



# Gesto a nezáměrnost „Sester Vaneových“ (1951)

Richard Müller

Ústav pro českou literaturu AV ČR

muller@ucl.cas.cz

## GESTURE AND UNINTENTIONALITY OF “THE VANE SISTERS” (1951)

This article presents an interpretation of Vladimir Nabokov's story “The Vane Sisters” in the light of Jan Mukařovský's concepts of semantic gesture and unintentionality (nezáměrnost). At the same time, medial implications of Nabokov's text are recognized, forcing a certain modification of the aforementioned concepts, taking into account the phenomenon of medial self-reflectivity.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Vladimir Nabokov — Jan Mukařovský — sémantické gesto — nezáměrnost — medialita

Vladimir Nabokov — Jan Mukařovský — semantic gesture — unintentionality — mediality

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.1.7>

Na následujících stránkách najde čtenář interpretaci povídky Vladimira Nabokova „Sestry Vaneovy“ (1951, č. 2006), rozvinutou v teoretickém směru, který naznačují známé pojmy Jana Mukařovského sémantické gesto a nezáměrnost.<sup>1</sup> Jak je v Nabokovově textu navozován impuls k jeho významovému sjednocení a co pak stojí takovému integračnímu pohybu v cestě, co jej brzdí a uvádí čtenáře ve stav určitého interpretačního rozrušení či zpozornění? Současně nás bude zajímat, jaké světlo vrhá Nabokovova povídka na výše uvedené principy, jež v Mukařovského teorii kolísají mezi nároky dostát funkcím analytického a interpretačního nástroje a fundamentál-

---

1 Pro Mukařovského označuje „sémantické gesto“ jednotlicí princip významové výstavby literárního díla nebo literární tvorby určitého autora (či autorky), jímž jsou veškeré složky a úrovně díla — rytmické a zvukové, tropické, motivicko-tematické, větněvýstavbové a kompoziční atd. — integrovány, „strhávány“ ve sjednocujícím proudu, významotvorném principu, „konkrétním“, avšak „obsahově neurčeném“ významovém dění, v němž se setkáváme se smyslem díla, či spíše s jeho genetikou, utvářením. Sémantické gesto se projevuje skrze navracející se impuls k sémantickému propojování a integraci komponent díla napříč různými jeho rovinami, zahrnuje tedy také nutné „kladění odporu“, totiž kladění odporu vzhledem k běžně pojaté komunikační funkci textu. Význam — informace — jsou zde nezjevny a řeč sama nastavuje jakousi neobvyklou, „odvrácenou“ tvář.

ního teoretického a literárněestetického konceptu (srov. Mukařovský 2007a, 2007b, 2007c, Jankovič 2005).

Povídka „Sestry Vaneovy“ vznikla v roce 1951, vyšla však až o osm let později (shodou okolností v publikační chronologii jeho povídek jako poslední) v newyorském *Hudson Review* a v témže roce také v londýnském časopise *Encounter*.<sup>2</sup>

Začneme (zcela tradičně) její synopsí. Vypravěč, profesor francouzské literatury na nejmenované vysoké škole pro ženy, ležící mezi Albany a Bostonem,<sup>3</sup> líčí s jistou odtažitou fascinací své protnutí s osudy sester Vaneových. Mladší Sibyl z nešťastné lásky k ženatému učiteli, vypravěčovu kolegovi D., volí dobrovolnou smrt a vynalézávě, i poněkud literárně zanechává poslední vzkaz na písemné práci z francouzské literatury. Vypravěč se stává jeho poslem a doručuje jej starší Cynthii. Zanedlouho se vypravěč začíná s Cynthií vídat častěji a ve svém vyprávění se vysmívá její mystické víře v přítomnost duchů na tomto světě a „teorii intervenčních aur“ — tajných, zašifrovaných vzkazů ve „starých knihách“ a literárních textech a řetězců znamení a záhrobních zásahů do životů pozůstalých; podle Cynthiiny teorie odráží styl těchto zásahů a jejich souvislostí osobnost zemřelého. S pobavenou ironií se vypravěč účastní i soukromých spiritistických seancí (byť nikoli těch, v nichž jsou angažována „profesionální média“, Nabokov 2006, s. 266) s Cynthií a dvěma bratry, majiteli tiskárny a Cynthiinými milenci, kteří jak se vypravěč „přesvědčí“, disponují „značným důvtipem a rozhledem“ (ibid.). Na těchto sezeních jsou navazovány telegraficky vytukávané duchařské konverzace s „Oscarem Wildem“, „Lvem Tolstým“ a několika dalšími netělesnými bytostmi. Vypravěč není přitahován k Cynthii sexuálně, alespoň ne vědomě; ačkoli je považována za krasavici, on si její styl a vzhled oškliví: „v neúprosném světle lampy garsonky na vás póry její dvaatřicetileté tváře doslova zíraly s otevřenou pusou jako nějaký tvor z akvária“; „se skrytým mrazením [jsem] zahlédl rozčuchané štráfky černých chlupů prosvítající na bledých holeních přes nylonové punčochy s exaktní zřetelností preparátu přímáčkého pod sklíčkem“ (tamtéž, s. 260–261).<sup>4</sup> Vypravěče k Cynthii přitahují její obrazy, „ta pravdivá a poetická díla“, mezi nimiž oceňuje zvláště „Pohled čelním sklem — přední sklo auta částečně pokryté jinovatkou, se třpytivým pramínkem [...] napříč jeho průhlednou částí, a za tím vším safírový plamen oblohy a zelenobílá jedle“ (tamtéž, s. 262). Vypravěčův vizuální cit, provázející jeho odsudečný pohled na lidský zevnějšek, si přichází na své na začátku vyprávění. Při nedělní procházce městem pozoruje vypravěč blyštivé stružky vody proudící z tajícího sněhu a vodní krůpěje padající z rampouchů visících na okapech; nevidí však stíny kapek, a když konečně jeden zahlédne, tento odraz běží — „jako tečka vykřičníku“ — rychleji než jeho příčina. (Všimněme si, že jde o grafický symbol.) O chvíli později zaujme jeho pozornost barevný stín: „štíhlý přelud [...] parkovacích hodin na mokrém sněhu“, který „měl zvláště narudlý odstín; připisoval jsem to zlatohnědému [tawny] světlu vývěsního štítu restaurace nad chodníkem“ (tamtéž, s. 256–257; překlad upraven).

2 Byla pak zařazena do sbírky *Nabokov's Quartet* (1966). K předpublikační historii textu viz níže.

3 Nabokov sám učil na Wellesley College.

4 Přesvědčivá živost těchto líčení, řečeno klasickou rétorickou kategorií, klade odpor tomu interpretačnímu soudu, že vypravěč zatajuje sexuální poměr s Cynthií.



Díky těmto pozorováním přichází do míst, kde žil jeho bývalý kolega D., a dozvídá se o Cynthiině nenadálé smrti.

Jak se dozvídáme v posledních dvou oddílech povídky (šestém a sedmém), tato zpráva vypravěčovou sebejistotou překvapivě otřese. Noc ubíhá, spánek nepřichází a vypravěč hledá významové anafory v Shakespearových *Sonetech*, s trnutím naslouchá kradmému praskání ve svém ztichlém, do tmy ponořeném bytě, představuje si škodolibou působnost Cynthiina přízraku, a marně si připomíná dějiny duchařských podvodů. K ránu, když sluneční paprsky už pronikají zlatohnědými (*tawny*) žaluziemi, neklidně usíná a zdá se mu sen o Cynthii; když procitne, nemůže si jej vybavit: „I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies — every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowly blurred, illusive, lost“ (Nabokov 1959, s. 10).<sup>5</sup> První hlásky slov tohoto posledního odstavce, jak si až nepravděpodobně vnímavý čtenář — nebo kdosi čtoucí napodruhé či poněkolikáté — mohl všimnout (a jak text již podruhé seberefrenčně naznačil), tvoří tajné sdělení, akrostich: „IciclEsbycyntHiameterfrommEsybil“ neboli „Rampouchy od Cynthie, parkomat ode mne, Sybil“. Tím se napovídá jakási tajemná, vypravěči nezjevná účast obou mrtvých sester na jeho vlastním zprostředkování jejich příběhu a naznačuje možnost, že vizuální kouzla na začátku vyprávění měla vztah k jejich působení: měla snad vypravěče dovést k obdržení inkriminované zprávy, navodit zvláštní, nevědomý kontakt s nimi či být skrytým, a přesto viditelným darem.

Celý příběh tak obestře nová vrstva záhadnosti: v hlase vypravěče se objevuje interference, jíž si on sám není vědom, a přesto nás takto zkonstruovaný literární text pochopitelně nevyzývá prostě k tomu věřit v duchy. Už vypravěčovy námitky vůči Cynthiiným pověřeným představám — „„Á, to je Paul,“ říkávala, když zlomyslně překypěla polévka“ (Nabokov 2006b, s. 264) — jsou racionální a odůvodněné. Zřejmým se stává to, že tento pedantský, lidí se poněkud štítící narátor, který ostatní pozoruje trochu jako preparáty pod sklíčkem, je *špatným médiem* Sibylina předsmrtného vzkazu i příběhu sester Vaneových; toho vzkazu, který je naškrábán na školní písemce, i těch vzkazů, které se *zviditelňují* v „*písmu*“ jeho zprostředkování. Vizuální hra na začátku povídky předjímá tuto paradoxní neviditelnost a nevidomost. Závěrečný akrostich je signálem vzájemné netransparentnosti vyprávěcího a vyprávěného: jeví se v něm doslova — či do písmene — zvláštní opacita. Příběh jako by byl celou dobu viděn skrz zamžené sklo — nebo „přední sklo auta částečně pokryté jinovatkou“ — a fiktivní Cynthiin obraz se stává tropem (jiným druhem obrazu) způsobu, jímž je příběh vyprávěn, obrazem rozštěpení mezi vyprávěním a smyslem vyprávěného. Závěrečný akrostich (ale jak uvidíme, nejen on) slouží jako analogie k onomu průhlednému pramínku, možnosti překročit práh mezi jedním a druhým světem, vyprávěním a smyslem či možná mezi obrazem a slovem. Do oněch dvaatřiceti písmen se tedy otiskuje ještě jiný, mlčenlivý smysl, který občas zahlédneme z okrajů vypravěčova mentálního a verbálního zprostředkování vyprávěného světa; je to přitom právě vypravěčova výtvarná a obrazová senzitivita, která mezi oběma neprostopupnými „světy“ umožní dotek. Kontakt povstává z ustavujícího přebytku verbálního sdělení, derridovsky řečeno, jeho grafické reprezentace nebo rozprostření — z „*écriture*“.

5 Ze zřejmých důvodů citujeme v originále.



To je však třeba ještě lépe ozřejmit; o jaké světy se má vlastně jednat a jaký kontakt je zde zjednáván, kým a pro koho? Můžeme zde využít pojmy gesta a nezáměrnosti, případně je aktualizovat?

Působivost povídky záleží v tom, že vypravěč nevidí, ač vidí, a naopak, že jeho vizuální vnímavost jej předurčuje k určitému porozumění tomuto příběhu, které však zůstává pod prahem vědomého. Vypravěč podává náznaky skrytých sdělení a stínů věcí, zvyrazňuje prahy mezi slovy, která čteme, svojí intencí a pojetím událostí, jak je má čtenář vytušit z jeho slov, *ale zároveň mezi těmito prahy ustavuje průchodnost a spojení*. Ony vizuální hříčky z úvodu vyprávění jako by navodily právě ten typ osudové spjitosti, kterému se vypravěč tak vysmíval — působení mrtvého v souladu s jeho osobností nebo osudy; u Cynthie, která jako by zasahovala do vypravěčova života, jde jak o její iracionální spektrologické teorie, tak o její obrazy; jako by v pozadí byla působnost přízraků jako stínů zavržené, „krotké metafyziky“.<sup>6</sup>

Ostatně to, že si vypravěč některé souvislosti neuvědomuje, naznačuje také autorův explicitní záměr a předpublikační komunikace s redakcí časopisu *New Yorker*, jíž povídku nabídl. Nabokov sám si textu vysoko cenil a byl velmi zklamaný (a podle tónu dopisu i nemálo podrážděný), když jemu jindy nakloněná redaktorka Katherine Whiteová (jménem redakce) práci odmítla; „Sestry Vaneovy“ tak shodou okolností vyšly jako poslední z jeho povídek. V pozdějším komentáři autor vysvětluje, že „závěr povídky vychází z předpokladu, že vypravěč si není vědom toho, že poslední odstavec je akrostichem, jímž potvrzují svou tajemnou účast na příběhu dvě mrtvé dívky“ (Nabokov 2006, s. 310), a v dopise, který Katherine Whiteové posílá, píše o „vnitřním schématu povídky“ (Nabokov 1989, s. 117) a „síti“ (tamtéž, s. 115) navozující neobvyklé směry čtení. „Většina povídek, o nichž uvažuji (a některé z těch, které jsem napsal již dříve...),“ dodává autor, „bude vytvořena na této osnově, podle systému, v němž druhý (hlavní) příběh je vpletený do jiného, povrchového a poloprůhledného, nebo je za ním ukrytý“ (tamtéž, s. 117). Katherine Whiteová mu však odpovídá: „sít se také může stát pastí, když se zamotá nebo příliš zaplete, a čtenář může zahynout jako moucha v autorově stylu nevhodném pro zvolenou látku“ (tamtéž, s. 118).<sup>7</sup> Jiný z editorů *New Yorkeru*, Harold Ross, podle Nabokovovy vzpomínky prý prohlásil: „Akrostichy nepublikujeme“ (cit. in Kupsch 2010, s. 301).

Ještě pozoruhodnější — a tím se možná v pojetí gesta a nezáměrnosti a interpretaci povídky posouváme dále — je však to, že případ ztížené, zadržávající mediace se neomezuje na tenzi mezi smyslem příběhu a vizualitou nebo „písmem“. Ve vypravěčově diskurzu se uplatňuje široký rejstřík kulturních a literárních odkazů a aluzí, kterých však jako by si vypravěč z větší části — avšak právě pouze zčásti — nebyl vědom.

Vypravěči evidentně uniká, že Sibyl Vaneová má svůj literární předobraz ve stejnojmenné postavě z Wildeova románu *Obraz Doriana Graye* (knižně 1891, č. poprvé 1905), k níž vede spojení skrze jméno i tematiku podstaty či poselství skrytého ve výtvarném díle nebo estetizovaném vizuálním vjemu, záměn mezi povrchem a skutečností. Dorianova morální zkáza se zjevuje v obraze a krása Sybil spočívá v jejím herectví; „[b]ez svého umění nejsi nic,“ říká jí Dorian (Wilde 2006, s. 75). Také u Nabokova je vnitřní kontakt (mezi vypravěčem a oběma sestrami) navázán skrze

6 Vypravěč takto označuje Cynthiinu spiritistickou víru (tamtéž, s. 263).

7 Redakce časopisu se měla shodovat, že osud dívek vlastně nevzbuzuje zájem čtenáře.



obrazy, vypravěčovu rozkoš z Cynthiiných obrazů i z vizuálních půvabů účinků tajícího sněhu a ledu, proudící a kapající vody, stínů a odrazů světla. Příbuzenství obou literárních Sibyl je však především zakódováno v osudu sebevraždy a v motivu estétského odsudku. Wildeova Sibyl selže ve své herecké roli, je Dorianem odmítnuta a bere si život. Nabokovův vypravěč neúprosně pozoruje Sybiliny nedostatky ve francouzské gramatice a v rukopisné i zevnější úpravě; tato Sybil se otráví, když ji opouští vypravěčův kolega, její milenec jménem D. Stejně tak se vypravěč nedovtípí, že „duch“ Oscara Wildea, ať už jeho hlas přichází odkudkoli, mu právě tuto shodu (nejen) jmen naznačuje.<sup>8</sup> Mimo jeho povědomí zůstává zřejmě také to, že jméno Sibyl vyvolává dlouhou mytologickou tradici věstectví a prostřednictví mezi říší Dítovou (Hádovou) a světem živých a motivy těžko čitelného písma či zpřeházeného zápisu, jak je například v postavě Sibylly z Kýmu (Cumae) zachoval Publius Vergilius Maro v *Aeneidě* (asi 29–19 př. Kr.),<sup>9</sup> nebo také motivy žití nesčetných let, odumírajícího těla a pozůstávajícího hlasu, jak je známe z Ovidiových *Proměn* (8 př. Kr.),<sup>10</sup> ale například i z úvodního citátu a některých motivických prvků Eliotovy *Pustiny*.<sup>11</sup> Evokací návazností moderny a antického mýtu rozvíjí povídka celou jednu velkou tradici angloamerického modernismu.

V tomto interpretačním směru můžeme pokračovat dále. Ačkoli vypravěč sám připomíná stěžejní říční motiviku Joycova „díla ve zrodu“, prózy *Anna Livia Plurabelle*,<sup>12</sup> i Coleridgovy poémy „Kublaj chán aneb Vidění ve snu“,<sup>13</sup> nevidí již, že se v jeho vyprávění připojují k téže tematické vrstvě také motivy tekoucí vody a pramínku přes čelní sklo a nabývají zvláštních významových odstínů spojených s dialektikou vidění a nevidění, stavem meziskupenství i s řekami řeckého a římského podsvětí, mezi-prostoru odtékání, přechodu a kontaktu mezi říší mrtvých a živých a snad i s motivy zamrzajících vod v nejnižších okruzích Dantova Pekla. Podobně sám sice upozorňuje na literární stylizaci Coleridgovy údajné inspirace v opiovém snu, jako by však ignoroval ozvěnu jména Porlock, které se v jeho vlastním vyprávění objeví, — stejně jako si neuvědomuje, že se „osobě s obchodem z Porlocku“ — tomu, kdo měl přerušit

8 Vzkaz zní tak, že se Cynthiiny (a Sybiliny) rodiče dopustili „plagiatismu“. Vypravěč, rodilý Francouz, se jenom směje této neumělé duchařině.

9 Sybilla se v VI. knize eposu stává Aeneovou průvodkyní podsvětím. Její věštby svěřeně listům by mohl zpřeházet vítr a hrdina ji prosí, aby věštila sama; Sibyllinými ústy a sty otvory její sluje promlouvá k Aeneovi bůh Foibos (Apollón). — Proti husté síti řeckých věštíren se v římské tradici zachovaly pouze zmínky a legendy o nedochovaných Sibyllských knihách (*libri Sybillini*). V chrámu bohyně Fortuny se pro spíše chudší vrstvy používaly prae-nestské losy; na tabulkách z dubového dřeva byla napsána jednotlivá písmena i celé věty (Vidman 1997, s. 98–99).

10 V *Proměnách* Sybilla vypráví Aeneovi, jak jí Foibos daroval tolik let žití, kolik je zrnek v hrsti prachu; jelikož však Sybilla odmítla jeho lásku, bůh nechává stárnout její tělo, neboť nepožádala o léta věčného mládí; nakonec, jak ví, z ní má zbýt pouze hlas.

11 V mottu k Eliotově skladbě zazní slova z vyprávění opilého Trimalchiona z Petroniova *Satyrikonu*; Sybilla, žijící v „lahvičce“ (*ampulla*), nechce již nic než zemřít.

12 Vyšlo v letech 1928 a 1930; v roce 1939 jako součást *Plaček nad Finneganem*.

13 „Kubla Khan; or, A Vision in a Dream: A Fragment“ (dokončeno 1797, publikováno 1816). Srov. i název sbírky *Sybilline Leaves* (Sibyllské listy) z roku 1817, která shrnovala Coleridgovu dosavadní básnickou tvorbu.



Coleridgův extatický stav inspirace, — podobá svým vrcholně skeptickým vztahem k Cynthiiným duchařským fantaziím právě on sám.<sup>14</sup>

Řešení této vypravěčovy paradoxní slepoty bychom mohli chtít hledat v některých zavedených kategoriích narativní teorie nebo poetiky. Mohli bychom například chtít celou jednu vrstvu vyprávění vydělit a zařadit do zvláštního aspektu, a to prezentace vyprávění — tak jak by k tomu vybízel například Schmidův čtyřrovinový model narativu (dění — příběh — vyprávění — prezentace vyprávění); mnohačetné intertextové odkazy by se pak neodehrávaly na úrovni samotného vyprávění, ale ve fázi jeho genoroviny, jeho vytváření nebo podání, k níž by vlastně vypravěč neměl přístup.<sup>15</sup> Podobně bychom se mohli chtít uchýlit ke kategorii subjektu díla: slova a odkazy, které zůstávají mimo zorné pole vypravěče nebo jeho vědomé sestrojění, by ve skutečnosti náležely úrovni tohoto hypotetického, text konstruujícího subjektu (nikoli vypravěče), nebo ještě jinak řečeno, patřily by do roviny hry s fikčním světem, do přechodového světa rolí, do nichž své zástupce vysílají autor a čtenář, nikoli do roviny, kde existuje a vypovídá vypravěč (tj. do roviny samotného fikčního světa).<sup>16</sup> Mohli bychom chtít k povídce přistoupit z těchto stran, a přesto bychom se jí — dle mého soudu — vzdalovali. Pro čtenářský účinek podstatná je totiž právě ta okolnost, že si *vypravěč sám podává* indicie, které mu naznačují, že za jeho vlastními slovy je působení čehosi dalšího — *nepaměti řeči nebo snad světa příznaků* — či ještě jiné intence nebo jiné pojetí událostí, jež má čtenář hádat z vysloveného. Pro tuto tezi svědčí i fakt, že některé odkazy a souvislosti intertextového druhu vypravěč konstruuje sám — aluze na hostinu z Platónova dialogu *Symposion*,<sup>17</sup> řeky v Joycově próze a v Coleridgovi —, a o jiných zas nemá ponětí, nevidí je a neslyší. *Hranice mezi vědomou a nevědomou intertextovostí tak probíhá kdesi uprostřed jeho diskurzu*. Především pak podporuje toto čtení ta okolnost, že *vypravěčovým profesním zájmem je právě oblast literatury, jedna z románských literatur* (nehledě na jeho románský původ). Nabokov — autorský subjekt — jako by skrze intertextový propletenec narážek naznačoval jakousi tajnou spřízněnost mezi sebou, mnohovrstvou říší hlasů klasické i moderní literatury a kultury a světem příznaků, z nějž fragmentárně vypovídá postava Sybily.<sup>18</sup>

14 Pokud bychom měli myslet na speciální pojmy intertextové teorie, interpretovali bychom tuto spojitost nejspíš jako *sylepsi*. Sedm verzí Joycovy prózy *Anna Livia Plurabelle* a sedm „odstínů“ její hlavní postavy se snad zrcadlí v sedmi částech Nabokovovy povídky, což můžeme klasifikovat jako *paragram*.

15 Wolf Schmid (2004) ve svém transformačním modelu bohužel nechává stranou otázky vztahů těchto rovin k subjektům komunikace.

16 Oba modely — ten postavený kolem protikladu subjektu díla a explicitního subjektu (lyrický subjekt či vypravěč) i ten, který tuto antinomii podřizuje protikladu fikčního světa a světa hry s tímto fikčním světem, — formuloval a rozpracoval Miroslav Červenka (1996 a 2005).

17 Cynthiiny „příšerné domácí večírky“ popisuje takto: „Okázalé přátelství matrn hrálo rozpuštěnými odstíny, zatímco strnulé, do nitra obrácené pohledy roztomile podroušených mužů se podobaly svatokrádežné parodii na těhotenství. Třebaže někteří hosté měli tak či onak něco společného s uměním, nevedly se tu žádné geniální hovory, nevyskytovaly žádné ověšené, dlaní podepřené hlavy a samozřejmě žádné dívky s flétnou“ (Nabokov 2006, s. 268).

18 I dalšími signály, k nimž se ještě dostaneme.



Jestliže hra stínů, vody a světla z úvodu vyprávění připomíná působení těch, které odešly, na osud a (nevědomou) zkušenost žijícího, autorský subjekt naznačuje, že vypravěčův osud a řeč jsou určeny také hustou spleť neviditelných kulturních stop. Přízraky i autor jako by vycházeli ze spojitě říše ne zcela hmotných otisků.

*Neexistuje však také skryté příbuzenství mezi vypravěčem a samotným „autorským subjektem“?* Možná právě v tomto momentě vstupuje do hry působení *nezáměrnosti*. Jeden ze zdrojů působivosti povídky pramení totiž, jak soudím, právě z nejistoty a šedé zóny rozporu, který je implikován v samotných vypravěčových slovech, z nejasné příbuznosti mezi vypravěčem a „subjektem díla“, spočívající kdesi v jejich zázemí ve sféře literatury, literárním a vizuálním estétství, ale i v jisté ironizující a snad i povýšené tendenci, jakémsi spodním vysměvačným sklonu, který také Nabokova samotného (jeho literární osobnost) vede k určitému způsobu vedení vypravěče nebo zacházení s ním.<sup>19</sup> Skrže něj začíná Nabokovův autorský subjekt se svým vypravěčem sdílet některé společné rysy. Ještě jinak bychom mohli říci, že naznačené roztržení a vydělení subjektů komunikace nebo vrstev narativu se zde míjí s jeho účinkem, který spíše vyplývá ze způsobů přechodů a zprostředkování mezi nimi — tedy ze *způsobu navození sémantického gesta* — a zahrnuje jakési ne plně záměrné zlomy ve vypravěčově promluvě. Účinek v sobě pojímá také ambiguitu, snad ne zcela záměrnou,<sup>20</sup> která působí v tom směru, že příběh nelze jednoznačně vyložit jako duchařský, tak jako nelze stanovit jasnou hranici mezi vypravěčsky vědomým a nevědomým podílem sítě kulturních odkazů a stejně jako nakonec nelze kategoricky vyloučit určitou rovinu — *nezáměrného* — spríznění mezi „subjektem díla“ a bezejmenným vypravěčem.

Je tu ještě jeden, možná nejpříhodnější způsob, jak tuto rozpornost text upřesnit, a to je ten, kdy ji můžeme zachytit z hlediska pracovně rozlišených fází čtení. (Tím je totiž také implikována potřeba a výzva číst a procházet textem opakovaně a naněkolikrát.) Na „první čtení“ jako by se měl čtenář připojit k onomu povýšenému skepticizmu, s nímž vypravěč hodnotí Cynthiino duchařství, — chyby jako „plagiatismé“ prozrazují své lidské, až příliš lidské činitele; vzápětí (na „čtení druhé“) si však čtenář se znepokojením všimá toho, že vzkazy „ze záhrobí“ mohou mít hlubší význam, kterému vypravěč nerozumí. Při čtení třetím, řečeno schematicky, ale vystupuje na povrch ještě něco jiného: Jako by se způsob, jakým autor konstruuje svého vypravěče, podobal oné svrchní, ironické distanci, s níž vypravěč vidí — kromě Cynthiiných obrazů (a vizuálních znamení duchů) — vše kolem sebe a především své lidské bližní.

Tuto interpretaci (a takové uplatnění gestičnosti a *nezáměrnosti*) podporuje i celá jedna další diskurzivní vrstva povídky, a to je bohatá oblast řečnických figur a tropů, které se prolínají vypravěčským promluvovým pásmem. I v tomto případě probíhá „vprostřed“ rétorických prostředků zlom a i zde je přítomna hra s řečovými figurami a přeneseným pojmenováním zcela v souladu s ironickou a intelektuální odtažitostí, kterou se osobnost vypravěče projevuje. Opět zde nacházíme rozštěp mezi přímými

19 V citovaném dopise Katharine Whiteové charakterizuje autor vypravěče příznačně jako „poněkud natvrdlého badatele“ (*a somewhat obtuse scholar*; Nabokov 1989, s. 116).

20 Tím tedy není míněno to, že ji Vladimír Nabokov (ve smyslu konkrétní, historické osobnosti) nemohl mít na mysli, nýbrž to, že v intenzitě svého působení může vyvstávat jedine v recepčním aktu, nebo jinak řečeno, že vystupuje (náhle znepokojivě) jako nekontrolovaná.



odkazy na jazykové hříčky a básnické útvary<sup>21</sup> i vědomou hrou s jazykem na jedné straně a nevědomými vrstvami vypravěčovy řeči na straně druhé, našeptávajícími ještě jiná poselství než to, které vypravěč míní sdělit. Vypravěč tak nechává svou řeč proplétat akronymy,<sup>22</sup> paronymy, jazykové hříčky,<sup>23</sup> parecheze,<sup>24</sup> metagram,<sup>25</sup> hláskové instrumentace,<sup>26</sup> paronomázie, *figurae etymologicae* a aliterace.<sup>27</sup> Tyto figury se zdají spadat do modu vědomé a suverénní jazykové hry. Objevuje se však také hádanka,<sup>28</sup> zmíněný akrostich i potenciální homofony jména titulních hrdinek<sup>29</sup> a slovní motivy umírání, smrti a posmrtné existence,<sup>30</sup> které vypravěčově vědomé reflexi — tak jako možné zjevení přízraku na začátku vyprávění — unikají. V polovině, do závěru čtvrté části je vložen skrytý sebereferenční klíč k závěrečnému odstavci povídky,<sup>31</sup> vůči němuž zůstává vypravěč rovněž slepý, a to paradoxně navzdory svému vizuálnímu citu, ale snad i kvůli němu.

Uplatňují se tedy figury a tropy, které zintenzivňují téma zdvojení, odrazu, echa, formy a přízraku, podstaty vyjevující se skrze povrch a současně se za ním skrývající a motivy zdvojení a dvojnictví: Sestry, které se podobají vlasy, barvou očí, špatnou pleť, osudem předčasného úmrtí a jeho zastřenému zprostředkování; bratři Cvalda a Cvalík, kteří jsou vlastníci tiskárny a oba Cynthiini milenci; Corcoran, Cynthiini známý a obchodník s uměním, který zachrání dva tonoucí jménem Corcoran.

Zjevně vědomě zakomponovává vypravěč do své výpovědi odkazy na architektonické vzory a výtvarné styly (kanelury otištěné ve žlábkování na popelnicích, „kubistický vzorec“ jizviček na tváři Sibyl) a obecné odkazy na antiku (Elysium, kanelované sloupy, aluze na motivy scény ze *Symposionu*). V neposlední řadě se pak jeho řeč proplétá celé mnohvrstevnaté etymologické podhoubí anglických slov, sahajících k různým fázím vývoje řečtiny, a především latiny, francouzštiny a angličtiny (vzpo-

21 Zmíněn je logogryf, akrostich a anagram.

22 Cynthiini výklad řeky Alph v Coleridgově romantické skladbě.

23 *Hither* — Hitler; postava Corcorana, jehož vypravěč přezíravě překřtí na Coranskyho i Cochranu a jehož jména — ať chtěně či nikoli — zní ozvěnou vulgarismu (*cock*) i hrdiny schematického dobrodružného románu, taktéž spojeného s plavbou a hrdinstvím.

24 *Odds and ids*; *higgledy-piggledy*.

25 *Podgy* a *Pudgy* (Cvalda a Cvalík), jak přezdívá vypravěč dva Cynthiini milence.

26 Např. *raw awareness*.

27 *Twinned twinkle, observed and observant things, tawny* [< *taner*, vydělat kůži] — *tan*, *scion* — *Cynthia*, *chance* — *choice*, *flaw* — *flower*, *drip-dripping*.

28 Sdělení z jedné duchařské seance zní: „What is this — a conjuror’s rabbit, / Or a flawy but genuine gleam — / Which can check the perilous habit / And dispel the dolorous dream?“ (Nabokov 1959, s. 8). Vypravěč ironicky poznamenává, že rýmovánka nějak připomíná Cynthiinu příležitostnou produkci. Nezastřel mu jeho „zhoubný zvyk“ zrak před náznakem závěrečného „záblesku“, „nedokonalého“, ale možná „skutečného“ (tj. akrostichem na konci), který „rozptýlí truchlivý sen“ (tj. vypravěčův dojem racionální kontroly)?

29 *Vane* — *vain* (marný; namyšlený, nadutý). Sestry Vaneovy marně (*in vain*) podaly svědectví o svém životě a smrti vypravěči, který je poněkud *vain* (nadutý).

30 *Dead snow*; *delicately dying sky*; *mummified guinea pig*; *dead traffic*; *lean ghost*.

31 „A mě mrzí, že si nemohu vzpomenout na ten román či povídku (tuším od nějakého současného autora), v níž bez vědomí autora první písmena slov v posledním odstavci tvoří — jak Cynthia odhalila — vzkaz od jeho mrtvé matky“ (Nabokov 2006, s. 266).





meňme na vypravěčův románský původ). Když například s pobaveným despektem vykládá Cynthiinu teorii posmrtného života, nazývá sféru vezdejšího paralelního světa přízraků *soláriem*, slova z latinského *sol* (slunce) a *solarium* (sluncem ozářená terasa či sluneční hodiny). Již v Homérově eposu je Élysion kraj trvale zalitý sluncem, kde „život lidský plyne bez bolesti“ (Homér 2012, s. 74). Tím ale také (nejspíš nevědomě) navozuje nit spojitosti s motivy slunečních paprsků, jimiž povídka začíná i končí. A také se sedmou básní ze čtvrté knihy Propertiových (50–15 př. n. l.) *Elegií*, kde se básníkovi u lůžka zjevuje přízrak hašteřivé zemřelé milenky Cynthie: „I mezi stíny je život; všecko nezajde smrtí, / stíny se vznesou jen žlutavé nad hranici. / Cynthii, kterou jsme právě pochovali, / jsem spatřil v polosnění sklánět se nade mnou“ (Propertius 1962, s. 91). Opakuje se nejen jméno, ale i motivy žluté a zlaté, s nevěrnou Římankou spojené, nočních toulek duchů (stínů), řeky (Léthé) a snů, „jež sesílá nebe“ (tamtéž, s. 95).<sup>32</sup>

V neposlední řadě se do této hry povrchu a významu, zjevnosti a hloubky, záměrnosti a nezáměrnosti zapojují odkazy na techniky reprodukce a komunikace. A také jejich využití; k těmto mediálním technikám totiž bezpochyby musíme počítat mimo jiné výše zmiňovanou intertextovost a rétorické a poetické postupy.

Sibyl zanechává, jak řečeno, svůj poslední vzkaz na rukou psané práci z francouzské literatury. Vnější znaky autografu však prozrazují více než obsah psaného; *message* se skrývá spíše v nezáměrných stopách: v pravopisné chybě (*examain*), stylově nevhodném označení (*jeunes filles*), střídání psacích nástrojů — tužka, tuha, uhel, plnicí pero — a v jejich akcidentálních příznacích, jako jsou rýhy po psaní na spodní straně listu, sílicí tloušťka tahu tmavé tuhy, stopy po rtěnce přenesené z ulomené špičky na papír, škrty a poznámky pod čarou. Všech těchto otisků, stop a zůstatků si vypravěč bedlivě všímá, skládají se mu v omezené pedagogické optice do symptomů nedbalosti a nedostatečnosti; sleduje pouze slepé nutkání je opravit. Cynthiin obdiv k tomu, co by koneckonců jako vysokoškolský učitel literatury mohl ocenit, totiž Sybilin vynalézavý kalambúr,<sup>33</sup> ironizuje a stejně slepý zůstává vůči možná nikoli nezáměrné paronomázii ukryté ve špatném pravopisu slova „*examain*“, která ve „zkoušce“ (*examen*) evokuje *zvnějšnění* (řec. *exo*), *ruku i rukopis* (fr. *main*). Svým pedantským pohledem vidí pouze jazykové a estetické lapsy namísto příznaků inteligence i rozrušení, afektu.

Skrze Cynthiiny milence se připomíná také fotografie a tisk (mladý fotograf, majitelé tiskárny), objeví se motiv zrcadel („pozřených odrazy“, *gorged with reflections*), zmínka se dočká telegrafie a spiritistická média — a též literatura: vedle různých intertextových vrstev jsou do textury vyprávění zapojeny „přímou řečí“ i hlasy „duchů“ dvou již zmíněných literátů. A na konci vyprávění je vyvolán rovněž fonograf: „Ležel jsem v posteli, přemýšlel o svém snu a poslouchal vrabce za oknem: kdoví, kdybych

32 Další sofistikované nabokovovské narážky detekovala Maria Rybakova (2012): Samia Cynthia je nedomestikovaný *hnědožlutý noční motýl* z čeledi Saturniidae (martináčoviti), jejichž housenky produkují pevné hedvábné vlákno. (Ne)viditelné vlákno (dodejme) je protkáno také příjí vypravěčova života — a textu. Sybilla je navíc rod kudlanek čeledi Sybillidae řádu Mantodea; charakteristickým znakem kudlanek je schopnost mimikry.

33 „Smrt nebyla lepší než D minus, ale rozhodně lepší než Život minus D“ (Nabokov 2006b, s. 259, překlad v detailu upraven).



si je nahrál a pustil pozpátku, jestli by se ty ptačí hlasy neproměnily v lidskou řeč, ve vyslovovaná slova, stejně jako by se lidská řeč puštěná obráceně proměnila ve cvrlikání?“ (Nabokov 2006b, s. 272). Nejde přitom pouze o předznamenání přicházejícího akrostichu, ale také o připomínku skrytého poselství, které v sobě reprodukce může nést, a *paralelu k mediální schopnosti psaného textu vytvářet nelineární, horizontální a diagonální textové vrstvy a hláskové řetězce*.

Nepřehledný rukopis, nechtěně příbuzný výtvarnému projevu; zvukový záznam přehrávaný pozpátku; hříčky a rétorické figury a tropy, vyvolávající z nepaměti starší vrstvy jazyka a nechávající je v sobě se zrcadlit; spleť se křížící intertextové a kulturní reference. Sdílejí zmíněná a využitá techniky komunikace a reprodukce nějaký soubor vlastností? Poukazují k určité své vzájemné spojitosti? Zdá se, jako by *na rubu své záznamové schopnosti mohly přinášet sdělení, které se doslovnému vyjádření vzpírá; jako by skryté označující příznaky znaku dřímaly právě v možnostech jeho přeskupování a seskupování, v inherentních podmínkách jeho reprodukce — manipulace a přenosu. Současně ovšem žádá z těchto možností nedává smysl sama o sobě, bez předchozích paměťových stop a tradice a bez schopnosti a ochoty slyšet a vidět*. A samozřejmě jsou všechny tyto mediální odkazy realizovány ve vysoce stylizovaném literárním textu, jehož vlastní prostředky nejsou nijak radikálně nové, a to ani jeho prvky vizuální, ani ty zvukové, o nichž jsme zvláště nemluvili: specifický významový a intonační rytmus dlouhých vět, v nichž se detaily a informace vrší na sebe často tak, že ani na svém konci nedospívají k výraznému intonačnímu ani obsahovému vyvrcholení.

To, co bylo řečeno v posledních odstavcích, které se dotýkají fenoménu *mediální (sebe)reflexivity*, směřuje k závěru, že *pointa aktualizace pojmu gesta při četbě Nabokovovy povídky spočívá v tom, že je text třeba situovat také mediálně historicky a současně s pojmem gesta pracovat odpovídajícím způsobem*. Právě v tomto období se odehraje jedna výraznější proměna v Nabokovově technice psaní. Z psacích nástrojů používal Nabokov pro literární tvorbu tužku a pero; strojopisné přepisy sloužily redakčním a edičním účelům a pomáhala s nimi jeho manželka Věra, zatímco Vladimír diktoval (Boyd 1991, s. 201, 225, 374, 577). Přibližně v době, kdy napsal povídku „Sestry Vaneovy“,<sup>34</sup> — od roku 1950, a to konkrétně během práce na budoucí *Lolitě* — však autor začal používat kartotéční lístky (tamtéž, s. 169, 189, 201, 211, 251, 407). Na ty už dříve zapisoval své poznámky z lepidopterologických zkoumání, *nyin je však začíná využívat pro samotné literární psaní i organizaci přípravných poznámek*. Nabokovova tvůrčí metoda zde *náznaem poukazuje k vědeckému, potažmo elektronickému způsobu uchování dat*. Přibližně v téže době vznikají však také literární experimenty lettrismu (Isidore Isou, Maurice Lemaître), které je možné chápat jako pokračování francouzské předválečné avantgardy anebo jako latentní zárodky vizuální poezie, jejíž počátky se datují do poloviny padesátých let a která nové možnosti výrazu hledala průzkumem vztahů mezi obrazem a textem a (různě realizovaným) uvolněním vazeb mezi tvorbou a autorským subjektem.

Na konci naší úvahy zůstává otázka: Nemá se totiž věc tak, že šíření vlezlých a samozřejmých technických obrazů na přelomu čtyřicátých a padesátých let (nový

34 Krátce po dokončení první verze vzpomínek *Promluv, paměti* (v té době s názvem *Conclusive Evidence, Nezvratný důkaz*).



rozkvět filmu, americké domácnosti ve větší míře obsazují televizní přístroje) a postupující technizace komunikace (v tomtéž čase jsou vyvíjeny také vědecké a technicko-komunikační modely kybernetiky a informační teorie) staví *mystickou schopnost písma*, Nabokovovu srdci blízkou, do nového světla? Takového světla, které *takto* zvrstvené a stylizované účinky písma možná oslabuje a možná také maně demystifikuje? Nepíše nakonec Nabokov „labutí píseň“ tohoto typu literatury, typu, jehož účinek se odvíjí od užití a rozpoznání bohaté textury aluzí a kulturních odkazů na antické i moderní (evropské) autory, a nedává mu — společně s fikčním přízrakem jedné Sibylly — předčasné či „věštecké“ poslední sbohem?

Při práci na přítomném článku byl jeho autor podpořen Grantovou agenturou České republiky v rámci projektu č. 16-11101S „Literární komunikace ve světle ‚médií‘“.

Využita byla výzkumná infrastruktura Česká literární bibliografie (viz <<http://clb.ucl.cas.cz>>).

#### PRAMENY:

- Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems Now Published for the First Time. Volume I, Poems*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford : The Clarendon Press, 1912.
- Eliot, Thomas Stearns. *Pustá země*. Přel. Jiřina Hauková, Jindřich Chalupecký, Jiří Kolář, Jiří Kotalík, Ján Buzássy, Zuzana Bothová, Jiří Valja, Arnošt Vaněček. Praha : Protis, 1996.
- Homér. *Odyseia*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha : Academia, 2012.
- Joyce, James. *Anna Livia Plurabelle*. New York : Crosby Gaige, 1928.
- Nabokov, Vladimír. „The Vane Sisters“. *The Encounter*, 1959, březen, s. 3–10.
- Nabokov, Vladimír. *Vladimír Nabokov: Selected Letters, 1940–1977*. Eds. Dmitri Nabokov, Matthew J. Bruccoli. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Nabokov, Vladimír. *Povídky 3*. Přel. Pavel Dominik et al. Praha : Paseka, 2006.
- Nabokov, Vladimír. „Sestry Vaneovy“. In týž. *Povídky 3*. Přel. Pavel Dominik. Praha : Paseka, 2006b, s. 255–272.
- Propertius, Sextus. *Elegie*. Přel. Vladimír Šrámek. Praha : Mladá fronta, 1962.
- Ovidius Naso, Publius. *Proměny*. Přel. Ivan Bureš. Praha : Svoboda, 1974.
- Vergilius Maro, Publius. *Aeneis*. Přel. Rudolf Mertlík, Otmar Vaňorný. Praha : Academia, 2011.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Joseph Bristow. Oxford : Oxford University Press, 2006.

#### LITERATURA:

- Boyd, Brian. *Vladimír Nabokov: The American Years*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Červenka, Miroslav. „Sebeoslovení v lyrice“. In týž. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, 1996, s. 149–186.
- Červenka, Miroslav. „Fikční světy lyriky“. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 711–783.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- Guillory, John. „Zrod pojmu médií“. Přel. Josef Šebek. In Richard Müller — Josef Šebek (eds.). *Texty v oběhu: Antologie z kulturně materialistického myšlení*

- o literatuře. Praha : Academia, 2014 , s. 462–519.
- Jankovič, Milan. „Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém“. In Miroslav Červenka et al.: *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, s. 821–964.
- Kupsch, Kenneth. „The Extra-ordinary Art of ‚The Vane Sisters‘“. *The Midwest Quarterly*, 51, 2010, č. 3, s. 300–311.
- Mukařovský, Jan. „Genetika smyslu v Máchově poezii“. In týž. *Studie II*. Eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno : Host, 2007a, s. 305–375.
- Mukařovský, Jan. „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“. In týž. *Studie II*. Eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno : Host, 2007b, s. 376–398.
- Mukařovský, Jan. „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In týž. *Studie I*. Eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič. Brno : Host, 2007c, s. 353–388.
- Rybakova, Maria. „Darkness of Absence and Darkness of Sleep: A Love Lesson in Nabokov’s ‚The Vane Sisters‘“. *Toronto Slavic Quarterly* 42, 2012, s. 60–74. [online]. [cit. 10. 11. 2019]. Dostupné z: <[http://sites.utoronto.ca/tsq/42/tsq42\\_rybakova.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/42/tsq42_rybakova.pdf)>.
- Schmid, Wolf. *Narativní transformace: Dění — příběh — vyprávění — prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Vidman, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu: Antické náboženství a morálka*. Praha : Vyšehrad, 1997.

