

2/ ZPŮSOB VIDĚNÍ A JEHO SPOLEČENSKÝ ZROD

Nevysvětluji, protože se cítím doma v přítomném obraze.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Práce Michaela Baxandalla *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*¹⁾ mě zaujala na první pohled. Je to příkladná ukázka sociologie vnímání umění. Poskytla mi také příležitost, jak vymýtit stopy intelektualismu v mém vlastním výkladu, publikovaném několik let předtím, kde jsem se pokusil určit základní principy vědeckého přístupu k vnímání umění.²⁾ Pochopení uměleckého díla jsem zde popsal jako úkon *dešifrace*. Za cíl vědeckého přístupu k uměleckému dílu jsem stanovil ozřejmení uměleckého *kódu*, chápaného jako historicky ustavený klasifikační systém (systém principů členění),³⁾ jenž se projevuje souborem *slov* umožňujících pojmenovat a rozpoznat rozdíly.⁴⁾ Přesněji řečeno, jednalo se mi o poznání dějin těchto kódů, neboť představují nástroje vnímání proměnlivé v čase a prostoru. Zaměřil jsem se zejména na jejich vazbu k hmotným a symbolickým výrobním nástrojům.⁵⁾ Vycházel jsem přitom ze statistické analýzy proměnlivosti

1) M. Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1972). Francouzský překlad Y. Delsauta, k němuž Bourdieu odkazuje a z něhož cituje, má titul *L'Oeil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1985). V tomto překladu odkazujeme k anglickému originálu.

2) Viz P. Bourdieu: „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique“, *Revue internationale des sciences sociales*, r. XX, č. 4, 1968, s. 610–664.

3) *Tamtéž*, s. 648.

4) *Tamtéž*, s. 656.

5) *Tamtéž*, s. 649.

preferencí návštěvníků evropských muzeí a galerií v závislosti na různých sociálních proměnných (jako je dosažené vzdělání, věk, bydliště, zaměstnání apod.). Ukazoval jsem, že kategorie vnímání, naivně považované za univerzální a neměnné, jsou kategorie dějinně podmíněné a že je třeba odhalit jak jejich fylogenezi, tak ontogenezi, v prvním případě zkoumáním sociálních dějin vzniku „čistě“ uměleckého pojetí a přístupu, ve druhém pak diferenční analýzou procesu jejich nabývání. Zdůrazňoval jsem, že nezištná hra vnímání a vnímavosti, o níž hovoří Kant, byla umožněna zcela specifickými dějinnými a společenskými podmínkami, neboť schopnost čistého estetického prožitku, která „by měla být dána každému člověku“, je ve skutečnosti výsadou těch, kdo mohou dosáhnout takových ekonomických a sociálních podmínek, aby se tato schopnost „čistého“ a „nezištného“ vnímání mohla trvale ustavit.

Zkrátka, i když jsem měl od počátku záměr a snahu objasnit specifčnost procesu konkrétního poznání, jež jsem současně analyzoval na dalších, zcela odlišných empirických objektech (například na kabylských rituálech), jen obtížně jsem se odpoutával od intelektualistického přístupu, který dosud převládal jak v ikonologické tradici odvíjející se od Panofského, tak v tehdy vrcholící sémiologii: vždy tu byla tendence nazírat na umělecké dílo jako na objekt „dešifrace“, či jak se tehdy s oblibou říkalo, „četby“, a ta se připisovala typické iluzi — „čtenáři“ (*lector*) přirozeně tíhnoucímu k tomu, co Austin nazval „scholastické hledisko“. Takové hledisko představuje základ „filologismu“, jenž dle Bachtina nutí nahlížet na řeč jako na neživou skutečnost určenou k dešifraci, nikoli jako na mluvu a nástroj praktického dorozumívání. A obecně vzato je to i základ hermeneutického přístupu. Ten má sklon pojímat každé chápání po vzoru *překlada* a převádí vnímání jakéhokoli kulturního artefaktu na intelektuální akt dekódování. Tím se také předpokládá vědomé ozřejmení i vědomá aplikace pravidel při tvorbě i interpretaci.

Při historickém výkladu díla či praktické činnosti minulosti (např. maleb Piera della Francesca) nebo při výkladu činnosti a díla vycházejících z tradice, která je nám cizí (např. u kabylských rituálů), jsme konfrontováni s jedním

paradoxem: jelikož je nám odepřeno skutečné, bezprostřední chápání jevů, tak jak je dáno jedincům oné doby či kultury, musíme je nahradit rekonstrukcí *kódu*, který je v jevech obsažen; přitom však nesmíme zapomínat, že jejich původní chápání nikterak nepředpokládá takové intelektuální — konstrukční a interpretační — úsilí a že současník či místní obyvatel, na rozdíl od vykladače, zakládá své chápání na neuvědomělých a neuvědomovaných schématech činnosti (podobně jako je tomu s gramatickými pravidly, když mluvíme). Jinak řečeno, ten, kdo analyzuje, musí za součást svého chápání uměleckého díla považovat i teorii onoho původního chápání jakožto praktické činnosti, bez teorie a pojmů, a vědět, že tuto činnost nahrazuje konstruováním dešifrovací mřížky a modelu, kterým by byly dané činnosti a díla zdůvodněny. Nikterak to neznámá, že ono činnostně prožívané chápání by se měl pokoušet napodobit nebo svou činností reprodukovat (v souladu s představou „oživené minulosti“, tak drahé Micheletovi a jiným). Nebrání to ovšem, aby ovládnutí a pochopení ozřejmených schémat, podle nichž praktická činnost probíhá, poskytlo možnost praktické zkušenosti *na způsob prožitku „jako by“* vnímání současníka či místního obyvatele.

Analýza Michaela Baxandalla mě povzbudila, abych překonal všechny společenské překážky, jež takovému narušení sociální hierarchie činností a předmětů brání, a abych v oblasti vnímání uměleckého díla a specifické logiky smyslu praktické činnosti, kam se řadí i smysl pro estetické vnímání, důsledně dovršil metodologický přenos všeho, co mi dosud poskytl rozbor rituálních praktik kabylských venkovanů a rozbor evaluačních postupů odborníků a kritiků. Věda o estetickém modu poznání spočívá na teorii činnosti jakožto praxe, to jest jakožto činnosti založené na kognitivních operacích náležitých k onomu způsobu poznávání, které se uskutečňuje bez teorie a pojmů, aniž by se jednalo — jak to často vidí ti, kdo tuší jeho specifickou — o nevyslovitelné splnutí s poznaným objektem.

Jestliže ti, kdo jsou v současnosti nejméně kulturně vybaveni, tíhnou — jak se zdá — ke vkusu označovanému za „realistický“, je to proto, že jim chybí jednak *činnostní*

nastavení, jako je tomu u milovníka umění, jednak povědomí o *specifických kategoriích*, které se utvořily v důsledku osamostatnění výrobního pole a dovolují bezprostředně postřehnout rozdíly ve stylu a způsobu ztvárnění.⁶⁾ Proto nezasvěcenci mohou na umělecká díla aplikovat jen *činnostní schémata* svého každodenního života.⁷⁾ Stejně tak současníci Piera della Francesca vkládali do vnímání jeho maleb schémata své vlastní každodenní zkušenosti — s kázáním v kostele, tancem a tržištěm. Jejich bezprostřední chápání tedy nemá mnoho společného s počítkem, jež vzdělanému milovníkovi naší doby skýtá „kantovské“ oko: to vzniklo až později za přispění malířů a jejich snahy o nezávislost, zejména tím, že prosadili svou svrchovanost nad úkony, které v symbolické dělbě tvůrčí práce považovali za sobě vlastní a které se týkaly způsobu zpracování, formy a stylu.

OKO QUATTROCENTA⁸⁾

Klamně důvěrná obeznámenost s výrazovými technikami a náměty italského quattrocenta nám brání zachytit, čím se liší schémata vnímání a hodnocení, jež u děl tohoto období uplatňujeme, a schémata objektivně existující v době, kdy je uplatňovali ti, ke kterým se tato díla bezprostředně obracela. Týká se to mimo jiné křesťanské symboliky, neboť stálost pojmenování tu zakrývá hluboké proměny v průběhu času. Díla naší minulosti jsou příliš blízká, než aby nás znejistila a donutila přistoupit k dešifraci s náležitou výzbrojí, a zároveň příliš vzdálená, než aby se propůjčila, jakoby bezprostředně a téměř tělesně, předmyšlenkovému uchopení v souladu s odpovídajícím habitem. Není však pochyb, že kterýkoli způsob chápání, jež nám nabízejí, ať je sebeiluzornější, může skýtat skutečné potěšení. Nicméně pouze důkladný etnologicko-historický

6) *Tamtéž*, s. 646.

7) *Tamtéž*, s. 642.

8) Následující stránky jsou obměněnou verzí článku napsaného ve spolupráci s Yvette Delsautovou: P. Bourdieu — Y. Delsaut: „Pour une sociologie de la perception“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 40, 1981, s. 3–9. (Termín *quattrocento* označuje v dějinách umění a literatury italské patnácté století — pozn. překl.)

rozbor pomůže napravit ony omyly ohniskové vzdálenosti, mnohem hůře zjištělné než v případě takzvaného primitivního umění, hlavně černošského, kde nesoulad mezi etnologickou analýzou a estetickým diskursem neunikne ani těm nejzdatnějším estétům. Je vskutku jen málo případů, kdy si předmět vědeckého zájmu vyžaduje, tak zřejmě jako zde, onu intelektuální neohroženost, vzácnou a přitom nezbytnou, je-li třeba odmítnout zavedené názory, postavit se tomu, co se sluší, a pojmout posvátná díla, jako jsou malby Piera della Francesca či Botticelliho, v jejich historické pravdě prací určených „hokynářům“ a „kupcům“.

Chce-li se historik zbavit onoho klamného, polovičatého chápání, které vyplývá z popírání historičnosti, musí rekonstruovat „mravní a duchovní vidění“ člověka patnáctého století, to znamená v první řadě společenské podmínky pro vznik *institute*, bez níž není poptávka, a tedy ani existence trhu s obrazy. Tou institucí je *zájem* o malířství, přesněji řečeno o ten či onen žánr, způsob ztvárnění nebo námět: „Ať byla podnětem potřeba vlastnit, činnorodá zbožnost, ta či ona podoba občanské uvědomělosti, sklon zanechat po sobě památku a možná na sebe upozornit, potřeba a radost bohatých odčinit nepravosti, záliba v obrazech — při objednávání zákazník ani nepotřeboval rozebírat své vnitřní důvody. Většinou se totiž jednalo o institucionalizované formy umění — retábl, fresku v rodinné kapli, madonu v ložnici, nástěnný nábytek v pracovně —, které samy, implicitně, bez zákaznickova přispění, a přitom k jeho potěše zdůvodňovaly objednávku a malířům pak do značné míry určovaly, co mají dělat.“⁹⁾

Syrová nevybíravost či naivita, s jakou jsou ve smlouvách z patnáctého století formulovány požadavky zákazníků, a hlavně starost, aby si za své peníze přišli na své, to samo o sobě představuje první důležitou informaci o jejich vztahu k objednávaným dílům. Zcela to kontrastuje s „čistým“ pohledem — ve smyslu oproštěnosti od jakéhokoliv odkazu k ekonomické hodnotě —, k němuž se současný vzdělaný návštěvník obrazárny cítí být nucen při vnímání

9) M. Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, cit. dílo, s. 3.

jak „čistých“ děl přítomnosti, tak „nečistých“ děl minulosti. V současném přístupu se totiž projevuje vliv vyšší autonomie výrobního pole. Avšak dokud platí, že poměr mezi objednavatelem a malířem má povahu pouhého obchodního vztahu, v němž objednavatel ukládá, co má malíř malovat, dokdy a jakými barvami, nelze uvažovat o svébytné estetické hodnotě obrazů, tedy o hodnotě nezávislé na hodnotě ekonomické: ta se někdy zcela prozaicky měří pomalovanou plochou, vynaloženým časem a ponejvíce i nákladností materiálu a technickou dovedností malíře,¹⁰⁾ od něhož se požaduje, aby svůj um zřetelně prokázal.¹¹⁾ Jestliže časem roste zájem o techniku a snižuje se důraz na materiál, je to patrně proto, jak ukazuje Baxandall, že zlato je čím dál vzácnější, a také proto, že snaha odlišit se od nových zbohatlíků vede k odmítání okázalosti, ať už na obrazech nebo v odívání, což souvisí i s dobovým humanismem posilujícím křesťanskou askezi. Je to i tím, že umělecké výrobní pole postupně získává na nezávislosti a malíři mají v rostoucí míře schopnost osvědčovat a prosazovat technickou zručnost (*manifattura*), tedy *formu*. Právě formou — na rozdíl od námětu, který je jim ponejvíce určován — malíři mohou beze zbytku sami vládnout.

Analýza „více či méně vědomých reakcí malířů na podmínky trhu“ a závěrů, které vyvodili při utvrzování svébytnosti svého *řemesla*, a také rozbor rostoucího zájmu zákazníků o technickou stránku díla i tendence více uznávat viditelné známky „mistrovské zručnosti“ — to vše vede k analýze vizuálních schopností zákazníků a podmínek, za nichž obyčejní nezavědenci mohli získat praktické vědomosti zajišťující bezprostřední přístup k dílům i ke schopnosti ocenit technický um malířů.

Rekonstruovat „vidění světa“ je zdánlivě banální záměr. Jakmile se mu ovšem pokusíme dát význam starého známého *světónázoru* (*Weltanschauung*), patrně jednoho z neotřepanějších pojmů vědecké tradice, ihned se vyjeví jeho naprostá nekonzistence, ba nemožnost. Za první proto, jak

10) *Tamtéž*, s. 16.

11) *Tamtéž*, s. 23.

poznává Michael Baxandall, „že v písemných pramenech není většina vizuálních zvyklostí zaznamenána“, za druhé proto, že spoléhat na „svědectví pozorovací činnosti“,¹²⁾ jako jsou obrazy a kresby, tedy na prameny, které se jakoby přirozeně nabízejí, znamená předpokládat, že problém, který jejich pomocí chceme vyřešit, považujeme za vyřešený. Nicméně právě na tomto argumentačním kruhu staví historik, když tvrdí, že společenské faktory „podporují utváření vizuálních dispozic, jež se pak projevují v jasně určitelných složkách malířova stylu“.¹³⁾ K tomu ovšem přistupují písemné prameny informující o využívání aritmetiky, o náboženských představách a zvyklostech, o tanečních technikách v patnáctém století v Itálii. Tyto prameny umožňují poznat kognitivní a současně hodnotící dispozice a pochopit obrazy v jejich historické logice. Pak je lze traktovat jako dokumenty historicky podmíněného vidění světa, nacházet ve vizualizovaných vlastnostech zobrazení znaky percepčních a hodnotících schémat, jež malíř a pozorovatelé vkládali do svého vidění světa a svého vidění obrazového vyjádření světa. „Mravní a duchovní vidění“, ovlivněné „náboženstvím, výchovou, obchodem“,¹⁴⁾ tedy ono „oko quattrocenta“ není nic jiného než systém percepčních a hodnotících schémat, soudů a požitků utvářených každodenním životem a činností — ve škole, v kostele, na tržišti, při výuce, kázání, veřejných proslovech, při vážení pytlů s obilím, měření sukna, při výpočtech složitého úroku a pojišťování lodí —, tedy všeho, co prolíná všednodenní existenci i tvorbou a vnímáním uměleckých děl. Nebezpečí intelektualismu, jež na analytika vždy číhá, se Baxandall vyhýbá úsilím zmapovat „společenskou zkušenost“ se světem, kterou chápe jako praktickou zkušenost utvářenou ve styku s danou specifickou součástí společenského světa, v tomto případě s habitem vrstvy obchodníků, nebo, jak je sám ve schematickém shrnutí svých rozborů úmyslně charakterizuje, „kupců, kteří chodí do kostela a rádi tancují“.¹⁵⁾

12) *Tamtéž*, s. 109.

13) *Tamtéž*, „Předmluva“.

14) *Tamtéž*, s. 109.

15) *Tamtéž*, s. 109.

Tato schémata činnosti, spojená původně s běžnou kupceckou praxí a následně přenesená do obchodu s uměleckými díly, se nepropůjčují logické kategorizaci a nelze je zpřehlednit a převést, jak to ráda činí filozofie, v uspořádaný systém. I takový odborník v otázkách dobrého vkusu, jakým byl kritik Cristoforo Landino, používal při popisu obrazů výrazy, jež mnohé napovídají nejen o dobovém „vnímání“, ale také o skrytém zdroji zásad posuzování.¹⁶⁾ Jejich struktura totiž nevykazuje formální přesnost čistě logické konstrukce: „K vystižení kvalit malířské tvorby quattrocenta předkládá Landino soubor výrazů jako čistý, lehký, půvabný, zdobný, rozmanitý, pohotový, radostný, bohulibý; plastičnost, perspektiva, barvitost, kompozice, koncepce, zkratka; napodobitel přírody, milovník náročných úkolů. Tyto pojmy představují jistou strukturu: vytvářejí protiklady a spojenectví, překrývají se, jedny zahrnují druhé. Snadno by bylo možno nakreslit graf a znázornit vzájemné vztahy. Jenže by to také znamenalo vnést do pojmů systematickou strohost, kterou ve skutečnosti nemohly a ani neměly mít.“¹⁷⁾

Jednotlivé složky, jež rozbor nutně musí izolovat, aby je vysvětlil a usnadnil jejich pochopení, jsou vzájemně provázány v *jednotě* daného *habitu*. Náboženské chování člověka, který chodí do kostela a naslouchá kázání, zcela splývá s chováním kupce zběhlého v pohotovém počítání zboží a cen, jak ukazuje rozbor hodnotících kritérií při posuzování barev: „Po zlatu a stříbru se za nejcennější a nejobtížněji upotřebitelnou považovala ultramarínová modř. Byly zde odstíny drahé a levné a existovala i ještě levnější náhražka nazývaná azurit. [...] Proto, když chtěli zákazníci předejít možnému rozčarování, upřesňovali v případě modři, že se má použít ultramarín, ti opatrnější vyžadovali jeho odstín — ultramarín po dvou či čtyřech florinech za unci. Malíři i veřejnost k těmto skutečnostem bedlivě přihlíželi a exotičnost i riskantnost ultramarínové modři sloužily v malbě ke zvýraznění, což nám dnes zcela uniká, neboť tmavě modrá pro nás není o nic nápadnější než nach či rumělka. Ještě tak chápeme, proč

16) *Tamtéž*, s. 110.

17) *Tamtéž*, s. 150.

v biblické scéně je ultramarínovou modří označena postava Krista či Panny Marie, avšak zcela nám mohou uniknout zajímavější, jemnější způsoby užití. Například na Sassettově retáblové desce *Svatý František darující svůj plášť chudému rytíři* má oděv, který František odkládá, ultramarínově modrou barvu, v Masacciově *Ukřižování*, tak barevně sytém, je ultramarínovou modří podtrženo hlavní gesto zvýrazňující příběh — gesto pravice svatého Jana.¹⁸⁾

ZÁKLAD CHARISMATICKE ILUZE

Milovat obrazy — to v případě italského kupce z patnáctého století znamená najít v nich *sebe sama*: přijít si na své peníze, dostat protihodnotu za vynaložené náklady v podobě „nejbohatších“, tedy viditelně nejdražších barev a na odiv okázale vystaveného malířského umu. Ale je tu i něco, co by mohlo představovat předmoderní podobu estetického prožitku, totiž jakési uspokojení navíc, pocit, že v obraze cele nacházíte sebe sama, poznáváte se v něm, cítíte se v něm dobře, jste v něm jako doma, nacházíte v něm svůj svět a svůj vztah ke světu. *Pocit uspokojení*, jež skýtá vnímání uměleckého díla, by mohl vyplývat z toho, že umělecké dílo dává příležitost, a to v podobě zesílené vyvázanosti z praktické užítkovosti, jak poznat ony chvíle porozumění, kdy štěstí vyplývá z prožitku bezprostředního, neboť předvědomého a předmyšlenkového souznění se světem, a vyjevuje se jako zázračné setkání smyslu praktické činnosti a zpředmětněných významů. Jinak řečeno, charismatická ideologie popisující lásku k umění jazykem zamilovaných je „opodstatněná iluze“: vystihuje vztah vzájemného podněcování mezi smyslem pro umění a významy vyjádřenými v uměleckých dílech, a jestliže se zde užívá slovníku obvyklého ve vztazích milostných, dokonce v sexuálním významu, není to zcela nepřiléhavé. Nicméně se přitom opomíjejí společenské podmínky, jež tuto zkušenost umožňují.

Habitus podněcuje a zkoumá předmět zájmu, nutí jej, aby oslovoval. A předmět zájmu zase jako by podněcoval,

18) Tamtéž, s. 11.

vyzýval, provokoval habitus. Vědění, vzpomínky a představy splývají, jak poznamenává Baxandall, s vnímáním přímo pozorovaných vlastností a mohou se, jak zřejmo, vynořit jen proto, že se predisponovanému habitu vyjevují jako čarovně vyvolané těmito vlastnostmi. (Magický účinek často přičítaný poezii se zakládá na podobném, takřka tělesném souznění, jež slovům a jejich konotacím připisuje moc vyvolat zážitky zasuté ve skrytých místech těla.) Zkrátka, platí-li, co neustále prohlašují estéti, že umělecká zkušenost je záležitostí citu a citění, nikoli dešifrace a argumentace, je to proto, že dialektický vztah vzájemného podněcování mezi utvářejícím aktem a utvářeným předmětem probíhá jako součást neuvědomovaného vztahu mezi habitem a světem.

Smlouva o *Klanění tří králů* mezi Ghirlandaiem a převorem florentského nalezince *Ospedale degli Innocenti* ukazuje, že uspokojení smyslu pro hospodárnost naplňuje náboženské citění tím, jak se odměřují ve správných poměrech nákladnost barev a náboženská hodnota zobrazovaných postav: zlato je prisouzeno Ježíši a Panně Marii, ultramarínová modř slouží ke *zvýraznění* gesta svatého Jana. Díky pracím Jacquesa Le Goffa také víme, že kupecké počtářství proniklo i do náboženství, neboť očištěc, zavádějící účetnictví do duchovní oblasti, se objevuje se vznikem bank.¹⁹⁾ K tomu jen dodejme mravní (a politické) uspokojení, jež skýtá libé, harmonické, vyvážené a ubezpečující zobrazení zjevného světa, a také prosté potěšení plynoucí z možnosti zcela nezištně uplatnit schopnost pochopit a vyložit zobrazené. Uvědomíme si tak, že v případě člověka patnáctého století se zkušenost s krásou — i v tom, co by v ní mohlo být zázračné — rodí ze vztahu vzájemného pronikání mezi socializovaným tělem a předmětem společenského zájmu, vhodně se propůjčujícím uspokojení společensky založených smyslů: smyslu zrakového, smyslu hmatového, ale také smyslu pro hospodárnost a smyslu pro náboženský cit.

19) J. Le Goff: „The Usurer and the Purgatory“, in *The Dawn of Modern Banking* (Los Angeles: Yale University, 1979), s. 25–52. Viz též J. Le Goff: *La Naissance du purgatoire* (Paris: Gallimard, 1981), česky *Zrození očistce*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Vyšehrad, 2003).

Historický rozbor, pokud se dokáže vyvarovat slovních zobecnění esencialistické analýzy a ponoří se do dějinné jedinečnosti daného místa a doby, aniž by upadl do slepého, přehnaného empirismu, zabraňuje prázdnému teoretizování a je nevyhnutelnou etapou při jakémkoli vědeckém stanovování *neproměnných*. Při takovém přístupu pak může poznávání historických podmínek a podmíněnosti požitků „oka quattrocenta“ ukázat, co zřejmě představuje neproměnný, transhistorický základ uměleckého uspokojení: pomyslné vyplnění všeobecně šťastného setkání *dějinně* daného habitu a toho, co se do něho promítá a do čeho vstupuje, *dějinně* daného světa.

3/ PROCESUÁLNÍ TEORIE ČTENÍ

Budte obezřelí, jestliže nechcete v tomto rozhovoru Jakuba a jeho pána pokládat pravdu za lež, lež za pravdu. Nyní jste řádně varováni a já si myji ruce.

DENIS DIDEROT

Až příliš si uvědomuji, že v románech právě já platím účet a dodávám důvěryhodnost a „život“ výroků, z nichž většina nestojí autora pranic — (Mluví zde o těch nejlepších románech; 75% vět je zaměnitelných ad libitum, tak jako v „životě“ běžné ujemy.)

PAUL VALÉRY

„Když slečna Emilie Griersonová zemřela, šlo jí celé naše město na pohřeb: muži šli z jakési uctivé lásky k padlému pomníku, ženy ze zvědavosti, jak vypadá vnitřek jejího domu, který už aspoň deset let nikdo neviděl, mimo starého sluhu — zahradníka a kuchaře v jedné osobě.“¹⁾ Faulknerova povídka začíná jako kterýkoli jiný příběh respektující pravidla žánru: protagonistka slečna Emilie Griersonová je nenápadně označena jako význačná osobnost, vedlejší postavy jsou rozlišeny na muže a ženy a charakterizovány dle běžného stereotypu (mužský konformismus, ženská zvědavost), vypravěč přijímá obvyklé konvence žánru a nevtíravě se ztotožňuje s postavami („naše město“, „myslili jsme si“, „nepotěšilo nás“), celá řada náznaků, zejména časových („již takřka deset let“) navozují pocit neobvyklosti.

Při popisu Emilie Griersonové, postavy připomínající dávno zašlou slávu (*fallen monument*), Faulkner hromadí zdánlivě bezvýznamné, avšak tím účinnější drobnosti, jež jakoby mechanicky spouštějí obecně přijímané presupozice, podobně jako si počínají — avšak spíše podvědomě — řadoví prozaici, když chtějí vyvolat dojem reálné skutečnosti. Faulkner například navozuje představu urozenosti a všeho,

1) W. Faulkner: „Růže pro Emilii“, in *Růže pro Emilii*, přel. Zdeněk Urbánek (Praha: SNKLHU, 1958), s. 90–100.