

C í s a ř o v y n o v é š a t y a n e b O l i t e r á r n í k r i t i c e a j e j í c h h r á c h

(Tvar 1986, č. 8)

Všichni známe Andersenovu pohádku o rozmarném vladaři, kterému žádné šaty nebyly dost nové, dost jiné a dost podivuhodné. Až se u dvora objevil šikovný krejčí, jenž dokázal jeho rozmarům vyhovět a ušil mu šaty, jaké do té doby nikdo neviděl, šaty z kouzelné látky, jejichž krásu dokáží ocenit pouze lidé na svém místě, lidé moudří, poctiví a pravdomluvní. Jeho fiktivní šaty sice neviděl nikdo, avšak všichni je chválili a chválili: tím více, ochotněji a hlasitěji, čím méně si byli jisti sami sebou, čím méně se jim chtělo jít do konfliktu s obecně přijatými názory. Chválili tak dlouho, dokud malé dítě, neznalé společenských her a důsledků svých činů, nezvolalo: „Císař je nahý!!!“

A všichni známe také záslužnou činnost zvanou literární kritika: ono zodpovědné posuzování literárních děl, rozhodování o tom, které dílo je či není hodnotné, je či není literaturou s velkým L.

Pohádka o císaři a jeho nových šatech nám bývá od dětství vyprávěna jako podobenství o pokrytectví a o pochlebnictví. Kdo by se nepotěšil hloupostí těch, kteří chválí barvy a vzory neexistujících šatů? Kdo by necítil převahu nad snaživci, kteří se bojí přiznat si vlastní nedostatečnost a především přiznat se k odlišnosti, kteří před „evidentní pravdou“ dávají přednost osobní prestiži, před tím, co skutečně, tedy na „vlastní oči vidí“, preferují to, co je společensky únosné vidět. Pokusme se však Andersenovu pohádku oprostít od jejího moralistního rozměru, vzdejme se nadhledu toho, kdo by se podobně hlouposti nikdy nedopustil, a pokusme se ji přijmout jako modelové zobrazení situace, do níž se může dostat každý. Může totiž být i podobenstvím, kladoucím nám základní estetické otázky o vztahu díla, jeho hodnocení a hodnotitele. Již delší dobu například uvažuji o tom, nakolik je situace, již Andersenův podvodný krejčí vystavil císaře a jeho dvořany, podobná situaci, již pravidelně vystavuje literární kritiky Jeho Veličenstvo Literatura.

Já vím, na první pohled je tu zřetelný rozdíl: kouzelné šaty neexistovaly, kdežto literární díla existují a žádný dobrý literární kritik by nepsal o neexistujícím díle. Avšak je tomu tak skutečně? Opravdu ony šaty neexistovaly? Nebyly svým způsobem revolučním uměleckým činem, a to srovnatelným s tvůrčí aktivitou těch, kdo obnažují jeviště, či například oblékají Reichstag do stříbrných šatů? Jestliže skutečná literatura dnes pro mnohé začíná právě tam, kde končí tradiční literární formy, jestliže se poezie rodí až tam, kde místo slov nastupuje ticho a mlčení, nemohou skutečné šaty začínat až tam, kde se jejich tvůrce oprostí od látky? Andersenův krejčí totiž nebyl pouhý řemeslník a neslibil vladaři pouze obyčejný oblek. Jako pravý tvůrce slíbil umělecké dílo, které — použijeme-li častý literárněkritický argument — nebude nic zastírat zastaralými a konvenčními formami a půjde k podstatě věci, obnaží samu realitu. Císařovy šaty nebyly ušity podle tradičních norem, nebyly tedy utkány z látky, neměly střih, nehřály a nezakrývaly nahotu, nicméně (soudě podle jejich přijetí recipienty) nechyběl jim estetický účín. Chybějící látka se totiž stala nulovým znakem, tedy
jehož sémantický rozměr je dán právě jeho absencí na místě, kde je znak očekáván. Nutnost vyložit si provokativní nepřítomnost tohoto znaku vytrhla recipienty z pasivního přijímání vlastní existence, donutila je k sebereflexi a k aktivní spolupráci s tvůrcem a umožnila jim, donutila je projektovat do díla své vlastní vidění.

Zdá se, že tajemství spočívá v ohromné síle uměleckého gesta, které dokáže i z Ničeho učinit tvůrčí čin, artefakt, dílo, umění. Krejčí své šaty vytvořil „pouze“ tím, že řekl: „Toto jsou krásné šaty!!!“, a dvořané pak akt jejich stvoření potvrdili svým souhlasem: „Ano, toto jsou krásné šaty.“ Takovéto utváření uměleckého díla prostřednictvím autorského a recepčního gesta je v soudobém umění zcela legální, přinejmenším od dadaismu. Zdá se, že uměleckým dílem se dnes může stát cokoliv, co je jako umělecké dílo dostatečně zřetelně označeno a co jsou jeho recipienti ochotni jako dílo přijmout. Zmíněné konstitutivní gesto je ve značné míře zakódováno již v samé struktuře literárního textu, ve volbě, uspořádání a vzájemných vazbách jeho jednotlivých složek, v demonstrování příslušnosti k určitému žánru či druhu, tedy v tom, co lingvisté nazývají jako vnitrotextové instrukce. Může být však

obsaženo rovněž v instrukcích vnětých, například ve jménu autora, jehož „pověst“ sice nemění strukturu díla, ale má schopnost ovlivnit potenciální čtenáře. V každém případě však musí být toto gesto objektu příznáno zvenčí, zejména jeho recipienty, neboť libovolný text se stává literárním dílem teprve v okamžiku, kdy je jako literární dílo akceptován.

Tvůrčí síla gesta „toto je (krásné, kvalitní, mimořádné) umělecké dílo“ je přitom natolik velká, že může učinit dílo i z objektu, který nebyl původně jako dílo zamýšlen. Příkladem může být známá dadaistická záchodová mísa, která se stala fontánou „jen“ díky tomu, že byla svým tvůrcem zbavena původního účelu a kontextu a vystavena s označením Fontána. Jiným krajním příkladem je Cangiulliova hra Ani psa viděti, kterou v roce 1927 inscenoval v Osvobozeném divadle Jindřich Honzl a jež spočívala pouze v tom, že po zvednutí opony publikum na jevišti několik minut skutečně nevidělo nic — ba ani psa. (Uvedeno — chybně pod jménem F. Marinettiho — 26. 2. 1927, spolu s Honzlovou hříčkou Scéna v jazyce zaumském.) Malé dítě, které by Ani psa viděti zhlédlo, by jistě zanedlouho volalo: „Kdy už to začne? Vždy tam nikdo není!“ Vzhledem k tomu, že se nedochovaly (či nenašel jsem) konkrétní zprávy o tom, jak reagovalo kultivované publikum Osvobozeného divadla, můžeme pouze spekulovat, kolik procent z publika se přitom cítilo uměleckým poselstvím díla skutečně osloveno a kolik diváků to „pouze“ vydrželo. Nicméně již to, že se zprávy nedochovaly, snad může být dokladem skutečnosti, že se publikum necítilo pobouřeno či podvedeno, neboť si bylo dobře vědomo, že je přítomno představení avantgardnímu, tedy razantně vybočujícímu z konvencí, a bylo tudíž na přijetí chybějícího díla předem naladěno. Absenci divadla na divadle patrně akceptovalo a s pobavením přistoupilo na pravidla hry.

Ať již jsou uvedené příklady skutečnými díly nebo pouze nezávažnými hříčkami, tím, že provokativně obrací běžné umělecké konvence, zřetelně ukazují, nakolik se recipient již na samém začátku svých úvah o hodnotě

a sémantickém rozměru určitého objektu, gesticky označeného jako umělecké dílo (a to včetně děl velmi tradičně stavěných), musí rozhodnout mezi dvěma možnostmi: buď určitý objekt za umělecké dílo považovat, nebo naopak nepovažovat. Gesto „Toto jsou krásné šaty!“ má přitom stvořitelkou sílu nejen při rozlišování mezi uměním a neuměním, ale ještě více při určování hodnoty „uvnitř“ množiny uměleckých děl. Stačí znovu připomenout, nakolik ovlivňuje hodnocení konkrétního díla taková — zdánlivě vnější — veličina, jako je jméno jeho autora, a to jak pozitivně, tak negativně. Jsou obory, ve kterých je tato proměna hodnoty vyjádřitelná v dolarech. Budete-li mít doma hezký obraz od bezejmenného starého holandského mistra, můžete si být jist, že jeho cena se zmnohonásobí, pokud se vám podaří prokázat, že jde o Rembrandtovo dílo. Na tomto zvýšení hodnoty má jistě podíl touha určitých lidí vlastnit relikvii dotýkanou rukou samého mistra, tedy zájem ležící mimo estetickou oblast. Souběžně však slavné jméno nepochybně zvýší i citlivost, vnímavost, otevřenost recipientů vůči estetickým hodnotám díla, neboť od slavného autora se automaticky očekává, že jeho dílo bude kvalitní, zatímco u autora nevýznamného by to bylo spíše překvapením.

V příběhu o císařových šatech je krejčíkově imperativní gesto „Toto jsou krásné šaty“ doprovázeno úkolem „Je tvou povinností jejich krásu poznat!“ a dokonce i sankcí „Jestli ji nepoznáš, jsi hlupák!“. Podobně i gesto „Toto je umění!“ staví ty, kteří slouží na dvoře Umění, před úkol daný objekt jako umění dešifrovat. Připravoval jsem po několik let pro účastníky seminářů o literární kritice na pražské filozofické fakultě takovou hru: vzal jsem dvě básně z debutu Ivana Wernische, na počítači přepsal a rozdílně graficky upravil tak, aby se zdálo, že jde o

básně z rozdílných knih. Jednu jsem nadepsal Oldřich Mikulášek, druhou pak Josef Peterka. Obě básně jsem předložil studentům a požádal je o jejich konfrontaci a hodnocení. V jiném semináři jsem pak předložil tytéž texty, jen jména nad nimi byla prohozena. Není asi velkým překvapením, že vždy z tohoto srovnávání lépe vyšel text nadepsaný jménem Mikulášek. Ať již to byl kterýkoliv z obou textů, neomylně v něm studenti nacházeli větší hloubku, přesnější kladení slov a významu, kdežto u toho druhého pouze prázdný verbalismus. Jméno autora, zatížené určitými hodnotovými, společenskými i politickými konotacemi, fungovalo totiž pro studenty jako klíč, který před ně na jedné straně kladl úkol najít skryté tajemství básně, na straně druhé je této povinnosti zbavoval, ba dokonce jim naznačoval, že báseň od takového autora nemůže být zas tak dobrá.

Nejběžnější český dotaz na kvalitu uměleckého díla zní: „Jak se ti to líbí?“ Tato věta předpokládá, že cílem umění je vyvolat v adresátovi silný prožitek díla, zapůsobit na jeho emocionální i intelektuální vnímání; neobsahuje v sobě ani úkol, ani povinnost; recepci a hodnocení díla situuje do roviny libosti, primárního estetického počítka a předpokládá vnímatelovu přímočarou a spontánní reakci. Není pochyb, že některá díla určitého člověka skutečně takto oslovují, vtahují jej do svého světa, či se mu prostě líbí. Stejně tak není pochyb, že mnohá díla, obecně uznávaná jako kvalitní, na něj takto přímočaře nepůsobí. Už od dětství, od školy se učíme,

že ne všechno, co se nám líbí, je dobré, ba dokonce že většina z toho, co se nám líbí, je špatné: kýč, brak, pokleslá literatura. Umění s velkým U se totiž nevymezuje vůči ne-umění, ale vůči méně hodnotným uměleckým dílům, případně proti objektům, které sice mají vnější znaky uměleckého díla, ale jméno Umění si nezaslouží. Literaturu s velkým L vnímáme na pozadí produktů masové kultury, které se pouze líbí, které se dají konzumovat, bez větších intelektuálních požadavků na čtenáře. Nástrojem kultivace jedince, jeho výchovy k umění se tak stávají jiné, školské otázky, ve kterých již úkol a sankce jsou obsaženy: Jak tomu rozumíš? Co tím chtěl básník říci?

S jednotlivými literárními díly a s celou literaturou jsme racionálně seznamováni jako s hodnotou, která nás překračuje, které — zatím — „nerozumíme“, kterou — zatím — nedokážeme ocenit, ale která je nepochybná a nezpochybnitelná. Individuální prožitek díla je vůči této hodnotě sekundární; nezažije-li jej čtenář při četbě, musí to vnímat jako důsledek vlastní nedostatečnosti, neboť je před nás kladena povinnost „dotáhnout se“ na obecně uznávané kvality díla, ba co víc... naše vlastní kvalita je odvozena od obecně uznávané kvality literatury, s níž obcujeme.

Vzhledem k počtu (například) literárních děl, která se během historie lidstva a literatury nakumulovala, je přitom fyzicky vyloučené, aby je jedinec všechna dokázal přečíst a vytvořit si na ně nezávislý názor. Proto i naši učitelé a zasvěcovatelé nám často předkládají názvy děl, jež neznají a v jejichž kvalitu pouze „věří“. Na základě důvěry v předky my všichni pak společně v určité hodnoty „pouze“ věříme, a často ani to ne, jen jim neodporujeme. Literatuře se učíme jako systému nadosobních, nadindividuálních hodnot, který se svým způsobem podobá cizímu jazyku. Osvojování tohoto (nikdy zcela osvojitelného) jazyka znamená učení se jednotlivým slovům, morfologickým a syntaktickým vazbám tak, aby jej člověk uměl používat a v nejvyšší fázi měl z jeho používání i požitek. Cílem výchovy k umění je, aby se dané hodnoty maximu žáků buď líbily, nebo aby jim žáci rozuměli, anebo alespoň aby je byli schopni poznat. Přinejmenším poslední cíl se daří realizovat; často užívaná věta „To je na mě moc velké umění“ dokládá, že i příslušníci té — většinové — části populace, kterou umění nezajímá, je dokáží lehce identifikovat. Tato věta nepopírá kvality díla, je jen postojem mluvčího, který nechce nebo neumí přijímat umění jako svůj věčný úkol a přenechává jej někomu jinému. Případně vědomě na sebe bere i sankci: „Tomu já nerozumím (nemusím rozumět); já jsem jen (hloupej) technik, přírodovědec, dělník, úředník.“

Každý z nás uvažuje o uměleckých faktech na jiné hladině osobních intelektuálních možností, vkusu, školení a kultivace. Jen část populace se však vzdává pouhé konzumace umění a vědomě je na sebe bere jako úkol, ať již proto, že se o ně zajímá, nebo prostě proto, že se psaním a mluvením o umění živí. Činí tak přitom s vědomím, že schopnost porozumět umění je svým způsobem výsada, záležitost intelektuální elity, která ctí hodnoty pro jiné nedostupné. Lidé, pro které se porozumění umění stává věcí profesionální cti, kupříkladu lidé píšící o literatuře, se tak dostávají do situace, kdy je v zájmu utvrzení vlastního statu quo víceméně jejich povinností toto své porozumění dokládat. Rozhodnutí věnovat se psaní o literatuře znamená pouštět se do neustálé konfrontace s texty.

I když se člověk přitom sebezdokonaluje a postupně dostává na vyšší roviny, kdy už se mu přirozeně přestávají líbit věci, které se mu líbily dřív, a je schopen prožít silný estetický zážitek nad dílem, které by mu dřív bylo nepřístupné a nesrozumitelné, vlastní smysl tohoto procesu spočívá ve skutečnosti, že nejde o cílový a definitivní stav, ale jen o cestu nikdy nekončícího, neustálého sebepoznávání a sebepřekonávání. O hledání a rozšiřování vlastních mezí, při kterém se s díly často nejen setkáváme, ale často (častěji?) také mýjíme. Nikdo sice nezná veškerou literaturu a nikdo „nerozumí“ veškeré literatuře, nicméně od odborníků na literaturu se očekává, že jejich vlastní prožitky budou více či méně v jednotě s obecně uznávanými hodnotami. Vnitřní pocity literárního kritika při každodenním obcování s literárními texty, které identifikuje jako kvalitní, proto mohou mít širokou škálu podob: od nadšeného „líbí se mi to“, přes „chci, aby se mi to líbilo“, až po „mělo by se mi to líbit, když je to umění“.

Tím se ovšem dostáváme na úzkou hranici mezi tím, kdy jedinec vynáší určitý soud nad daným dílem proto, že je osobně takto hodnotí, nebo proto, že takto bývá hodnoceno. To znamená, zda je kladně hodnotí proto, že je skutečně pochopil a líbilo se mu, nebo „jenom“ proto, že je — shodně s dvořany Andersenovy pohádky — vnímá jako hodnotu, již nedorostl, a již tudíž chválí či odsuzuje o to hlasitěji, oč si je sám sebou nejistý. A naopak: hodnotí je záporně, protože se mu nelíbí, nebo jenom proto, že není vhodné pro člověka určité kulturní úrovně veřejně se přiznat kupříkladu k zálibě v pokleslých žánrech. (Pokud to ovšem není demonstrováno jako jistá osobní intelektuální exkluzivita.)

Nechci zde relativizovat hodnotu literárního díla jako společenské, v komunikaci vzniklé reality, ani smysluplnost kritiky jako způsobu osvojování nově vznikajících hodnot. Chci pouze poukázat na skutečnost, že v každé jednotlivcově promluvě o hodnotě uměleckého literárního díla se skrývá napětí mezi individuálním

prožitkem díla a jeho nadindividuálním hodnocením. Žádná promluva o literatuře totiž není jen sebevyjádřením, expresí autorových pocitů a názorů, ale i komunikací s ostatními účastníky literárního života. Je určena nejenom autorovým názorem na dané dílo, ale i různými cíli, které promluva může mít. Jakkoliv se hovory o literatuře a umění zpravidla vedou ve vážné a seriózní rovině, jakkoliv jednotliví mluvčí tvrdě stojí za svými promluvami, jejich mluvčí se vždy nejenom „zpovídají“, ale i vědomě se „prezentují“: přihlašují se k určitým lidem a dílům, polemizují s jinými lidmi a díly, chtějí ovlivňovat ostatní zájemce o umění a koneckonců i demonstrovat svou schopnost pronášet obdobné promluvy. Úměrně těmto cílům pak formují svůj názor a volí výrazové prostředky — v jednotlivých projevech přitom může být poměr mezi jednotlivými cíli různý.

Různé cíle promluvy můžeme najít stejně tak v promluvách literárněhistorických jako literárněteoretických, nejvýraznější jsou ovšem v literární kritice. A to nejenom proto, že kritika — na rozdíl od obou předchozích typů uvažování o literatuře — nepracuje s hodnotovými vzorci tak pevnými a předem utvořenými, ale především proto, že kritika by měla být tím aktivním činitelem, který má schopnost najít v množství nově vydávaných textů skutečná díla a který tak dokonce dokáže nejvíce ovlivňovat literární dění a hodnoty do budoucna.

Napětí mezi individuálním prožitkem díla a jeho nadindividuálním hodnocením se velmi zřetelně vyhrtilo zejména v totalitním systému, kde se promítalo do častých úvah o objektivitě a subjektivitě kritického soudu. Zcela jednoznačně v nich bývalo vyžadováno, aby se kritik nedal mýlit prožitkem z četby díla a zabýval se více tím, čím dílo přispěje k budování či normalizaci socialismu. Za objektivitu tedy bylo považováno, když kritik byl v souladu s mimoliterární, ideologickou normou. Kritici, kteří přistoupili na tento požadavek, se evidentně museli často dostávat do postavení dvořanů z Andersenovy pohádky, třebaže — připusťme — mnozí z nich i věřili tomu, co psali. Nenechme se však mýlit: nadindividuální normy ovlivňují i literární život v netotalitních systémech. Rozdíl je „jen“ v tom, že veličinou, vůči níž jsme „konformní“, jsou tentokrát především normy literární.

Rozpětí a poměr mezi různými cíli promluvy, mezi mým individuálním prožitkem o obecnou normou poskytuje mluvčímu zabývajícímu se literaturou značný prostor, který z umělecké kritiky, z psaní o umění činí nikoliv zrcadlový odraz „objektivně doložitelných hodnot“, nýbrž svébytný diskurs s vlastní — dosud nepřilíhající — poetikou, s vlastními pravidly hry, ale i s vlastními módami, jež nejsou vůči literární tvorbě sekundární, ale naopak primární. Výrazné kritické osobnosti se dokáží v rámci této poetiky a pravidel pohybovat volně, příležitostně je i překračovat, ale ani ony se z nich zcela nevymknou.

K těmto pravidlům patří rovněž to, co se snažím doložit těmito úvahami, totiž skutečnost, že ačkoliv jsou rozhovory o literatuře zpravidla vedeny na úrovni „líbí — nelíbí“, neexistuje přímá úměra mezi čtenářským zážitkem a hodnotou, ba naopak, že často jde o úměru nepřímou. Knihy, literární artefakty, jež se dobře čtou = konzumují, považují literární odborníci zpravidla za literaturu přinejmenším lehčí, a žádný kritik neudělá chybu, pokud takovou nepochválí. Naopak nikdo se neshodí, pokud pochválí knihu dostatečně temnou a nesrozumitelnou (pokud možno jazykem stejně temným a nesrozumitelným). Výsledkem je, že máme knihy a díla, jež rádi konzumujeme, ale nikdo je nepovažuje na Umění, a máme knihy, které nečte prakticky nikdo, a přesto všichni vědí, že jsou Uměním. (Pokud jsem napsal, že je nečte nikdo, není to pravdou, vždy se najde někdo, kdo je přečte a je náležitě pyšný, že to dokázal, nebo dokonce měl z toho i požitek. Takový člověk ovšem toto dílo chválit musí.) Příkladem může snad být velmi oceňovaná tvorba Věry Linhartové, před jejíž četbou kapitulují — pokud vím — i ti největší experti. Příkladem z české literatury poslední doby pak protikladnost osudů a hodnocení dvou mladších prozaiků Michala Viewegha a Jáchyma Topola. Ohlas a popularita obou autorů jsou nemalé: u prvního, čtivějšího, má však příchut' pokleslosti, kdežto druhý je dostatečně temný na to, aby se mohl stát kultem. Nad recenzemi Topolovy Sestry by se přitom dalo uvažovat, kolik z recenzentů tuto knihu dočetlo — mimo jiné i proto, že prakticky všichni se jako záchranné ruky chytají snové pasáže o koncentračním táboře, tedy pasáže, jež je v první třetině knihy a je navíc prakticky jediná „srozumitelnější“. (Což ovšem kritikům nebrání v tom, aby odkaz na tuto pasáž uváděli odkazy typu: „Například v pasáži...“)

Pokud jsem vyvolal dojem, že chci hlásat obrat k trivializaci literatury, pravý opak je pravdou. Jen poukazuji na pravidla, která tvoří organickou součást procesu utváření hodnot. Existenci těchto pravidel ostatně potvrzují i pokusy je násilně změnit. Herní prostor, který má kritika při utváření hodnot k dispozici, vyvolal například v tvůrcích socialistickorealistickej literatury představu, že jde o prostor svévole, do kterého je možno libovolně zasahovat. Pokus přenést těžiště hodnot na literaturu přizpůsobenou potřebám a vkusu širokých vrstev, tedy na literaturu, již rozumějí všichni, však zákonitě musel skončit nezdarem, neboť se snažil literaturu i čtenáře podříditi průměru, zbavoval je možnosti vyšších cílů. Nehlásám tedy trivializaci, jen vyjadřuji názor, že mechanismy ovládající utváření literárních hodnot kladou jednotlivcům různé nástrahy a pasti, při jejichž překonávání by vůbec neuškodilo, kdyby si mnozí badatelé, kritici i učitelé byli vědomi, nakolik hru na císaře a jeho nové šaty záměrně hrají a nakolik se jim zautomatizovala.

Doposud jsem hovořil výhradně o krejčíkovi a dvořanech u trůnu Andersenova císaře, tedy o těch, kteří představu krásných šatů utvářejí a petrifikují. V analyzované pohádce se však vyskytuje i postava dítěte, které nakonec odhalí pravdu. Již jsem naznačil, proč v literárním životě, na rozdíl od pohádky, oním dítětem nemohou být lidé autentičtí, nezasvěcení a neznalí. Budou-li totiž dítě, kopáč či inženýr-architekt zpochybňovat kvality Máchova Máje, asi to nezmění obecné hodnocení této básně, neboť takovíto lidé jsou automaticky vyloučeni mimo elitní okruh znalců, kteří mají právo soudy vynášet.

Dítětem volajícím očistné „Císař je nahý!“ se proto může stát pouze člověk pohybující se v literárním životě, dvořan, jenž z toho či onoho důvodu poruší pravidla hry. Motivací jeho volání může být (a nedávno tomu taky byla) skutečnost, že „oficiálně“ dominující proud literatury žije v násilné lži, je nahý; vystoupení kritika v roli dítěte pak nabývá morálního rozměru blízkého běžnému výkladu Andersenovy pohádky, tedy je formulací opozice mezi námi, kteří máme evidentní a samozřejmou pravdu, a těmi směšnými tajtrlíky od dvora.

Role dítěte volajícího „Císař je nahý!“ je však běžnou rolí i v „normálním“ literárním životě. Pravidelně ji zaujímají kritici mladí a kritici vystupující v literatuře s patosem odlišné orientace, tedy literáti bojující proti císařům, ustáleným hodnotám a konvencím. Na jejich volání bývají důležité dvě věci. Jednak fakt, že v těchto případech se obvykle neútočí proti nulám, ale proti hodnotám či pseudohodnotám, neboť kritik-zlobivé dítě si bývá velmi dobře vědom, že svůj názor může prezentovat tím zřetelněji, čím teatrálněji vystoupí, čím jeho vystoupení získá větší ohlas, tedy útočí-li na co největší autoritu. Jednak — a to je podstatnější — v podobných sporech nejde, navzdory všem vášním, o nahotu císaře, ale o kvalitu látky, o střih a případně i o vystupování krejčíků a manekýňů na módních přehlídkách. Kritik-dítě odhaluje nevhodnost jedněch šatů a souběžně šije šaty nové, takové, jaké dosud nikdo neviděl. Tato plynulá proměna dítěte v krejčíka a posléze dvořana, či lépe: trojjednost těchto rolí, je jedním z hybných momentů literatury.

Císař byl oblečený.