrazne sujetové, lyrické a dobrodružné momenty“ (Ibidem). Pripomeňme de Manovu analýzu autobiografie, kde sa kladie otázka, či zdanie referencie autobiografického textu nie je korelátom rétorickej figúry mimesis⁹; či to nie je skôr tak, že to projekt autobiografie produkuje a určuje život a nie tak, že život produkuje autobiografiu; autobiografia je chápaná ako určitá figúra čítania (kódom autobiografie môžeme čítať akýkoľvek text) a za hlavnú figúru epitaflu rovnako ako autobiografie označuje de Man prozopopeiu, „fikciu hlasu zo záhrobia“ (ibid., s. 315). Autobiografia má teda rétorický a figuratívny charakter a, ako píše Petr A. Bílek, jej subjekt „je neoddiskutovateľne také textovou produkciou“¹⁰. Písať napríklad memoáre znamená v prvom rade dodržať konštitutívne pravidlá memoárovej prózy, nie písať to, o čom si myslím, že je „pravdou“. Napokon, príkladom memoárovej prózy par excellence sú *Znamenité a podivné příhody pana Prášilka*. Ak budeme teda aj v súvislosti s memoármi používať termín „literárny topos“ (v zmysle intertextového scenára¹¹) a sledovať, ako z Beňovského memoárového textu tieto toposy prechádzajú do dobrodružných románov o Beňovskom od Joža Nižnánskeho a Wacława Sieroszewského, nejde o nedorozumenie: Je ľahostajné, že (resp. či) Forster „zažil“ morskú búrku, o ktorej píše vo svojej *Ceste okolo sveta* – búrka na mori je literárnym toposom, ktorý ďalej rozvíja semému „morská plavba“. Je zrejme pravdepodobné, že tí, čo absolvujú dlhú plavbu, zažijú raz aj búrku, pre memoárovo-cestopisnú prózu je však podstatné, že musia túto búrku *vypovedať*. A niečo vypovedať znamená už a priori situovať sa v priestore vypovedateľného. Takto môžeme sledovať napríklad intertextový scenár *zámeny listov* od Nižnánskeho a Sieroszewského dobrodružných románov cez Beňovského memoáre trebárs až k Hamletovi, ale nielen tomu zo Shakespeareovej drámy, ale aj k Amletovi zo stredovekej kroniky Saxa Grammatica. Syntaktická štruktúra tohto scenára je: A chce uškodiť B a vysieľa C k D s listom, v ktorom je príkaz, aby D uškodil B; B zamieňa tento list za falošný, v ktorom sa píše, aby D pomáhal B, príp. aby uškodil C alebo A. Táto zámena potom produkuje v Shakespeareovej dráme onu existenciálnu výpoveď „Rosencrantz a Guildenstern sú mŕtvi“, ktorá dala názov dráme Toma Stopparda.

⁷ SKUKÁLEK, R.: Mórica A. Beňovský a jeho pamäti. In: Denník Mórica A. Beňovského (viď pozn. 4), s. 228.

⁸ KLÁTIK, Z.: C. d., s. 37.

⁹ MAN, P. de: Autobiografia jako od-twarzanie. In: Pamiętnik Literacki (ďalej len PL), 1986, zv. 2, s. 308.

¹⁰ BÍLEK, P. A.: Možnosti „já“: Autenticita, autobiografie, autor(ský obraz). Tvar, 1996, č. 14, s. 9.

¹¹ ECO, U.: Lector in fabula. Warszawa 1994, s. 118.

Je to skôr tak, že to život „napodobňuje“ intertextuálne scenáre (keď generujeme narácie „toho, čo sa nám dnes prihodilo“, zakladané našou naratívnou kompetenciou, a keď ich komentujeme slovami: „ako v zlej komédii“ a pod.).

„Zemepisný“ opis Kamčatky v Beňovského texte (s. 74) zasa patrí plne do poriadku žánru cestopisnej prózy. Celý text (vylúčiac časť „vojenských dejín“) má denníkový charakter – chronologické usporiadanie udalostí označované dátumami.

Hlava II. Dobrodružstvá písacieho stroja

Intertextové scenáre ako ľúbostný trojuholník, zrada, útek atď. sú ako stvorené, aby ich využil dobrodružný román. Ak zhotovíme „synopsy“ textov Beňovského Pamäti, Nižnánskeho románu *Dobrodružstvá Mórica Beňovského* (1933) a Sieroszewského románov *Beniowski* (1913–14) a *Ocean* (1916–17), budú identické: tieto texty majú na istej úrovni abstrakcie rovnakú fabulu a nachádzame aj tie isté motívy (opakované Stepanovove zrazy – jednotlivé texty sa líšia len v ich počte, otrávený cukor pre Beňovského a následné odhalenie traviča Beňovským pred gubernátorom, červená stužka v liste od Afanázie/Nastázie, označujúca nebezpečenstvo, hranie šachov, zabitie gubernátora. atď.). V rámci kódu literárnohistorickej chronológie sa celkom automaticky natíska otázka: Prečo bolo potrebné ešte raz (v tomto prípade hneď dvakrát) prepísať Beňovského dobrodružstvá? Dumasovi *Traja mušketieri* si z *Pamäti grófa d'Artagnana* od Gatiens Courtilsa de Sandrasa (mimochodom, ide o pseudopamäť¹²) vyberajú akurát trojuholník d'Artagnan – pani Bonacieuxová – Bonacieux (pričom ho rozvíjajú úplne inak) a mená akýchsi troch mušketierov, ktorí sú u de Sandrasa iba zmienení; d'Artagnan zomiera inak a inde vo *Vikontovi de Bragelonne* než v bitke pri Mastrochte u de Sandrasa (jednoducho povedané, Dumas napísal úplne iný príbeh). (Dumas sa síce odvoláva na rukopis fóliového formátu Pamäti grófa de La Fère, z ktorého taktiež čerpal – a ak by sa náhodou tento rukopis nenašiel, nebolo by to vôbec dôkazom, že nejestvuje – bolo by to iba dôkazom toho, že sa nenašiel.) „A ako sa hovorí, kmotor býva vraj druhým otcom. Upozorňujeme preto čitateľa, že ak v našej práci nájde záľubu, alebo sa bude pri nej nudiť, nech to pripíše nám, a nie grófovi de La Fère.“¹³

Sú Nižnánsky a Sieroszewski takisto druhými otcami? Pokúsime sa d'alej ukázať, že áno.

Ako bola naprogramovaná pragmatická stratégia memoárovo-denníkovej prózy? Vnuk V. Vratislava z Mitrovic sa v predhovore k *Príhodám* svojho deda odvoláva na Cicera, ktorý píše, že „prostředkem slavné pověsti a dobrého jména tam se mnohdykrát nacházíme, kde podlé těla přítomni nejsme, anobř že i mrtví jsouce skrze chvály hodné činy k obživení přicházíme“.¹⁴ Text sprítomňuje jednak nežijúceho autora, jednak hrdinov, o ktorých píše (toto je veľmi frekventovaný motív v dejinách západného mysle-

¹² HRABÁK, J.: Čtení o románu. Praha 1981, s. 200.

¹³ DUMAS, A.: Traja mušketieri. Bratislava 1984, s. 8.

¹⁴ Příhody Václava Vratislava z Mitrovic. Praha 1950, s. 13.

nia¹⁵), pričom pri denníkovo-memoárovej próze sú meno autora a meno hrdinu identické („umíníl jsem k vzdělání jeho slavné památky a hrdinské zmužilosti sepsané jeho vlastní rukou... na světlo vydati...“, V. Vratislav, *ibid.*). Tento text zároveň ponúka „věci, které se ti líbiti a čas ukrátiti moci budou“ (*ibid.*, s. 16). Funkcia tohto textu je teda aj „zábavná“.

Cesty a paměti mají důvod byť prepísané: Nižnánskeho a Sieroszewského romány „dosadzujú“ fabulu Beňovského *Paměti* do naratívnej štruktúry dobrodružného románu. Memoárovo-denníková ich-forma je transformovaná do 3. osoby. Veľmi častá nepriama reč Beňovského textu je bezvýhradne transformovaná do priamej reči. Týmto sa zosilňuje dynamika narácie (nepriama reč rozpráva „o“, zatiaľ čo priama prezentuje, ide o protiklad telling vs. showing). „Dátumová štruktúra“ je eliminovaná.

Nižnánskeho románový text často využíva (resp. nadužíva) *agníciu*, ktorú Umberto Eco definuje ako „spoznanie pri dvoch alebo viacerých osobách, ktoré môže byť vzájomné (...) alebo jednostranné“¹⁶. Len pre ilustráciu: v chalupe Kováčovcov je situácia taká, že „nádej, že Móric Beňovský je ešte nažive, pohasla.“¹⁷ Do chalupy prichádza „otrháný, zaprášený a zarastený“ „tulák“ – a samozrejme: „– Ty si to, Móric, ty si to! – zvolal zrazu rozradostene“ (*ibid.* I, s. 98). Ďalej: V jednom z nepriateľských kozákov spoznáva Mikuláš zradcu Omachela (*ibid.* I, s. 209); Beňovský sa spoznáva s dávnyim priateľom svojho nebohého otca (*ibid.*, s. 136) atď. Pripomeňme parodické využitie postupu rozpoznanie-nerozpoznanie v Klímovom *Velkom románe*, kde napr. v XXXI. kapitole „neumravnění bohové k Lesbii přísnu její maminku přivedou, smysly obou omámí, aby se nepoznaly, načež brzo maminka dceři a dceruška matce prsty do řiti a lůna strká...“¹⁸. Sieroszewski postup agnície nevyužíva vôbec. Na jednom mieste však využíva iný postup, ktorý zasa nenájdeme u Nižnánskeho (a, samozrejme, ani u Beňovského) – ide o sujetovú *anticipáciu* Nastáziinej smrti v duchu duchárskej poviedky. Beňovský má hrôzostrašný sen: Je v záhrade a alejou sa k nemu blíži Nastázia. „Ked' sa k nej priblížil natoľko, že už k nej natiahol ruku a mal sa jej dotknúť, odhrnula si náhle závoj na dve strany a on zazrel strašnú tvár... kostlivca. Škerila zuby v strašidelnom úsmeve... A predsa spoznával podľa očných jamiek, tvaru líc, brady a čela, spoznával, že to bola ona.“¹⁹ Keďže tento naratívny segment, ako už bolo povedané, má funkciu anticipácie, znamená to, že je členom korelácie²⁰ s naratívnym segmentom „Nastáziina smrť“ a táto anticipácia je o stotridsať strán ďalej iterovaná prostredníctvom zopakovania motívu kostlivca a intenzifikovaná tým, že tentoraz už nejde o sen. Beňovský ide navštíviť chorú Nastáziu: „Obrátila k nemu rumennú tvár a usmiala sa. Bol to hrozný úsmev, úsmev kostlivca“ (*Ocean*, II, s. 150). V mechanizme textu Beňovského memoárov je postava

¹⁵ Tento motív sleduje od Grékov po humanizmus práca J. Domaňského, *Tekst jako uobecnienie*, Warszawa 1992.

¹⁶ ECO, U.: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa 1996, s. 29.

¹⁷ NIŽNÁNSKY, J.: *Dobrodružství Mórica Beňovského*. Bratislava 1988, zv. I., s. 97.

¹⁸ KLÍMA, L.: *Velký roman*. TORST 1996, s. 422.

¹⁹ SIEROSZEWSKI, W.: *Ocean*. Kraków 1963, zv. II, s. 13. Odkazy k Sieroszewského románu Beniowski sú k vydaniu Kraków, Wydawnictwo Literackie 1963, 2 zväzky.

²⁰ Por. BARTHES, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Text* 1/94, s. 74.

Afanázia veľmi presne funkčne vymedzená – rozvíja ľúbostné pásmo, topos „lásky s prekážkami“ a) Beňovský je len vyhnanec bez práv a vo chvíli, keď gubernátor povoľuje sobáš, prekážkou je b) to, že Beňovský je už ženatý, o čom, samozrejme, gubernátor nevie), a je pre Beňovského *prostriedkom*, ako si získať dôveru gubernátora a pripraviť útek. Vo chvíli úteku (v časti, ktorú som pracovne označil ako „lodný denník“) už stratila svoju naratívnu funkciu – a tak jednoducho zomiera. Porovnajme toto lakonické konštatovanie v Beňovského texte s melodramatickým kódovaním Afanáziinej/Nastáziinej smrti v dobrodružnom románe Nižnánskeho a Sieroszewského: „25. septembra doplatila na prehrešenie sa proti miernosti v jedení Afanázia. Jej predčasná smrť ma veľmi hlboko dojala, a to tým väčšmi, že som tak prišiel o potešenie odmeniť ju za vernú prítulnosť svadbou s mladým Popovom (...)“ (*Denník*, s. 173). V Beňovského memoároch Afanázia plne obsadzuje aktant *pomocníka*, ktorý pomáha Beňovskému získať *kompetenciu* („byť takým, aby mohol konať“²¹, t.j. utiecť so spoluväzňami z vyhnanstva).

V dobrodružných románoch Nižnánskeho a Sieroszewského postava Afanázie ne-stratila po skončení makrosekvencie „príprava úteku – útek“ úplne svoju funkciu v mechanizme narácie: jednak ako člen trojuholníka Beňovský – Afanázia – Stepanov umožňuje neustále iteratívne znovu-napĺňanie aktanta „anti-subjektu“ (škodcu) Stepanovom a týmto umožňuje generovať nové a nové (a vždy tie isté) zápletky Stepanovovho podnecovania k vzbure proti Beňovskému; jednak ďalej umožňuje generovať topos „lásky s prekážkami“, pretože v oboch románoch sa Beňovský do Afanázie zaľúbi – a Sieroszewského román je v tomto ohľade menej poplatný kódu „morálneho heroizmu“ hrdinu dobrodružného románu („Zrazu z nej začal prudko trhať šaty...“, *Ocean*, I, s. 77; Beňovský ako už raz ženatý porušuje „manželskú zmluvu“: „Nepotrebujem sa skrývať!... Je mojou ženou!“ *ibid.*, s. 78); a napokon umožňuje kooptovať do textu topos „smrti svätice“ (všetky tie *Marinky* a *Dámy s kaméliami*). V *Oceane* naratívny segment „smrť Nastázie“ kompozične uzatvára román a nerovnovážnu situáciu transformuje na rovnováhu (antagonistický vzťah Beňovského a Stepanova sa transformuje „zmierením“ na ne-antagonistický, a teda prestáva byť generátorom príbehu).

(Pripomeňme si, že Todorov charakterizuje „minimálny kompletný sujet (plot)“ ako „presun od jednej rovnováhy k druhej“²².) V oboch románoch je Nastáziina smrť performatívne predvedená ako umieranie s patričným štylistickým arzenálom, patriacim do poriadku sentimentálnej prózy – na rozdiel od memoárov, kde je len konštatovaná v rámci denníkového záznamu spolu s dátumom.

Na niekoľkých príkladoch toho, ako dobrodružné romány Nižnánskeho a Sieroszewského transformujú Beňovského memoáre jednak na úrovni diskurzu (transformácia gramatickej osoby rozprávania a modality vypovedania – nepriamej a priamej reči), jednak na úrovni naratívnej štruktúry (transformácia denníkovej štruktúry do naratívnej syntaxe dobrodružného románu – tou sa budem bližšie zaoberať ďalej, transformácia aktančnej roly

²¹ BARTNICKI, R.: *Ewangelie w analizie strukturalno-semiotycznej*. Warszawa 1992, s. 60.

²² HENDRICKS, W. O.: *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, The Hague. Paris, Mouton 1973, s. 143.

postavy Afanázcie, kooptovanie postupov (agnícia) a toposov, ktoré patria do poriadku dobrodružného románu), sme si ukázali jednak oprávnenosť tohto aktu pre-písania, jednak sa nám artikulovali štrukturálne diferencie textových invariantov memoárovo-denníkovej prózy a dobrodružného románu a ich odlišné generatívne pravidlá (takže artikulovali sa nám diferencie dvoch žánrov). Autobiografický žáner „memoárov a ciest“ sa však „vtláča“ do štruktúry dobrodružného románu Nižnánskeho a Sieroszewského a táto fúzia generuje životopisný dobrodružný román, spríbuznený s pikareskným románom a s románmi „veľkých ciest“, kde, ako píše J. Bachórz, sú „udalosti, navliekané na fabulatívnu niť životopisu alebo cesty, spojené jednoduchou časovou príľahlosťou (následnosťou) alebo príčinným vzťahom“²³ – s touto tradíciou sa radikálne rozlúčil gotický román (ibid., s. 123).

Týmto paralelným čítaním troch textov, ktorým sme artikulovali žánrové diferencie, budeme odhaľovať aj diferencie v rámci poriadku dobrodružného románu medzi Nižnánskeho a Sieroszewského textami. Budeme sa pýtať na *koherenciu* príbehov v týchto textoch. Gerald Prince vo svojej práci *Gramatika príbehov* píše o jednom zo spôsobov produkovania koherencie uceleného príbehu: jednotlivé jednoduché príbehy, z ktorých sa tento príbeh skladá, musia zdieľať isté spoločné vlastnosti, „či už to je protagonista, alebo téma, alebo dej, alebo kombinácia všetkých troch“²⁴. Pokúsme sa urobiť niečo na spôsob *komutačného testu*: „Pri této komutační zkoušce zjišťujeme, které znaky se mohou v daném kontextu objevit a které nikoli.“²⁵ Budeme sa pýtať v súvislosti s príbehom v Nižnánskeho románe, či sa kdekoľvek inde než na konci môže objaviť naratívna propozícia „Beňovský zomiera“ (v tejto forme, alebo ďalej naratívne rozvedená, pretože „propozícia je nerozložiteľná len na určitej úrovni abstrakcie. Na konkrétnejšej úrovni môže byť každá propozícia reprezentovaná ako séria propozícií“ – Hendricks, c. d., s. 130). Musíme odpovedať: nie. Protagonista Beňovský je svorníkom románu, jeho prežitie v každom ohrození je *naratívnu nevyhnutnosťou*, smrťou Beňovského by sa ďalšie rozprávanie stalo nemožným: „Beňovský vypil menšiu dávku jedu ako ostatní“ (Nižnánsky, II, s. 6); „Našťastie výstrel nezasiahol ani Beňovského, ani nikoho iného“ (ibid., s. 38). Takže všade, kde situácia „nebezpečenstvo“ otvára pred postavou Beňovského naratívne možnosti „život“ alebo „smrť“, algoritmus generovania príbehu umožňuje realizovať iba možnosť „život“. Vyplýva to z toho, že hoci jednotlivé mikropříbehy, z ktorých je narácia Nižnánskeho románu „poskladaná“, majú prstencovitú stavbu (typ so zauzlením – napr. ľubostné trojuholníky či rozvíjanie paralelných intríg – táto metóda generovania sujetu bude popísaná ďalej), kompozícia románu ako celku je generovaná metódou navliekania (priradovania), ktorá priraduje jednotlivé mikropříbehy k sebe navzájom takým spôsobom, „že jsou všechny svázány jednotou jednající osoby“.²⁶ Toto môže znieť ako truizmus, ale umožňuje nám to artikulovať štrukturálnu diferenciu medzi Nižnánskeho príbehom a napríklad príbehom Dumasovho románu *Gróf Monte Christo*. Príbeh Dumasovho románu by bolo možné rozvíjať, aj keby sme doň na určitom mieste kooptovali propozíciu „Dantés/Monte Christo zomiera“ (už po úteku Danté-

²³ BACHÓRZ, J.: Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia. In: *Formy literatury popularnej* (zb.), red. A. Okopień-Sławińska, PAN 1973, s. 122.

²⁴ PRINCE, G.: *A Grammar of Stories*. Mouton 1973, s. 75.

²⁵ ČERNÝ, J.: *Dějiny lingvistiky*. Votobia 1996, s. 175.

²⁶ ŠKLOVSKIJ, V.: *Theorie prózy*. Melantrich 1948, s. 85.

sa z väzenia). Pretože nevyhnutnou podmienkou možnosti narácie a jej koherencie tu nie je protagonista, ale *naratívny program*, prechod od porušenia rovnováhy k jej znovunastoleniu: „spáchanie krivdy – pomsta“. Kooptovaním tejto propozície do textu Dumasovho románu by sme zmenili jeho naratívnu štruktúru, jeho generatívne pravidlá a príbeh by musel byť ďalej rozvíjaný inak – ale: *mohol* by pokračovať (v tejto chvíli mám na mysli generatívny model textu ako „sériu následných rozhodnutí so stále viac špecifickými selektívnymi inštrukciami“²⁷ – takto generatívny proces textu volí napr. na úrovni lexiky z paradigmy systému lexikálnych jednotiek podľa generatívnych pravidiel; na úrovni naratívnej štruktúry zasa z paradigmy možných udalostí, možných smerov rozvíjania príbehu). V rámci generatívnych pravidiel Nižnánskeho textu je udalosť „Beňovský zomiera“ skôr ako v závere (kde je skutočne realizovaná), *zakázanou* voľbou, pretože jej kooptovanie do textu by bolo „naratívnu samovraždou“ (Eco), ďalšie generovanie *tohto* príbehu by už nebolo možné. V Dumasovom texte s prstencovitou kompozíciou, kde ide o naplnenie naratívneho programu, je pokračovanie príbehu aj po „možnej“ smrti Monte Christa možné, pretože tento program môže naplniť akákoľvek postava, ktorá by sa stala „dedičom“ Monte Christa – aj v naratívnom zmysle slova, t.j. ktorá by obsadila pozíciu „pomstiteľa“. Pokojne by to mohol grófov „synovský“ priateľ Maximilián Morrel, ktorý sa v závere lúči s grófom slovami: „Zbohom, môj priateľ, môj otec!“²⁸ Ak by sme chceli ukázať diferenciu naratívnej štruktúry Nižnánskeho textu a Sieroszewského textu *Beniowski*, treba ukázať „voľbu“, ktorú realizuje Sieroszewského text pri prepisovaní Beňovského memoárov: odhadzuje „nultú“ časť vojenských dejín (ktorú Nižnánskeho text prepisuje) a *vyberá* si časť, ktorej koherencia je konštituovaná taktiež nielen protagonistom, ale *v prvom rade* naratívnym programom „vyhnanstvo – útek z vyhnanstva“ (vo všetkých textoch ide o zorganizovanie sprisahania vyhnancov a o útek celej skupiny), takže ani generatívne pravidlá Sieroszewského textu *Beniowski* nezakazujú možnú udalosť „Beňovský zomiera“ trebárs v prostriedku príbehu.

Nižnánskeho román sa končí udalosťou „Beňovský zomiera“, čo je koncom (či skôr nemožnosťou pokračovať v) príbehu, ktorého koherenciu zaisťuje *iba* naratívny podmet. Sieroszewského román *Beniowski* (ktorého kompozícia je prstencovitá) zasa končí *rozuzlením* v zmysle Borisa Tomaševského: „Ak situácia, obsahujúca protirečenia, vyvoláva pohyb fabuly, pretože z dvoch bojujúcich princípov jeden musí získať prevahu a ich dlhotrvajúce existovanie je nemožné, vyrovnávajúca situácia nevyvoláva ďalší vývin, v čitateľovi nevzbudzuje očakávanie, a preto takáto situácia sa prejavuje ako koncová a volá sa *rozuzlením*.“²⁹ Túto „vyrovnávajúcu situáciu“ možno, samozrejme, veľmi ľahko zrušiť (ako potvrdzuje pokračovanie tohto Sieroszewského románu s názvom *Ocean*, ktoré pre-pisuje Beňovského „lodný denník“) inkorporovaním *zápletky* (Stepanovovo podnecovanie k vzbure na lodi) a zmeny miesta (t.j. vynára sa „neočakávané“, ktoré sa „prihodi“ na ceste – morská búrka, smäd atď.).

²⁷ LEVÝ, J.: Generative Poetics. In: Sign. Language. Culture, The Hague. Paris, Mouton 1970, s. 550.

²⁸ DUMAS, A.: Gróf Monte Christo. Bratislava 1965, zv. III, s. 289.

²⁹ TOMAŠEVSKIJ, B.: Poetika. Bratislava 1971, s. 195.

A podme ešte ďalej: Rozprávač Beňovský na konci svojich memoárov nezmiera, nie však preto, že by nemohol písať o svojej vlastnej smrti (nič mi predsa nebráni napísať „v spokojnosti som zomrel“), ale preto, že o smrti svojho rozprávača nemôže písať žánr memoárov-denníkovej prózy. (Generatívne pravidlá žánru jednoducho niečo také nedovoľujú.)

Deleuze a Guattari robia rozlíšenie medzi naratívnymi textami, v ktorých sa všetko organizuje okolo otázky „Čo sa stalo?“, „Čo všetko sa mohlo stať?“ a ktoré majú fundamentálny vzťah k forme tajomstva, a tými textami, kde sa čitateľ pýta: „Čo sa stane?“, ktoré majú vzťah k forme objavu³⁰. Nechajme teraz bokom ich žánrové vymedzenie, ktoré ponúkajú Deleuze a Guattari, a poznamenajme, že okolo otázky „Čo sa stalo?“ (ale už nie okolo otázky „Čo sa mohlo stať?“) sa organizuje aj diskurz naratívnej histórie (klasickým príkladom nemožnosti odpovede na otázku „Čo sa vôbec stalo?“ je Kurosawov film *Rašómon*); otázka „Čo sa stane?“ je zasa základná (a jediná) pre ten typ dobrodružného románu, ktorý reprezentujú inkriminované texty Nižnánskeho a Sieroszewského. Tento typ dobrodružného románu Umberto Eco zaraďuje k *romantickej tradícii* (oproti rozprávaniu v „dávnych civilizáciách“, ktoré „bolo skoro vždycky vyprávění něčeho, co se už stalo a co posluchači znali“³¹), ktorá „nabídne vyprávění, v němž hlavní zájem čtenáře se přesune a upře k *nepředvídatelnosti toho, co se stane*, a tudíž k invenci zápletky (...) To, co se děje, se nestalo *před* vyprávěním, ale děje se to *při* vyprávěním a konvenčně autor vlastně ani neví, co se stane“ (ibidem). Táto nepredvídateľnosť je, samozrejme, predvídaná, všetko „nepredvídané“ je generované kódom dobrodružného románu a skúsený čitateľ (t.j. taký, ktorý prečítal *aspoň* jeden dobrodružný román) už dopredu vie, čo sa bude diať, a práve takýto čitateľ je v týchto textoch naprogramovaný ako ich modelový čitateľ: „Potešenie, vyplývajúce z narácie (...), vyplýva z opakovania *toho, čo je už známe*“ (Eco, *Superman*, s. 96), toto je práve „utešiteľskou funkciou“ dobrodružného románu, ktorý, aby som stručne opakoval už literárnovedný „topos“ jeho definovania, je založený na prefabrikátoch fabúl, na ustálenej kombinatorike ustálených toposov, na kombinatorike už prefabrikovaných situačných scenárov, charakterov atď. Túto „predvídateľnú nepredvídateľnosť“ populárnej, schematizovanej literatúry môže dobre uchopiť teória informácie. „Podľa Molesa je informácia priamo úmerná stupňu neprediktability“³², a teda „*nepriamo úmerná* (...) pravdepodobnosti“³³: „čím je jednotka pravdepodobnejšia, tým väčší je jej *stupeň redundancie*“ (ibid., s. 85). Usúvzťažnime to s už spomenutým modelom generovania textu ako výberu z paradigmy alternatív: kód dobrodružného románu ponúka v procese generovania textu voľbu z ustálenej paradigmy (toposy, prefabrikáty) a pri každom kroku výberu je pravdepodobnosť vystúpenia daného prvku (toposu, naratívnej situácie a pod.) veľmi vysoká (pretože generatívne pravidlá prikazujú voliť práve z tejto paradigmy práve takú a takú jednotku a kombinovať ju s práve takými a takými jednotkami). K. Bartoszyński píše, že tu možno hovoriť „o apli-

³⁰ DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: A Thousand Plateaus. The University of Minnesota Press 1994, s. 192–193.

³¹ ECO, U.: Skeptikové a těšitelé. Praha 1995, s. 250.

³² ECO, U.: Dzielu otwarte. Warszawa 1994, s. 131.

³³ LYONS, J.: Introduction to Theoretical Linguistics. Cambridge 1968, s. 84.

kovaní (tvorcom a adresátom) určitej generatívnej poetiky v zmysle vykonávania rozhodnutí a kombinácií v rámci určitej východiskovej schémy, ktorou je v tomto prípade fabulová matica³⁴ – tu je to matica dobrodružného románu (resp. jeho istého typu). Rovnako z paradigmy alternatív vyberá modelový čitateľ, naprogramovaný textom dobrodružného románu, konštruujúc hypotézy o ďalšom rozvíjaní deja. Tieto „možné priebehy deja“, „alternatívne scenáre“³⁵, majú v paradigme, z ktorej čitateľ vyberá, charakter digitálnych opozít (Beňovský utečie alebo neutečie z väzenia, unikne alebo neunikne z vyhnanstva, zahynie alebo nezahynie v nebezpečnej situácii, zoberie alebo nezoberie si Afanázium, sprisahanie vyhnancoŧ bude alebo nebude odhalené gubernátorom, Beňovský vyvráti alebo nevyvráti podozrenie gubernátora atď.) – miera informatívnosti je teda veľmi nízka a v Nižnánskeho románe ju ešte znižuje už sformulované „pravidlo nemožnosti smrti Beňovského“. Čitateľ svoje dohady formuluje vo vzťahu k „svetu intertextuality“ (Eco, *Lector*, s. 172, 301) – v tomto prípade primárne vzhľadom na kód dobrodružného románu. Eco potom o dobrodružnom románe z hľadiska teórie informácie konštatuje: „Pod zdaním mechanizmu, produkujúceho informáciu, sa skrýva mechanizmus, produkujúci redundanciu“ (Eco, *Superman*, s. 212). Dochádza tu k fúzii dvoch princípov: „Nevyhnutnosť informácie si vyžaduje skutočné prekvapenia, nevyhnutnosť redundancie diktuje opakovanie prekvapení v pravidelných intervaloch“ (ibid., s. 70).

Pokračujúc v dosadzovaní našich románov do tohto všeobecného typologického rámca, ďalej povedzme, že zatiaľ čo dobrodružný román (zväčša na pokračovanie – a Nižnánskeho a Sieroszewského romány vychádzali na pokračovanie) má odstredivú štruktúru (ibid., s. 70), t.j. kombinuje a strieda viacej sujetových línií, životopisný dobrodružný román je zasa „dostredivý“, rozprávanie málokedy opúšťa Beňovského a ak niekedy ukazuje paralelnú dejovú líniu intríg Novosilova proti Beňovskému, je to okamžité funkčné pre hlavnú dejovú líniu (postava „Beňovský“ sa ocitá pred novou prekážkou, ktorú: a) prekoná alebo b) neprekoná). Odstredivú štruktúru parodicky využil Josef Váchal vo svojom *Krvavom románe* navrstvením paralelných, spolu nesúvisiacich dejových línií.

Predjme opäť ku konkrétnym analýzám našich románov na úrovni naratívnej štruktúry. Neznamená to, že by ma nezaujímala štylistická rovina týchto textov, ale minucióznou štylistickú analýzu Nižnánskeho textov už vypracoval I. Sulík³⁶, povedzme iba, že tieto texty vytvárajú strnulé sémantické a štylistické univerzum s malou mierou informatívnosti a že jazyk je iba čírym prostriedkom na to, aby sa mohla manifestovať naratívna štruktúra.

Sujet sa v týchto textoch väčšinou prekrýva s fabulou. Nižnánskeho text však vo väčšej miere ako texty Sieroszewského používa postupy na generovanie „neočakávaného“, resp. „tajomného“ – a jedným z týchto postupov je produkovanie asymetrického vzťahu fabuly a sujetu (ani Nižnánskeho text však túto asymetriu neprodukuje často

³⁴ BARTOSZYŃSKI, K.: Teoria i interpretacja. Warszawa 1985, s. 163.

³⁵ HINTIKKA, J. – HINTIKKA, M. B.: The Logic of Epistemology and the Epistemology of Logic. Dordrecht / Boston / London 1989, s. 75.

³⁶ SULÍK, I.: Populárne romány Joža Nižnánskeho. Kandidátska dizertačná práca. Bratislava 1977, s. 74–89.

a ak, tak len v malej miere, čo vyplýva z generatívnych pravidiel dobrodružného románu, ktorý má síce produkovať napätie, ale zároveň musí byť modelovému čitateľovi zrozumiteľný). Ukážme si príklad jednej konkrétnej realizácie syntaxe udalostí, ktorú zapíšeme ako sériu „naratívnych výpovedí“ (S. Chatman):

Beňovský uteká s Omachelom pred pandúrmí;

Beňovský unikne (útek je úspešný – „vyrovnávajúci prvok“);

Beňovský opäť uteká pred pandúrmí („rušivý prvok“ napĺňanie iteratívnej schémy);

(strih:) Rozhovor zemana Hanského so svojou dcérou (retardácia);

Hanský a dcéra nachádzajú neznámeho zraneného (topos falošného neznámeho).

„Neznámy zranený“ blúzni: „Anna Lentulayová!“ (modelový čitateľ vyslovuje hypotézu, že zdanlivý neznámy je Beňovským alebo Omachelom, lebo postava Anny bola členom trojuholníka Anna – Beňovský – Omachel) a o chvíľu zranený kričí: „Stráť sa mi z očí, Omachel...“ (Nižnánsky, I, s. 122); (v tejto chvíli to môže byť už len Beňovský). Takto text postupným rozlúštením totožnosti „neznámeho“ znižuje mieru informatívnosti (presun: neznámy – Beňovský alebo Omachel – Beňovský); paradoxne však možno povedať, že znižuje tú mieru informatívnosti, ktorú nikdy nemal (pretože modelový čitateľ dobrodružného románu je programovaný tak, že pozná jeho kód; súčasťou tohto kódu je jeho znalosť modelovým čitateľom; takže čitateľ vo chvíli objavenia sa neznámeho už vie, že ide o Beňovského – a vie to tak, že si urobí „inferenčnú vychádzku“ (Eco) do paradigmy toposov, kde si nájde topos „falošného neznámeho“). Určitým sebaodhaľujúcim gestom tejto štruktúry redundancie je názov kapitoly *Zmarená poprava a boj pred hradbami*, čiže keď čítame o pripravách na popravu Omachela, už vieme, že Omachel sa zachráni. Túto stratégiu využíval už stredoveký rytiersky román (napríklad *Artušova smrť* Thomasa Maloryho), kde názov kapitoly je vždy jej synopsisou. Asymetria sujetu a fabuly je v tomto prípade produkovaná „prázdny miestom“, „dierou“ v sujete, ktorú musí modelový čitateľ vyplniť (skonštruovať hypotézu toho, „čo sa stalo“): sujetovou „dierou“ sú (v texte nerealizované) naratívne výpovede „Beňovský je zranený pandúrmí“ a „Beňovský omdlie v lese“ – a čitateľ ich vyvodzuje ako hypotézu zo vzťahu dvoch (v sujete príľahlých) udalostí: „Beňovský uteká pred pandúrmí“ a „Je nájdený neznámy zranený“ – o čitateľovi text predpokladá, že identifikuje „Beňovského“ z prvej udalosti s „neznámy“ z druhej udalosti.

Iným spôsobom produkovania „tajomstva“ v Nižnánskeho románe je to, čo Šklovskij nazýva „metódou presunu“: „Nejobyčejnejším typom tajemství v románe je vypravovanie o situácii predchozí, umiestnené po výklade o situácii prítomné.“³⁷ Beňovský dostáva varovný list od Zuzany: „Akou zvláštnou náhodou sa Zuzana dozvedela jeho meno? Aké nebezpečenstvo mu hrozí?“ (Nižnánsky, I, s. 132). A o stranu ďalej (čiže s. 133): „Zuzana mu rozpovedala, ako sa dozvedela, kto je a aký osud ho stíha.“

Dôležitou diferenciou medzi Beňovského románom a Sieroszewského románom *Ocean* sú dve poznámky pod čiarou, kde Sieroszewski cituje Beňovského memoáre a opravuje jazykovú správnosť jedného výroku – text takto vťahuje do svojej štruktúry svoj akt prepisovania iného textu (čo u Nižnánskeho nenájde).

³⁷ ŠKLOVSKIJ, V.: *Theorie prózy*. Melantrich 1948, s. 144.

Tzvetan Todorov „rozlišuje dve veľké kategórie – rozprávania sústredené na sujet (plot-centered), resp. apsycho-logické a rozprávania sústredené na postavu, resp. psycho-logické“³⁸. Dobrodružný román, samozrejme, patrí do prvej kategórie a jeho postavy sú tým, čo Todorov nazýva „ľuďmi-rozprávateľmi“, kde „postava je potenciálnym príbehom – príbehom života danej postavy. Každá postava znamená novú zápletku.“³⁹ Je to „literatúra *predikátu*“ (ibid., s. 270), dôležité je konanie samo osebe. Naratívny podmet, ako sme si už ukázali, je dôležitý len tam, kde je jediným svorníkom, ktorý zabezpečuje koherenciu príbehu (v Nižnánskeho románe) – a nie preto, že by akcia bola jeho symptómom ako v psychologických naráciách (ibidem), ale preto, že práve predikáty pripísané jednému podmetu konštituuju tento podmet ako príbeh („príbeh [jeho] života“). Budeme na jednom príklade z Nižnánskeho románu sledovať kombinatoriku vzťahov medzi postavami a jej funkciu v generovaní príbehu. Úlohu, akú hrajú postavy (aktéri) pri generovaní sujetu, dobre sformuloval Hendricks (hoci postupoval opačne a pýtal sa vlastne, čo sujet „robí“ s postavami): „Základným cieľom sujetu je dať postavy do vzájomného vzťahu – hlavne spojiť protagonistu a antagonistu v situácii, na ktorej majú obaja záujem. Sujet je dynamický v tom, že ‚rozpína‘ alebo temporalizuje priestorový (paradigmatický) konflikt“ (Hendricks, c. d., s. 179). Ak máme paradigmatický vzťah:

X (obojsstranné nepriateľstvo) Y

tento paradigmatický vzťah môže generovať celé série syntagmatických expanzií (napríklad: Y škodí X, X sa bráni Y, Y už neškodí X). Postavy sú v naráciách, zameraných na dej, „skôr prostriedkami než cieľom príbehu“ (Chatman, c. d., s. 112). Pri analýze týchto textov je teda vhodné ich chápať ako „čisto štruktúrne elementy“ (M. Mathieu⁴⁰) – na úrovni syntagmatiky je postava „operátorom naratívnej syntaxe“ (ibidem), v paradigmatickej rovine sú postavy navzájom vymedzené (spojené) štruktúrne-nevyhnutnými vzťahmi „tak, ako sú dve dištinkatívne vlastnosti vo fonologickom systéme spojené svojou vzájomnou opozíciou“ (Eco, *Lector*, s. 235). Postava, ktorá naplňa aktant škodcu inej postavy, jestvuje (ako element narácie) *len* vo vzťahu k tejto inej postave (a ostatným relevantným postavám) a opačne. Postavy sú teda vymedzené čisto vzťahovo – to platí pre každú úroveň narácie – rovnako aj pre úroveň udalostí. Todorov píše: „Každý element fabuly je určený čisto vzťahovo: tým, čo ho určuje, sú vzťahy k iným vyrozprávaným udalostiam.“⁴¹

Narácia I. časti Nižnánskeho románu *Poplach vo Vrbovom* s prstencovitou kompozíciou je generovaná paradigmatickou štruktúrou vzťahov postáv, vymedzených vzájomnými vzťahmi napr.:

Beňovský (láska) Anna

Omachel (láska) Anna

Beňovský (nepriateľstvo) Omachel

a syntaktickými pravidlami, ktoré umožňujú projekciu tejto paradigmatickej osi na syntagmatickú os príslušných naratívnych výpovedí. Základným pravidlom je „sinusoidálna

³⁸ CHATMAN, S.: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press 1978, s. 113.

³⁹ TODOROV, T.: *Ludzie-opowieści*. In: PL, 1973, zv. 1, s. 273

⁴⁰ MARKIEWICZ, H.: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 481.

⁴¹ TODOROV, T.: *Choderlos de Laclos i teoria opowiadania*. In: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 274.

(syntaktická) štruktúra“: „napätie – riešenie – nové napätie – nové riešenie“ (Eco, Superman, s. 70) – v časti „Vo vyhnanstve“ je to iterovanie syntaktickej štruktúry (na konkrétnejšej úrovni):

Škodca (tento aktant naplňajú postavy Omachel, Stepanov, Kancelár) obviňuje Beňovského pred gubernátorom z prípravy útoku;
Beňovský sa obhajuje pred gubernátorom;
Beňovský presviedča gubernátora o svojej nevine;
Škodca znovu obviňuje Beňovského pred gubernátorom;
Beňovský sa znovu obhajuje pred gubernátorom;
Beňovský znovu presviedča gubernátora o svojej nevine atď.

Zoberme si opäť I. časť so zjednodušenou paradigmou (viď vyššie) vzájomných vzťahov postáv (pretože postáv je viac) a preskúmajme naratívne možnosti, resp. syntagmatické expanzie, ktoré táto paradigma umožňuje: Omachel miluje Annu a zároveň Beňovský miluje Annu, Omachel škodí Beňovskému, Beňovský sa bráni pred Omachelom. Táto syntagmatická štruktúra môže byť iterovaná s tým pravidlom, že postava Beňovský nemôže obsadiť aktant antisubjektu (t.j. nemožno vygenerovať naratívnu výpoveď „Beňovský škodí Omachelovi“), ale vždy len subjektu. Po vyčerpaní syntagmatických expanzií, ktoré táto paradigma umožňuje, sa môže transformovať samotná paradigma (vzťahy medzi postavami) – to práve robí Nižnánskeho text. Najprv, aby som čisto „sumarizoval“, čo „sa deje v románe“: Omachel sa zrieka Anny a núti Beňovského, aby sa s ňou teda oženil a Beňovský odmieta. Transformovaná paradigma je takáto:

Beňovský (ne-láska) Anna;

Omachel (ne-láska) Anna;

Beňovský (nepriateľstvo) Omachel.

Možnosť práve tých syntagmatických expanzií v Nižnánskeho texte, ktoré boli opísané vyššie, vyplýva z určitej spoločnej štrukturálnej vlastnosti oboch paradigiem: dvaja aktéri (Beňovský, Omachel) sú spojení navzájom štrukturálne-nevyhnutným vzťahom „nepriateľstvo“ a sú v identickom štrukturálne-nevyhnutnom vzťahu s tretím aktérom (Annou) – v jednej paradigme je to „láska“, v druhej „ne-láska“. Sieť štrukturálne-nevyhnutných vzťahov medzi aktérmi („na fonémickej“ úrovni analýzy“⁴²) nám umožňuje formulovať aj pravidlá na syntaktickej úrovni, čiže „opis spôsobov, ktorými sa tieto elementy môžu spájať, aby vytvorili naráciu“ (Hawkes, *ibid.*). Táto sieť umožňuje generovať na syntagmatickej úrovni naratívnu výpoveď „Omachel škodí Beňovskému“, ale zakazuje naratívnu výpoveď „Omachel škodí Anne“ (pretože v rámci paradigmy nie sú Omachel a Anna spojení štrukturálne-nevyhnutným vzťahom „nepriateľstvo“).

Pre ciele analýzy som schematizoval a zjednodušil tieto vzťahy, postavu Anny som (v prvej paradigme) bral tak, že naplňala aktant „predmetu“, ktorý chce aktant „operátor“ získať a bráni mu v tom „antisubjekt“. Naratívna štruktúra tohto segmentu Nižnánskeho textu je zložitejšia – pokúsim sa skonštruovať presnejší model siete štrukturálne-nevyhnutných vzťahov postáv (v tom momente narácie, keď sa Omachel vzdáva Anny

⁴² HAWKES, T.: *Structuralism and Semiotics*. Berkeley and Los Angeles 1977, s. 93.

a Beňovský ju tiež odmieta). Vzťahy medzi postavami nie sú totiž vzájomne identické – čiže keď napíšem: Omachel (láska, ne-láska) Anna, znamená to: Omachel miluje Annu, ale Anna nemiluje Omachela. Tu je model druhej paradigmy:

Beňovský (ne-láska, láska) Anna;

Omachel (ne-láska, ne-láska) Anna;

Beňovský (nepriateľstvo, nepriateľstvo) Omachel.

Táto paradigma umožňuje v Nižnánskeho románe generovať topos „nešťastnej lásky“ zo strany postavy Anny k Beňovskému (Anna miluje Beňovského, ale ten ju odmieta) a následnú naratívnu výpoveď „Anna ochorie (z nešťastnej lásky) a zomiera“ a transformovať Omachela (na úrovni toposov) zo „soka v láske“ na „pomstiteľa“ (jeho aktantná rola zostáva rovnaká – antisubjekt, „škodca“). Postava Omachela je vôbec zaujímavá – je odkazom na romantický topos démonického pomstiteľa, prenasledovateľa, „tieňa“, dvojníka a prechádza pozoruhodnými transformáciami – od akéhosi „čudného nadčloveka“, „svojho boha človeka“ s vlastným chápaním spravodlivosti, „férového“ (keď sa vzdáva Anny v prospech Beňovského), záhadného, diabolsky odvážneho – cez diabolského pomstiteľa (zachraňuje Beňovského pred pandúrmí, aby ho mohol ďalej prenasledovať – a prenasleduje ho po celom svete: v Poľsku, na Kamčatke) – až po „strašného nečloveka“ (Nižnánsky, I, s. 223), zbabelého „podliaka“ (zabije bezbranného Mikuláša, ibid., s. 210), mnohonásobného zradcu a vo väzení sa mení na „zvíra“ (ibid., s. 222), stráca posledné zvyšky ľudskej dôstojnosti – a napokon na „škriekajúcu babu“ (ibid., s. 258), zbabelca, ktorý na kolenách prosí o svoj život, aby mohol zozadu toho, kto mu ho daroval, opäť pohryzť a opäť prosiť o milosť (napĺňanie iteratívnej schémy). Nehľadájte, ako by možno vyplývalo z napísaného, „závratné hlbiny ľudskej duše“, ale štrukturálnu funkciu Omachela v mechanizme narácie: Omachel jednoducho napĺňa aktant „antisubjektu“ v každej novej rozohrávke vzťahov postáv – že je „čisto štrukturálnym elementom“ demonštruje segment, keď je Omachel odsúdený Beňovským na smrť, ale podarí sa mu utiecť, Beňovský odpláva na lodi – a zrazu bez vysvetlenia sa na lodi zjavuje Omachel a pripravuje vzburu. Postava „Omachel“ nemá vzor v Beňovského memoároch (tam funkciu škodcu napĺňa Stepanov) – keďže však Nižnánskeho text rozvíja aj „Vorgeschichte“ memoárov, bolo potrebné pre konštituovanie narácie obsadiť funkciu „škodcu“ a Stepanov to nemohol byť, keďže s ním sa Beňovský v memoároch zoznamuje až vo vyhnanstve (prečo toľká úzkostlivosť pri dodržiavaní fabuly, ak do textu možno kooptovať postavu, ktorá v memoároch nevystupuje?). Aktant „škodcu“ potom od časti *Vo vyhnanstve* u Nižnánskeho striedavo napĺňajú Omachel a Stepanov. Iteruje sa trojuholník (teraz v zložení Beňovský – Afanázia – Stepanov).

Ukázali sme si, ako paradigma vzťahov postáv a syntaktické pravidlá umožňujú generovať naráciu určitej relatívne uzavretej sekvencie dobrodružného románu. Treba však ukázať ešte jednu možnosť. Ak budeme hovoriť o paradigme ako o možnom svete s určitým počtom individuí, spojených vzájomnými vzťahmi a o tom, že tieto vzťahy môžu byť transformované, rezervoár možných udalostí (možných naratívnych výpovedí, ktoré možno generovať) sa dá rozšíriť ešte aj takým spôsobom, že do tejto paradigmy pribudnú nové individuá a tým aj nové vzťahy, alebo tým, že sa táto paradigma jednoducho odhodí a vygeneruje sa nová (postava jednoducho zmení miesto, je dosadená do inej

siete vzťahov medzi inými postavami). Prvú časť Nižnánskeho románu generuje práve takáto paradigma s určitým počtom individuí a transformáciami ich vzťahov. Ak sa Beňovský v I. časti premiestňuje, dokonca aj na koni, toto „premiestnenie“ nie je *odchodom*, ide vždy o premiestňovanie *v rámci* tohto ohraničeného univerza. Do tohto univerza je (začína sa II. časť) inkorporovaná „zvonku“ nová postava so „zatykačom“ na Beňovského, čo naratívne odôvodňuje *odchod* z tohto univerza.

Román je vždy „malým svetom“, „zariadeným“ určitým počtom individuí, ale tento počet poznáme až po jeho dočítaní. Pri čítaní a pri generovaní narácie dobrodružného románu je to skôr tak, že „svet“ chápeme vo fenomenologicko-hermeneutickom zmysle ako *horizont*, ktorý je neohraničený, pretože horizont sa mi vzdďaľuje práve tým pohybom, akým sa k nemu približujem: svet ako horizont, z ktorého sa mi vynárajú individúá, a teda nič nebráni tomu, aby sa v akomkoľvek naratívnom segmente objavilo zrazu nové individuum (nejaký „pomstiteľ“ z Ďalekého východu“, aby sme dali konkrétny príklad toposu). Práve konštituovanie klasického detektívneho románu anglického typu sa muselo vysporiadať s týmto charakterom „textového sveta“. Pravidlá pátra Knox (ktoré sú de facto generatívnymi pravidlami žánru) na prvom mieste uvádzajú: „Zločinec musí byť niekdo, o ňomž je zmienka brzo na začiatku príbehu“⁴³ a Van Dine vo svojich pravidlách zasa na prvom mieste uvádza: „Všetchny stopy musí byť uvedeny jasne a popsány“ (ibid., s. 56). Obidve pravidlá zabezpečujú *uzavretie* tohto univerza ešte *pred* riešením: detektív pri rozlúštení záhady nesmie použiť fakty, ktoré neboli čitateľovi k dispozícii a nesmie odhaliť vraha v neznámej osobe, ktorá doteraz v príbehu nevystupovala. Ellery Queen uvádzal(i) často v určitej chvíli „výzvu čitateľovi“, ktorý „má práve k dispozícii všetky fakty, potrebné na rozriešenie záhady“ (čo znamená, že univerzum individuí a faktov sa práve uzavrelo). („Tajomnými pomstiteľmi z Východu“ alebo „novými osobami“ ako páchatelmi si pomáhal ešte Conan Doyle – *Štúdia v červenom* nie sú detektívkou (skôr „policajným románom“), ale *Pes baskervillský* už áno.)

Dosiaľ, keď sme sa zaoberali naratívnu syntaxou, zaoberali sme sa hlavne jedným typom „fabulovej figúry“, ktorej konštrukciu K. Bartoszyński popisuje ako skladajúcu sa z elementov: „cieľ konania ako prekročenie jestvujúceho stavu, séria operácií prekonávania prekážok alebo realizovania ‘výmen’, dosiahnutie (alebo nedosiahnutie) cieľa, čiže vytvorenie novej situácie – pozitívnej alebo negatívnej“ (Bartoszyński, c. d., s. 166–167). Túto fabulovú figúru vlastne realizuje celý Sieroszewského román *Beniowski* na najvyššej úrovni abstrakcie (vyhnanci sú vo vyhnanstve, vyhnanci sa usilujú utiecť, vyhnanci utekajú) – táto makrosekvencia je na nižšej úrovni realizovaná celou sériou sekvencií prekonávania prekážok – spomeňme si opäť na citát z Hendricksa, že propozícia môže byť na nižšej úrovni abstrakcie reprezentovaná sériou propozícií; to isté platí aj pre sekvencie, ktoré sú „vytvárané niekoľkými propozíciami“ (Todorov, *Poetika*, s. 498). Teraz preskúmame realizáciu inej „fabulovej figúry“ v Nižnánskeho texte, ktorú Bartoszyński popisuje ako „figúru, ktorej modelom je konflikt typu hry, t.j. súbor konaní s pro-

⁴³ Cit. podľa ŠKORECKÝ, J.: Nápady čtenáře detektivek. Vydala Asociace detektivní a dobrodružní literatury 1990, s. 59.

tikladnými intenciami, vykonávanými podľa určitých pravidiel a pri použití určitej stratégie“ (Bartoszyński, s. 167).

Postavy v Nižnánskeho texte rozvíjajú paralelné intrigy – to je zápletka – a rozuzlením bude výslednica týchto intrig. Omachel rovnako ako kancelár *hovorí nepravdivým spôsobom pravdu*: chcú dokázať, že Beňovský s vyhnancami pripravuje útek (čo je pravda), ale robia to pomocou falošných svedkov a nesprávnych interpretácií udalostí (pretože v ich „svete presvedčenia“ na tému fabuly je „Beňovského príprava úteku“ nimi vykonštruovanou intrigou – nevedia, že je zhodná so „svetom fabuly“).

Kancelárova stratégia (nerealizovaný plán):

cieľ: zlikvidovať atamana;

prostriedok: falošní svedkovia, ktorí dosvedčia, že ataman chcel zvrhnúť gubernátora;

predpokladaná reakcia: gubernátor dá popraviť atamana;

cieľ: odstrániť gubernátora;

prostriedok: dezinterpretovať popravu atamana, ktorú prikázal gubernátor, týmto spôsobom: ataman sa dozvedel o sprisahaní vyhnancov (ktoré je z hľadiska „sveta fabuly“ *pravda*), ale gubernátor ho dal popraviť, aby zachránil Beňovského (svojho nastávajúceho zaťa). Gubernátor sa bude odvolávať na falošných svedkov, ktorí hovorili o atamanovej zrade, ale oni budú dvojnásobne falošní: poprú svoje predchádzajúce falošné svedectvo – ergo, budú hovoriť *pravdu* (pretože ataman vo „svete fabuly“ naozaj nechystal zvrhnutie gubernátora) a týmto gestom zároveň poprú, že falošne svedčili, čiže budú zároveň *klamať* (jedným rečovým aktom hovoriť zároveň pravdu a klamať, to je sila tejto intrigy);

predpokladaná reakcia: pád gubernátora.

Predchádzajúci cieľ (likvidácia atamana) je v štruktúre intrigy zároveň prostriedkom ďalšieho cieľa.

Beňovský produkuje protiintrigu, ktorou sa wpisuje do tejto logiky pravdy-nepravdy, v rámci ktorej sa pohybuje kancelár:

Beňovského stratégia (ako *odpoveď* na nerealizovaný kancelárov plán):

cieľ: zlikvidovať kancelára;

prostriedok: atamanovi prezradia, čo naňho chystá kancelár;

predpokladaná reakcia: Ataman kancelárovi „u gubernátora poriadne podkúri“ a gubernátor potom kancelárovi „neuverí ani slovo“ (Nižnánsky, II, s. 102). Tu je tá dôležitá veta, ktorou sa Beňovský situuje v kancelárovej logike: (Gubernátor) „Bude pokladať všetkých svedkov za *falošných*: aj kúpených, aj *pravých*! (ibidem, zvýr. T. H.).

Keďže dobrodružný román musí byť „mechanizmom, produkujúcim redundanciu“ (Eco), text je „zhotovený“ tak, že už *vopred* vieme, ktorá z dvoch alternatívnych intrig zvíťazí (t.j. poznáme rozuzlenie): Beňovského plán je predsa už *odpoveďou* na kancelárovu ešte nerealizovanú intrigu, ktorú robí súčasťou svojho vlastného mechanizmu.

Na záver kapitoly niekoľko všeobecnejších poznámok o naratívnej štruktúre dobrodružného románu. Semiotika narácie ukázala, že „základná gramatika“ je „fundamentálnou paradigmatikou“ narácie, „a preto zároveň determinuje syntagmatiku“⁴⁴. Sú to logický štvorec („konštitutívny model“), modelujúci logické vzťahy medzi sémami (ibid., s. 33; Hawkes, c. d., s. 88), taxonomický model (model aktantov), ktorý definuje vzťahy aktantov (Grzegorzcyk, c. d., s. 38; Bartnicki, c. d., s. 58; Hawkes, c. d., s. 91–93) – oba modely sú Greimasove – a sieť (paradigma) štruktúrálně-nevyhnutných vzťahov postáv, ktoré ako rozličné úrovne paradigmatickej osi umožňujú generovať transformačnými operáciami (ktoré sú vymedzené „súborom syntaktických algoritmov“ – Grzegorzcyk, s. 34) série príľahlých naratívnych výpovedí, t.j. syntagmatickú os narácie.

Pokúsme sa určiť diferenciu štruktúry dobrodružného románu a štruktúry mýtu. Lévi-Strauss ukázal, že „účelom mýtu je poskytnúť logický model, schopný prekonať protirečenie“⁴⁵. Pre analýzu to znamená, píše Greimas, že „čítanie mýtu nemá byť syntagmatické (...); ide o uchopenie, často neuvedomované adresantom a adresátom, vzťahov medzi jednotkami mýtického signifié, rozmiestnenými v toku celého rozprávania“.⁴⁶ Naopak, dobrodružný román (nielen pri „dobrodružnom“ čítaní, ale aj pri analýze), *treba* čítať syntagmaticky. „Signifié“ slúži len na to, aby syntagmatická štruktúra *bola možná*. Ak napríklad čítame, že Beňovský je nútený opustiť manželku, ktorú miluje, aby odišiel pomáhať poľským povstalcem, ktorým dal slovo, mohli by sme tento segment na úrovni označovaného čítať ako artikulujúci sématickú opozíciu

láska (kontra) dodržanie sľubu

a syntagmu Beňovského odchodu čítať ako artikuláciu nadradenosti cti, povinnosti (dodržania sľubu) láske. V skutočnosti je tento odchod podmienený sínusoidálnou syntagmatickou štruktúrou napätie-riešenie-napätie-riešenie: totižto, treba opustiť rovnovážnu situáciu (šťastné manželstvo; „riešenie“) v prospech nerozvážnej („napätie“). „Významy“ v tejto opozícii sú zamieňateľné, pokiaľ by sa význam „dodržanie sľubu“ semioticky viazal v konkrétnom segmente s „riešením“, rovnovážnou situáciou a význam „láska“ s nerovnovážnou, Beňovský by porušil sľub a cváľal za láskou (napokon, postava „Beňovský“ ako typický dvojité agent sľub mnohokrát porušuje – napríklad sľub manželstva s Afanáziou atď.). Jednoducho, tento dobrodružný román tu nie je na to, aby nám artikuloval nejaké významy (že „dodržať sľub je prvoradá, láska je až na druhom mieste“), naopak, významy sú tu len preto, aby umožnili naratívnu syntax. Všetko musí byť podriadené základnej otázke, na ktorú tento typ dobrodružného románu odpovedá: „J sme stále puzeni otázkou: Jak je to dál? – Ano, teď rozumím; ale jak je to dál?“⁴⁷

⁴⁴ GRZEGORCZYK, A.: Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce. Poznań 1992, s. 37.

⁴⁵ LÉVI-STRAUSS, C.: Structural Anthropology I. Penguin Books 1993, s. 229.

⁴⁶ GREIMAS, A. J.: Porównawcza nauka o micie. In: PL, 1987, zv. 4, s. 298.

⁴⁷ LINHARTOVÁ, V.: Mezipřůzkum nejbliží uplynulého. Přestořeč, Mladá Fronta 1993, s. 9.

Zameriame sa teraz na jeden aspekt dobrodružných románov, o ktorých sme hovorili. Keby nejestvovalo toľko definícií historického románu, bolo by možné riskovať tvrdenie, že ide o historicko-dobrodružné romány. Tieto texty prepisujú Beňovského memoáre (text, patriaci v rámci nášho kultúrneho kódu do poriadku textov „faktickej reprezentácie“) a nachádzame v nich odkazy k tzv. historickým udalostiam. Lenže iba toto väčšine literárnych vedcov nestačí, aby text zaradili do žánru historického románu. Eco hovorí o „románe kepeňa a meča“, dumasovskom románe, ktorý „si vyberá reálnu“, „spoznatelnú minulosť“, zaľudňuje ju historickými postavami – toto vytvára rámec – a „do tohto rámca („skutočného“) sú zasadené vymyslené postavy, prejavujúce city, ktoré by sa dali pripísať aj postavám z iných období“⁴⁸. Sem by sme pokojne mohli zaradiť inkriminované romány o Beňovskom.

Referencia historického románu teda nebýva chápaná príliš prvoplánovo, „čisto denotačne“. U Györgya Lukácsa nachádzame niečo, čo by sme mohli nazvať „interpretatčným“ chápaním referencie historického románu. „Ako to skutočne bolo“ v historickom románe neznamená „vernost“ historickým faktom (*len* toto sa naozaj odohralo, len tieto osoby skutočne jestvovali atď.), ale znamená určitý *modus interpretácie*: historický román musí *odhalit* pomer síl, historickú nevyhnutnosť a „dejinné hybné sily“⁴⁹. „To, čo sa stalo“ v istom zmysle slova nie je tým, čo sa stalo skutočne, „sovy nejsou, čím se zdají být“; „to, čo sa stalo“, je javom, na ktorého podstatu sa treba pýtať: touto podstatou sú dejinné triedne konflikty, ktoré *umožňujú* na povrchovej rovine „to, čo sa stalo“. „Scottova *historická vernost*“ spočíva v zobrazovaní historickej nevyhnutnosti (...) Popri nevyhnutnosti vôbec neprichádza do úvahy, či jednotlivé detaily alebo skutočnosti historicky súhlasia alebo nie“ (Lukács, c.d., s. 64). Tieto Lukáčsove postuláty vytyčujú ten typ literárneho realizmu, ktorý by v Markiewiczovej typológii spadol pod model *homologickej reprezentatívnosti*: „fikcionálna skutočnosť“ zobrazuje podstatné znaky štruktúry alebo zákonitostí príslušnej oblasti reálneho sveta“⁵⁰. To, čo je nespochybniteľné v takejto koncepcii, je samotná *možnosť* referencie, referencie ako *vzťahu* medzi modelom a tým, čo je modelované. V rámci štruktúry historického románu vôbec neprekáža, ak sú jej súčasťou prvky fukcie, za predpokladu, že je zachovaná zakladajúca homológia (zakladajúca u Lukácsa samotný žáner historického románu). A ak podľa Lukácsa W. Scott „primerane vnútorným zákonom historického románu pretvára významné dejinné osobnosti na vedľajšie postavy fabuly“ (s. 172), robí to nielen primerane zákonom historického románu, ale aj lukáčsovsky chápanej histórie, v ktorej mechanizme sa uskutočňuje historická nevyhnutnosť: akokoľvek významná dejinná osobnosť musí byť v rámci fabuly histórie vedľajšou postavou. Hlavnou je práve dejinná nevyhnutnosť.

Ďalším motívom súčasnej literárnej teórie, na ktorý treba upozorniť, je pokus o formuláciu vzťahov historického a fikčného písania. Na jednej strane – ako upozorňujú

⁴⁸ ECO, U.: Poznámky k Menu ruže. In: tenže, Meno ruže. Bratislava 1991, s. 495–496.

⁴⁹ LUKÁCS, G.: Historický román. Bratislava 1976, s. 211.

⁵⁰ MARKIEWICZ, H.: Aspekty literatúry. Bratislava 1979, s. 182.

Hayden White a Louis O. Mink – historické písanie *musí* využívať techniky fikcie, generovať akýkoľvek text (teda aj historickú naráciu) umožňujú *pravidlá písania*; postštrukturalistickým heslom sa stáva „Jazyk ako pôvod histórie“ (implikujúce, ako ukazujú všetky Derridove analýzy v práci *Z gramatológie* a inde, že to vôbec nie je „pôvod“).⁵¹ Na druhej strane – John Hillis Miller, inšpirovaný románopiscom Henrym Jamesom, hovorí o tom, že román si musí vždy nasadiť istú *masku*, a najčastejšie je to maska histórie, čo mu jednak zabezpečí vážne prijatie čitateľmi⁵², jednak samotné tvrdenia na tému fikcie sú prevzatými tvrdeniami o histórii („pojmy začiatku a konca („archeológia“ a „teleológia““); *ibid.*, s. 305). To isté dokazuje Walter L. Reed, keď tvrdí, že román imituje metódy písanej histórie,⁵³ základnú opozíciu medzi románom a textom historiografie vidí v ich referenčnej alebo reprezentačnej funkcii: „Ale kde história vyvodzuje z dokumentu mimotextové fenomény, činiteľov a udalostí, písanie románu obracia túto referencialitu k sebe samému“ (*ibid.*, s. 268). Ak sa však z faktu imitovania histórie románom vyvodzuje, že termín „historický román“ je potom nadbytočný (neviem, či to vyvodzuje Reed alebo ten, koho Reed parafrázuje, *ibid.*, s. 271), stratí sa jedno rozlíšenie, ktoré je funkčné (a jedine funkčnosť, operatívnosť je, nazdávam sa, kritériom oprávnenosti akéhokoľvek rozlišovania, typologizácie: to, čo s tým môžem ďalej „urobiť“). Takýmto spôsobom by sme v rámci textov nerozlišovali *typy* takých postáv, ako napr. Malý Bobeš a kardinál Richelieu (ktoré v rámci nášho kultúrneho kódu patria do odlišných poriadkov: kardinála Richelieu pokladáme za historickú postavu, zatiaľ čo Bobeša nie). Bolo by taktiež nemožné rozlišovať medzi textami, o ktorých by Lukács povedal, že zobrazujú historickú nevyhnutnosť a napríklad Tolkienovou históriou Stredozeme, ktorá je skutočne založená na imitovaní postupov písania histórie, akurát že ide o fiktívnu históriu. Nebudem sa pokúšať o (operatívnu) definíciu historického románu, pre naše ciele (aby sme preskúmali vzťah románov o Beňovskom s diskurzom histórie) postačí, ak skonštatujeme, že tieto romány využívajú to, čo v rámci našej encyklopédie patrí do poriadku „historického faktu“ – napr. samotná postava Beňovského, rusko-poľská vojna atď. Budem sa pýtať na *funkciu* týchto tzv. historických faktov v texte týchto románov. O jednej funkcii kooptovania mien (patriacich do poriadku histórie) do fikčného univerza hovorí Lyotard – je ním dosahovanie efektu reality – ako príklad Lyotard uvádza mená Waterloo a Napoleon v *Kartúze parmskej*: „Toto prinajmenšom dokazuje, že to isté meno môže zabezpečiť jeden indikátor vo svete mien zahrnutých Stendhalovou fikciou a ďalší vo svete mien verifikovaných historickou vedou – a to bez ukrivdenia jedného z týchto svetov. Toto zauzlenie ponúka dobrý príklad na *différend* (rozpor): je Napoleon cisárom Francúzska, alebo je ideálom politického rozumu pre Fabrica a Juliana?“⁵⁴ Pre Lyotarda totiž nemôže byť zachovaná identita referenta v heterogénnych režimoch viet.

⁵¹ BENNINGTON, G. – YOUNG, R.: Introduction: posing the question. In: Post-structuralism and the Question of History, ed. by D. Attridge, G. Bennington and R. Young. Cambridge University Press 1987, s. 8.

⁵² MILLER, J. H.: Narracja i Historia. In: PL, 1984, zv. 3, s. 303.

⁵³ REED, W. L.: An Exemplary History of the Novel. Chicago 1981, s. 271.

⁵⁴ LYOTARD, J. F.: Kant after Marx. In: The Aims of Representation. Subject /Text/ History, ed. by M. Krieger, Columbia University Press, New York 1987, s. 54.

Avšak skúmať „realitu“ referenta a vôbec možnosť referencie presahuje zámer tejto štúdie – od tohto problému možno (pre túto chvíľu, z hľadiska semiotiky) abstrahovať. Semiotiku, píše Eco, zaujíma spoločenský charakter znakov a „problém lži (alebo nepravdy), ktorý vyvstáva pre logikov významu, je pre- alebo post-semiotický“. ⁵⁵ Napríklad výrok „Napoleon zomrel 5. mája 1821 na Ostrove svätej Heleny“ v našom kultúrnom kóde *konotuje* „historickú skutočnosť“ (ibid., s. 72), bez ohľadu na jeho faktickú referencialitu. Problém signifikátu ako kultúrnej jednotky je „nezávislý od empirických podmienok pravdivosti výpovede, t.j. od existencie alebo neexistencie referenta“ (ibid., s. 79). „Výraz (Napoleon) denotuje dobre známu kultúrnu jednotku, ktorá zaujíma pozíciu v sémantickom poli historických veličín“ (ibid., s. 105). Práve takto treba chápať ďalšie úvahy o tom, čo v rámci nášho kultúrneho kódu konotuje „historický fakt“, ktorý potom využívajú dobrodružné romány o Beňovskom.

Postava Mórica Beňovského patrí v rámci našej encyklopédie do poriadku historických postáv a fabula jeho „života“ v Nižnánskeho a Sieroszewského románoch je totožná s fabulou Beňovského pamäti. Nižnánskeho text ešte do svojej štruktúry kooptuje historický fakt Beňovského smrti: „Stalo sa to 23. mája 1786“ (Nižnánsky, II, s. 317). Tento dátum je identický s tým, ktorý uvádzajú encyklopedické príručky, napr. *Encyklopédia Slovenska* (Bratislava 1977). Tieto romány teda poskytujú isté penzum „poznatkov“, patriacich do poriadku historického vedenia, v konzumovateľnejšom „balení“ než učebnice dejepisu: Jestvuje anekdota o Dumasovi otcovi – keď sa ho pýtali, prečo znásilňuje históriu, odpovedal: „Aby som s ňou mohol mať krásne deti.“

Prečítajme si tento fragment z Nižnánskeho románu: „A Ján Beňovský načrtol svojmu synovcovi obraz rozvráteného Poľska, ktoré sa od smrti Jána Sobieskeho rúti do záhuby. Vyslanci rozličných mocností, najmä pruský, francúzsky, anglický, holandský a dánsky, ani čo by do Varšavy boli prišli len na to, aby prehlbovali rozvrat, anarchiu. Vyslanec ruský, knieža Repnin, sa zas usiluje čoraz väčšmi posilniť vplyv, nastoliť vládu, poslušnú Petrohradu. Rusko vidí, že anarchia vedie k roztrhaniu Poľska, a ruským záujmom je, aby Poľsko ostalo celé, konsolidované, ale pod jeho vplyvom. (...) A nepriatelia len číhajú na príležitosť vrhnúť sa na rozhašterené Poľsko, roztrhať a rozdeliť si ho, alebo zhltnúť ho celé“ (Nižnánsky, I, s. 90). Pokiaľ by sme zmenili prítomný čas (ide o prítomnosť z hľadiska rozprávaných udalostí) na minulé, tento fragment dodržiava konštitutívne pravidlá historickej narácie, mohol by sa pokojne ocitnúť v učebnici dejepisu (možno je práve odtiaľ odpísaný). Takéto „historické“ pasáže sa v rámci dobrodružného románu wpisujú do jeho štruktúry redundancie: Zakladajúca otázka „Čo sa stane?“ je aj tu už vopred zodpovedaná: Ak si urobíme „inferenčnú vychádzku“ do historickej encyklopédie, vieme, čo z hľadiska rozprávaných udalostí *bude*, pretože to v rámci udalostí, patriacich do historickej encyklopédie, *bolo*: Poľsko svoj boj prehrá (v románe), pretože prehralo (v histórii) – Poľsko bude (bolo) rozdelené na tábory, ktoré sa ocitnú pod cudzou nadvládou. Túto stratégiu „vopred poznanej budúcnosti“ môže v rámci dobrodružného románu odhaliť samotné futúrum v historických pasážach – uvediem príklad z románu Josefa Svátka *Tajnosti Pražské*: „– Demokratická strana v Prešpurském sněme

⁵⁵ ECO, U.: Einführung in die Semiotik. Wilhelm Fink Verlag, München 1972, s. 73.

dostala se již úplně na povrch, – sděloval prezident, – a táhne sněmovnou magnátů beze všeho odporu za sebou. Advokát Košut Lajoš vypracoval návrh nové ústavy uherské, která, *bude-li* ve Vídni potvrzena, *učiní* z Uher samostatné království, vedle něhož ostatní země rakouské jen figurovatí budou. (...) Teprve na jaře, kdy celá Evropa a veškeré jednotlivé země revolučním ruchem sa *otřesou*, (...) pak teprve *zatlukou* Maďaři ve Vídni a věru, že jim pak nová ústava jejich bez odporu potvrzena *bude*“⁵⁶ (zvýr. T. H.).

Rovnako ako román využíva „historické fakty“ (mená, ale aj príbehy), môže využívať aj „fikčné fakty“: jeho text sa môže rovnako vpisovať do textu histórie ako aj do textu fikcií, a dokonca odvolávka na „fikčné fakty“ môže text, ktorý sa na ne odvoláva, autentifikovať. Eco o tom píše: „Ak budeme brať fikčné postavy vážne, budeme mať dočinenia so zvláštnym druhom intertextuality: postava z určitého diela fikcie sa môže objaviť v inom diele fikcie a takýmto spôsobom fungovať ako signál pravdivosti.“⁵⁷ A takýmto spôsobom sa „zreáľňuje“ aj inkriminovaná fikčná postava: „Keď fikčné postavy začínajú migrovať z jedného textu do druhého, znamená to, že získali občianstvo v reálnom svete a oslobodili sa od pút rozprávania, ktoré ich vytvorilo“ (ibidem). Spomeňme si na Sherlocka Holmesa, ktorý rieši prípady (a často dosť stupidne), o ktorých sa Conanovi Doylevi ani nesnívalo a ktorého dom na Baker Street 221 B možno navštíviť. Samotný Eco v románe *Ostrov včerajšieho dňa* rozohráva takúto hru. Popri historických faktoch nachádzame fakty, resp. postavy na „rozmedzí“ (kardínal Richelieu ako historická postava a zároveň postava z *Troch mušketierov*) a fikčné postavy – nie však ľubovoľné, ale nachádzajúce sa v dobrodružnom románe, ktorý tematizuje to isté historické obdobie a krajinu ako Eco v románe (gardista Biscarat opäť z *Troch mušketierov*: scéna, ako Biscarat po zúfalom boji načrtáva mečom kruh na zemi a prednáša svoje slová, je identická s Dumasovou; jej pokračovanie je však iné – a zároveň postavy, s ktorými bojoval Biscarat sú iné – u Dumasa šermoval s Porthosom. Je však možné, že Biscarat vždy v beznádejnej situácii *opakoval* toto teatrálné gesto – potom sa nám vynára otázka udalosti a iteratívnosti – ale o tom vlastne bola stále reč).

(Pozn. Tu nájdený rukopis náhle končí.)

SUMMARY

The article represents a parallel reading of the texts, which belongs to the different genres: *The Travels and Memories* (1790) of Móric Beňovský (which belongs to the genre of memories) and *Beniowski* (1913–14) and *Ocean* (1916–17) of Waclaw Sieroszewski and *The Adventures of Móric Beňovský* (1933) written by Jožo Nižňanský (which belongs to the genre of adventurous novel). These texts tell (at a certain level of abstraction) the same story (*fabula*) and have different plot (*syuzhet*). These adventurous novels re-writes Beňovský's memories – we can identify the process of translation from one genre into another – e.g. the *ich-Erzählung* of memories is transformed into the *er-Erzählung*, the indirect speech (telling) into the direct speech (showing, which makes the narrative more dynamic), the narrative structure of the diary constituted by the series of dates is transformed into the narrative syntax of the adventurous novel, which is constituted by the repeating of the

⁵⁶ SVÁTEK, J.: Tajnosti Pražské, zv. I, nakl. F. Topič knihkupec, Praha 1923, s. 126.

⁵⁷ ECO, U.: Sześć przechadzek po lesie fikcji. Znak, Kraków 1996, s. 142.

sinusoidal structure of the narrative events (Eco): tension – solution and there is also transformed the actantial function of certain characters.

The article tries to model the generative poetics of the adventurous novel: It investigates, how the paradigmatic level (the relationships between the sememes, the relationships between the actants and the structural-necessary relationships between the characters) is projected by the syntactical rules of combination into the syntagmatical chain of the narrative propositions. The adventurous novel (unlike the myth in Greimas's approach) has to be read syntagmatically, because the syntagmatical chain of the narrative propositions doesn't articulate the signified – on the contrary, the signified is only the means, which enables the syntagmatical structure of adventures. Also certain mechanisms of production of the redundancy by the text of the adventurous novel are examined with regard to the way, how such text produces its own model reader (Eco) as the strategy of interpretation.