

## Literatura (Anatomie pojmu)

Pokusy o bližší vymezení termínů označujících naše potřeby, záměry, naši činnost a její výsledky narážejí na řadu zásadních potíží. Jejich existence není zřejmě náhodná, dokonce snad jsou od těchto pojmů neodmyslitelné. O některých zde chci pojednat, a to konkrétně na případu „literatury“.

### Způsoby popisu

To, co nedokážeme popsat, nelze obvykle ani sdělit. Vyjdu proto nejprve z nejjzákladnějšího (a tedy nejnudnějšího) předpokladu, totiž pravidel popisu, a budu vyšetřovat jejich důsledky a závazky.

Chceme-li se vyjadřovat o nějakém universu, tj. o celku známých či předpokládaných předmětů a jevů<sup>1</sup> (v našem případě textů či děl považovaných za literární), můžeme tak učinit pomocí slovníku vzatého z vnějšku. Při takovémto *externím* popisu musíme ovšem akceptovat – vědomě či nevědomě – jisté vnější předpoklady.

Chceme-li vnější předpoklady redukovat, můžeme se uchýlit k neutrálnímu popisu, řekněme *internímu*, v naději, že pečlivým výčtem co nejvíce vlastností předmětů samých se propracujeme k samostatnému slovníku (universum popisu) a poté s jeho pomocí ke srovnávání, zjišťování podobností a vztahů, a nakonec k objektivním obecným tvrzením. Patrně takto vytvořil Linné svou biologickou taxonomii a Winckelmann prokázal slohový vývoj v umění. Společenské vědy objevují díky tomuto přístupu hromadné události a jinak sotva pozorovatelné změny, jejich orientace, trendy, tendence v čase a prostoru. Zvláštnosti, výjimky a kuriozity přestávají být zajímavé.

<sup>1</sup> Přidržuji se zde definice *universa* z Websterova slovníku: „universe – the totality of known or supposed objects and phenomena throughout space“.

Interní způsob popisu, vedoucí ke standardnosti, exaktnosti, podrobnosti a úplnosti, nese s sebou samočinně předpoklad většího počtu předmětů, případně jejich časového a prostorového rozptylu, a nutný tedy výsledek – opakovatelnost a schematismy. Dostává se tak ke slovu až dosud mlčenlivá sféra toho, co bylo – především pro svou velkou četnost – pokládáno za „samozřejmé“ či jen málo důležité.

Ale i tento způsob popisu může být různě zaměřen. Jestliže vyšetřujeme předměty podle jejich vzájemné podobnosti, pak dostaneme jejich skupiny, které můžeme obvykle i časově seřadit, a uplatnit tak princip diachronického výkladu. Takto si počínal Darwin. V druhém případě, zaměříme-li se na tvar a organizaci, směřujeme k morfologii, fyziologii a nakonec ke strukturám a systémům – tedy k synchronii. Příkladem budiž Aristoteles, který vyšetřoval souborně jednotlivé orgány (nohy, hlavy atd.) zvířat.

Výsledkem interního popisu je do sebe uzavřené universum, zbavené závislosti na okolí. To vede k představě každého jeho předmětu jako souboru vlastností a vztahů. Pak se vnucuje i představa vyšších celků a jejich vlastností a vzájemných vztahů. Pravidla skladebnosti musí mít ale nutně jakousi společnou osnovu, kterou je také třeba neutrálně popsat. Tímto směrem se v literární vědě ubírá naratologie, jmenujme jako příklad Vladimira J. Proppa (v biologii by byla její obdobou ekologie).

V další etapě se universa rozšiřují o vše, co je jejich neutrálním popisem postižitelné – popis hledá své objekty. Dějiny se rozšiřují na mikrohistorii, teoretici umění se zajímají o výtvary dětí a šílenců, stejně jako literární teoretici o paraliteraturu. Mizí tak rozdíl mezi Rosinantou a psem baskervillským. Dějiny umění se převádějí na dějiny zobrazování a vidění, literární věda zkoumá recepci textu. Autor a dílo se stávají nepopsatelnými, a jsou tedy opominutelní. Jejich dřívější (sebe)preceňování bylo ovšem opravdu neúnosné. Záchranná lest Luciena Goldmanna, totiž postulace „transindividuálního subjektu“, zřejmě neuspěla.

Můžeme pak dojít k předpokladu něčeho, co jednotlivé texty spojuje, jakési esence, tzv. literárnosti, která je ovšem závislá na

rozsahu universa textů, a v důsledku tedy na rozsahu universa popisu. Točíme se tak v kruhu.

„Jeden ze snů pozitivismu v humanitních vědách je rozlišení, dokonce protiklad, mezi interpretací – subjektivní, zranitelnou, dokonce libovolnou – a popisem jako činností jistou a definitivní. Od 19. století byly formulovány projekty ‚vědecké‘ kritiky, která zakazující jakoukoli interpretaci nebude než ‚čistou‘ deskripční děl,“ píše Tzvetan Todorov.<sup>2</sup> Tyto projekty zůstaly spíše nenaplněným ideálem, jakýmsi černým tulipánem, a patrně vypovídaly více o svých autorech než o předmětu samém.<sup>3</sup> Důležitější než jejich výsledky jsou pro nás jejich důsledky – přechod od díla k textu, od autora ke čtenáři.

To všechno má jistě svůj kulturněhistorický a sociologický dopad, a patrně i naopak: každý způsob popisu předpokládá jistou situaci, určitý úhel pohledu, a vymezuje tak místo a postavení toho, kdo jej provádí – třeba akademického Velkého pozorovatele, Úzkého specialisty či dnes Tolerantního ironika. Tito akademikové, stížení pocitem samoty, byť obklopeni stále vzrůstajícím počtem adeptů, si v poslední době vytvářejí figuru Modelového čtenáře. Ve skutečnosti vlastně jen napodobují editory bulvárního tisku, kteří pomocí anket pozorně sledují své oběti.

### Podobnost

Hamlet: „Vidíte tamten mrak? Že vypadá jako velboud?“ – Polonius: „Na mou věru, načisto jako velbloud.“ – Hamlet: „Rekl bych, že jako lasička.“ – Polonius: „Žáda to má jako lasice.“ – Hamlet: „Či jako vorvaň?“ – Polonius: „Úplně jako vorvaň.“

Podobnost je zřejmě termín značně neurčitý, musí být vždy

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov: Poétique. In: *Qu'est-ce que le structuralisme*, ed. F. Wahl, Paris, Seuil 1968, s. 17. (Český překlad přepracované verze in: *Poetika prózy*, Praha, Triáda 2000, s. 7–94.)

<sup>3</sup> V teorii a metodologii jednotlivých vědních oborů, a ty se rozvíjejí především od 19. století, je to častý jev. Ukázal to na příkladu „standard view“ filosofie vědy Jan Balon (*Positivistické, postpositivistické a antipositivistické koncepty vědy*, bakalářská práce, Praha, IZV KU 1999, s. 35).

konkretisován – tak numerická taxonomie zná mnoho koeficientů podobnosti, jejich počet není v zásadě omezen.

Universum jakožto výsledek interního popisu je pouze jakási redukce, která nic nového nepřináší. Zjišťujeme-li pak jisté podobnosti, stále vlastně nic netvrdíme. Podobnost je totiž nutno interpretovat, jinak řečeno zjišťovat nejen *jak*, ale i *proč* jsou si věci či jevy podobné – například najít genetické (Darwin), strukturální (Aristoteles) nebo funkcionální závislosti (Malinowski). Může tomu ale být i obráceně – máme nějakou představu o celcích a jejich závislostech, a tu potom prostřednictvím popisu ověřujeme (z toho je podezírán sám Linné). Jak říkal Johann G. Droysen: „Musíte vědět, co chcete vidět, teprve potom něco najdete.“

Původní pozitivistická idea popisu jako východiska je dnes prostě zastaralá. Přesto na ni navazují nová pojetí diskursu, epistémé a textu. V každém případě se, alespoň při výměru literatury, stále přidržujeme představy universa, které je výsledkem neutrálního popisu. Při stanovení hranic textu, resp. literárního textu jsme pak ovšem odkázáni na vnější, zejména na konvencionalistická, funkční a sociologická kritéria. Jistě, vždyť – jak poznamenává Nietzsche v *Radostné vědě* – historik je nízkého původu a nezná vkus, což zakrývá přihlašованиеm se k objektivitě.

### Srovnávání

V případě externího popisu vycházíme z vnějších kritérií. Udáme-li kritéria srovnávání (a tedy i způsobu popisu), a to je nutné, už tím vystupujeme nad rámec předmětu, jednotlivá díla pod něco podřazujeme. Navíc kritérií může a musí být více. Co zvolená kritéria vyloučí a naopak, co nám vnutí? Kde hledat kritéria výběru kritérií? V běžné odborné praxi se ovšem takovéto otázky nekladou. Spokojujeme se s „vědeckou racionalitou“ v podobě tzv. pravidel oboru. Ta jsou podle Michela Foucaulta výsledným produktem svárlivosti akademiků, spíše ale, domnívám se, jejich mlčenlivých či dokonce bezmyšlenkovitých dohod.

K čemu nás mohou kritéria zavazovat? V zásadě k trojímu. Jed-

nak mohou vystupovat jako metoda, přinejmenším určité metody upřednostňují. Mohou také odkazovat na další rovinu, a sloužit tak jako jakýsi základ vysvětlování. A konečně kritéria mohou vnucovat představu, že právě ona jsou východiskem anebo předmětem literatury. Navíc výběr kritérií závisí i na společenských zájmech a zpětně je zase ovlivňuje. Metoda, explanace, ontologie a ideologie jsou si pak nebezpečně blízko. Jistěže na sebe navazují a podmiňují se – ale měli bychom si toho být v jednotlivých případech vždy dobře vědomi.

Problém je v tom, že žádná metoda není nevinná; každá s sebou nese ontologické důsledky. Neboť metoda, aby vůbec byla metodou, nemůže se omezit jen na logické usuzování. Špatné metody něco přidávají, ty lepší zase ubírají. Přinejmenším si vybírají to, na co se budou vztahovat, a už tím si stanovují svůj předmět – třeba rozsah pojmu literatury.

Prostřednictvím srovnávacích kritérií a nalezených podobností lze universum textů oklestit či zase doplnit, přetvořit, redefinovat. Tak literární věda vezme třeba písemné záznamy středověké orální slovesnosti, neodmyslitelné od gest a hudby, a prohlásí je za literaturu. Pravidelně se vychází z konvenčního, nereflexovaného pojetí literatury a hledají se všechny jí předcházející obdobné fenomény. Rozsah literatury se tak v minulosti rozšiřuje. Nakolik jsme ale oprávněni slučovat slovesnost, písemnictví a literaturu?

Díky takovému vágnímu pojetí se nakonec vytvoří soubor vědění rovnající se jakémusi slovníku, chronologicky či abecedně uspořádanému, neutrálnímu, nehodnotícímu. Ptáme se pak jako Shakespeareův Poříz: „Je celý spolek pohromadě?“ A literární vědec Klubko nám odpovídá: „To se pozná nejlíp, když pěkně souhrnně vyvoláte každého zvlášť podle seznamu herců.“ Chceme-li na základě takto nashromážděného materiálu podat smysluplný výměr či dějiny literatury, musíme si najít – kritéria. Ale jaká? Představu vše spojujícího vývoje, společenských funkcí či antropologické konstanty? Nebo jakéhosi jen literatury vlastního invariantu, jakési esence textů minulých, přítomných i budoucích?

Literaturu můžeme pojímat jako symptom něčeho jiného. To u mýtů a rituálů nebylo. Považovat je za symptomy mohou jen ti, kdo jimi nežijí – diváci, svědci, tedy i my. Nikdy ne účastníci rituálu, tím by se z něho vydělili. K literaturě už ale můžeme mít jako čtenáři ambivalentní vztah. Pokud dílo přijmeme bez výhrady, jsme-li jeho účastníky, asi jako Fillův čtenář Dostojevského, pak je pro nás jeho symptomatičnost zcela bezvýznamná.

Jakmile však příznakovost nazřeme, pak už vlastně prožíváme a hodnotíme něco navíc. Je to ovšem cosi velmi neurčitěho a jsou to ponejvíce literární historikové, kteří toto „něco navíc“ upřesňují. Příznakovost je jistě zřejmější u děl druhořadých. Nutno ale přiznat, že i skutečně uměleckou literaturu čte valná část čtenářů spíše jako paraliteraturu, příznakově. Podle V. M. Žirmunského je pro literární vědu instruktivní právě druhořadost. Nejpoučnější by pak byly patrně dějiny literatury třetího nálevu – dokonalé dějiny textu beze jmen. Sociologii pak už na kvalitě nezáleží vůbec.

Ale i sám zájem o příznakovost, institucionalisovaný jako historie či kritika, může být považován za symptom, třeba naší doby. Doba může být opět příznakem něčeho dalšího. Ta naše zřejmě „nemá prvního ani posledního prasidla, nýbrž je odsouzena vyčerpávat všechny možnosti a nuzně se živit ze všech kultur“ – taková je diagnóza Nietzscheho. „A kdo by chtěl ještě něco darovat této kultuře, když cokoli zhltně, ničím se nenasytí, když čehokoli se dotkne, byt stravy nejsilnější a nejzdravější, vše se jí promění v historii a kritiku.“<sup>4</sup>

A konečně, literatura může být považována za projev něčeho, co nás přesahuje, dokonce transcendentna, a suplovat tak náboženství či filosofii. Nedivme se, vždyť i jejich universa, stejně jako naše sny, se předávají převážně literární formou. Nejde tedy jen o podobnost funkční. Bůh je mrtev, bohové se radují.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: *Zrození tragédie z ducha hudby*, Praha 1923, s. 114.

Podřazení nějakému účelu, a odtud vyplývající hodnocení a vysvětlení, nemusí vždy přicházet jen zvenčí. Býval to dokonce konstitutivní rys mnohých děl, která dnes považujeme za umělecká. Skalní malby měly zřejmě magický, sakrální charakter, stejně tak třeba ikony. Nebyly než prostředkem, účel samy v sobě neměly. Jako takové byly tehdy tvořeny i přijímány, a jestliže my je chápeme jako umění, znamená to, že je podřazujeme kritériím naprosto jiným. Mistr Theodorik by na své výstavě dnes ničemu nerozuměl.

Soudobá literární věda odmítá brát v úvahu autorovy intence. Budiž, ale uvažme, že jeho záměry byly pro něj právě oním horizontem, k němuž on své dílo vztáhl, tím, co jeho samého i jeho dílo přesahovalo. Jako příklad uvedu účelové pojetí literatury v sovětském Lefu. Že je to obvykle horizont bezvýznamný či ubohý, nechme stranou. Vztah autora a jeho intencí k dílu nic méně jako metodologický problém přetrvává.

#### *Okolí literatury*

Zmíním se informativně o tom, k čemu všemu se současná literární věda odvolává, k čemu ona vztahuje literaturu. Dříve to byla zejména společnost a její dějiny. Tyto odkazy po zásluze upadly pro svou vágnost v opovržení. Dnes navíc Hayden White prokázal, že i podání dějin se podřizuje literárním tropům – tragédií, komedií, romanci a ironií.

Nutně proto dochází k poukazům na ne-literárnost konkrétnější. Ne náhodou na to, co literaturu předchází, tj. na archetypy a mýty. U Northropa Frye je to převod na archetypy, u Gilberta Duranda už celá mýtopoetika a mýtokritika, u Charlese Maurona psychokritika. Sem patří i Gaston Bachelard a René Girard.

Francouzská strukturalistická škola převedla teorii literatury na teorii diskursu, tj. na sémiologii, pragmatiku a rétoriku. Teun A. Van Dijk spoléhá na transdisciplinární integraci, rýnská ně-

mecko-holandská škola na extratextualitu, oblíbený je i kontext a ekosféra.

Pod paradigma systému zařazují literaturu teorie polysystému a teorie literárního pole. O jakousi generální teorii okolí, sémiosféry, se na základě teorie systémů a teorie informace pokusila tartuská škola.

Jiný směr, započatý kostnickou školou, vedl až k proklamaci S. Santerres-Sarkanyho v roce 1990, kde se volá po teorii čtenáře, která by nahradila jak teorii textu, tak pojetí díla jako individuální podstaty.

Podle Michaila Bachtina strukturu jazyka nejlépe pochopíme, srovnáme-li jej s jinými jazyky. Společným jmenovatelem uvedených přístupů je očekávání, že to, na co se odvoláváme, bude mít strukturu obdobnou našemu předmětu. Nalézáme pak ke svému překvapení právě to, co jsme najít chtěli.

#### *Důsledky podání*

Pokud literatura byla poměřována v 19. století třeba duchem doby, kulturními dějinami, nebo dokonce i biologií, není nám zatěžko bídu těchto redukcí nahlédnout. Těžší je to dnes, kdy v roli takovýchto kritérií vystupují metody. Formální, strukturální, fenomenologická, jakákoli.

Každé systematické vědění o literatuře je podřazeno nějakému vzoru, byť i jen vzoru popisu, v lepším případě metodě. U pozitivistických synopsí a přehledů je to dobře rozpoznatelné a bezmála nevinné, nikoli ale v případě podání syntetických prací o literatuře. Naratologie jako nová část literární vědy, zvláště pokus o sémiotiku diskursu A.-J. Greimase, sleduje strukturální pravidla skladby vyšších textových útvarů, a to nikoli jen literatury, ale písemného vyjádření vůbec. Domyšleno, i svého způsobu podání.

Jedním z nejdůležitějších východisek literární teorie 20. století je zjištění, že významová složka literárního díla je dána i jeho organizací, tedy tím, jak je uděláno. Má svého předchůdce v Giambattistovi Vikovi, který už v 17. století považoval za důležitější to, jak mýty vypovídají, než o čem přímo hovoří. Na něj se od-

volával Marshall McLuhan, když tvrdil, že médium zpráv samo je už zprávou, a to nejdůležitější.

Co nám může organizace zprávy sdělovat? „Psi štěkají, karavana jde dál“; „Ať kohout zakokrhá či ne, slunce stejně vyjde“; „Ať se pingl hází, nás to nerozhází“. Pes, kohout, pingl na straně jedné a karavana, slunce, my na straně druhé jsou veličiny proměnné, rozhodující je invariantní situace. A takových základních situací, zachycených obvykle v příslovích, není mnoho – moudrost je banální (opak ovšem neplatí). Běžný život se nám skládá z řady promluv a rozhovorů, ty nám představují a současně tvoří sociální realitu. I tyto promluvy a rozhovory bývají z větší části strukturovány podle nepočtených vzorů vyjadřujících základní životní situace a postoje,<sup>5</sup> danosti každodenní existence, osud.

Rovněž vědění o literatuře se podřizuje pravidlům svého podání. Pohříchu nejde obvykle o nic jiného než o rétorická pravidla. Literatura v tom není sama, není to jen její specifikum. Zásadní roli rétoriky konstatovali v sociologii Wolf Lepenies, v antropologii Clifford Geertz a v historiografii Hayden White. (Aristoteles, obviňovaný z toho, že své kategorie převzal z gramatiky, je tak rehabilitován.) Freud neanalysoval ve skutečnosti sny svých pacientů, nýbrž jejich vyprávění o nich, navíc zachycené v písemné nebo i literární podobě. Co vlastně tedy zkoumal?

Nejen literát Kundera, ale i antropolog Lévi-Strauss píší své knihy podle pravidel hudební kompozice a rádi to na sebe prozrazují. Syntéza sama je už jistým vysvětlením a její pravidla mají další významy. Upřednostňují jisté pocity, či dokonce je vyvolávají – obvykle prostřednictvím jakýchsi organických a osudových archetypálních představ (nikoli pojmů): zrání, boj, cesta, proud, návrat, spočinutí, Velká matka či co. Jsou to představy veskrze banální, nevadí, ale jen díky jim je náš život snesitelný. Slouží jako jakýsi podklad pro porozumění, jako zdroj jistoty a konsensu.

<sup>5</sup> Roy d'Andrade: A folk model of the mind. In: *Cultural Models in Language and Thought*, ed. Dorothy Holland, Naomi Quine, Cambridge University Press 1987.

Ironií osudu se díky zmíněným metodám analýzy podání dostáváme vlastně zpět na antickou agoru, mezi ukřičené občany páchnoucí česnekem a jejich rétorická pravidla. K pravidlům přesvědčování, úsudkům, ne k dokazování a vědění. K náhledům, ne pojmům. K nutnosti volit, rozhodovat se.

### *Idea literatury*

Domnívám se, že literatura sama vzniká až naší představou jakéhosi jejího ideálu, osobním rozhodnutím se k ní. Její představa je vždy jedinečná. Pak teprve si hledá k sobě obdobné projevy, své dějiny. Stojíme na bedrech představ o literatuře, nikoli na třasovisku bezbřehého textu. Podobně otázka hranic textu a určení literárního textu, jakož i navazující otázka stupně literárnosti je bez rozhodnutí neřešitelná. Je to zejména autor, kdo se rozhoduje, je to on, kdo je sám. „Geniální spisovatel dneška má všechnu práci před sebou. Není o mnoho dál než Homér,“ píše Marcel Proust.

Rozhodují se nejen literáti – u těch může mít rozhodnutí existenciální povahu –, ale dokonce i ti, kteří o literatuře píší. Skutečně zásadní otázky lze totiž řešit vždy dvojím, protikladným způsobem – viz třeba bezmála transhistorický spor dvou táborů: Scylla spojuje realismus, holismus, struktury, společnost a text, Charybda zase nominalismus, metodologický individualismus, akce, jedince a dílo. Mezi nimi je vždy nutno volit. Každé rozhodnutí je sice jedinečné, jeho podmínky jsou ale předem rozvrženy. Každé vymezení literatury je jistě historické, avšak logika rozhodování je více méně stejná.

Chceme-li být důslední, musíme přiznat právo na ideál i zmíněně pozitivistické představě „čisté deskripce“. Má to ovšem jisté úskalí – tak jako dekonstrukce je odkázána na konstrukci a postmoderna na modernu, jsou pozitivismus a formální přístupy vázány na jedinečnost. Stejně jako věda na vise. Současná pojetí literatury, včetně pozitivistického, by bez konstituce jejího pojmu na konci 18. století nebyla možná. Odstavené tele kope do své matky.

Jistěže nelze zaměňovat předmět s jeho termínem, přesto ale dějiny termínu o leccems vypovídají. Ve francouzštině *les lettres* od desátého století a *la littérature* od roku 1120 označují soubor znalostí získaných studiem, tedy erudici. Takto ji definuje ještě Richeletův slovník z roku 1680, ale ten uvádí už další významy. Jednak to mají být počestné znalosti (*honnêtes connaissances*), to jest ty, o kterých lze v dobré společnosti hovořit, aniž bychom upadli do nějaké té profánní odbornosti nebo dokonce, nedej bůh, do sebevyjadřování. Dále podle Richeleta měl termín literatura zahrnovat *belles-lettres*, označující znalost děl řečníků, poetů a historiků. Voltaire má termín „literatura“ za obecný pojem, jehož smysl není v žádném jazyku určen jinak než předměty, na které je vztahován. On sám jej vztahuje na všechna díla psaná s dobrým vkusem (*ouvrages de bon goût*) a vylučuje z ní díla technická.<sup>6</sup>

Na takové výměry navazuje idea literatury vznikající na konci 18. století. Celek literatury, stejně jako jednotlivé dílo, musí mít své předchůdce, kořeny, návaznosti. Skutečným fenoménem se však stává až sebereflexí, v okamžiku, kdy se proklamuje – a odděluje se tedy od okolí. Svou identitu si tak literatura tvoří sama – svou novostí, tím, že neopakuje a neopakuje se; tato identita je rekursivní, klade se stále znovu – a redefinuje si opět okolí. Sama si literatura rovněž vybírá své předky (později však mnohdy do jejího rodokmenu zařazujeme i to, co na ni nijak nepůsobilo, co dokonce ani neznala – jen její možné analogie.)

Literatura je jakýmsi pulsujícím celkem, jehož těžiště se stále přesouvá, a její dějiny je proto nutno psát stále znovu. Naštěstí – říkáme si nad těmi dosavadními. Ze stovek jednotlivých příběhů tvoříme dějiny, z nich zase evoluci a konečně jakési universum. Není tomu ale naopak – to bych chtěl zdůraznit. Z universa dílo neupleteš. Každé nové dílo pozměňuje dějiny (ne minulost), stejně jako každý nový pohled na minulost mění sou-

<sup>6</sup> Alain Viala: *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit 1985.

časnost. Vůči pouhé reprodukci jsou dějiny resistantní. Rozhodující jsou proto výjimky, aberace, negentropie. Ty však, komunikovány, přestávají být novinkami, jejich difuze je ničí. Některé směry historiografie (seriální, „longue durée“), oběti svého způsobu popisu, studují ovšem jen výsledné podobnosti a opakování – sledují tak vlastně jen podmínky změn. Podmínky ale nejsou příčinami, bohužel.

Diachronie je udržována každým novým pohledem, dílem. Proto se neustále proměňuje. Stendhal, jak uvádí F. X. Šalda, byl vykopán Tainem, potom Bourgetem a Barrèsem, protože se rodil realistický a psychologicko-realistický román. Bylo tak objeveno ve Stendhalovi něco, čeho on sám si vědom nebyl. Z hlediska nového díla je ale pohled na to, co mu předcházelo, vlastně synchronický – všechna předchozí díla jsou mu totiž jaksi současná. Jejich podmíněnost či příznakovost není v tomto případě tak důležitá jako v diachronii samotné.

Nové musí být ovšem jako nové přijato. Neakceptovaná novota bez následků mizí. To znamená, že někde v rámci starého už musí být zakódována rozpoznávací kritéria pro to, co označíme za nové, pro možnost se rozhodnout. Musí spočívat přímo ve stávající poetice popisu, hodnocení, kritiky. Tato poetika (zvláště je-li výslovně formulována) a její stupně volnosti jsou patrně rozhodující. Jistě, vždyť universum literatury je autoreferativní.

#### Autoreference

Autoreferativní se literatura stávala postupně. Nejprve tím, že se odřízla od předchozí slovesnosti a písemnictví – to začalo v renesanci, tehdy se také vynořila postava autora. Od Cervantových dob lze o ní mluvit jako o prostředku sebevyjádření a o psaní jako činnosti, která má hodnotu sama o sobě. V průběhu 17. a 18. století si jednotlivá národní písemnictví vytvořila vlastní okruh obecnstva, ve Francii to bylo na rozhraní těchto staletí už na dva tisíce osob. V prostředí akademií, salonů, kaváren a časopisů se začíná vytvářet kritika a v souvislosti s tím

i vědomí osobní identity. Bez ní nemůže být idea literatury nazřena. (Ne náhodou se výraz „personal identity“ vyskytne teprve roku 1714, a právě v časopisu *Spectator*.) Romantismus odmítl paradigma „imitatio“ a vyzvedl soběstačnost a originalitu.

Zhruba od začátku 19. století počíná školní výuka literatury, a tedy i akademický provoz. Díky tomu se vytváří systemisované vědění o ní, totiž dějiny literatury, její teorie a kritika. Rozvíjí se metajazyk, jazyk o literatuře, v němž literát nalézá prostředky nejen k popisu díla, ale i k reflexi, postižení sebe samého, a dokonce k vlastní tvorbě. Benjamin Crémieux poznamenal, že literární kritika je vlastně literaturou o literatuře, Todorov praví, že o literatuře lze mluvit jen jejími prostředky. Literatura a vědění i úvahy o ní se propojují, vzniká dokonalý autoreferativní, sám sebe řídící kentaur, neřku-li hermafrodit. Niklas Luhmann přejímá pro psychické a sociální systémy, a tedy i pro umění, biologický pojem „autopoiesis“, jehož předpokladem je jasné vydělení se z okolí a používání zjednodušeného modelu sebe sama.<sup>7</sup> Model, projekce, vise, idea<sup>8</sup> – právě takto pojem literatury vzniká z pouhého jejího označení.

Navíc může být literatura (a zvláště poesie) považována za autotelickou, tj. mající sebe samu za cíl, na rozdíl běžné, ale i vědecké komunikace, která je vždy prostředecná (heterotelická). Tak ji chápali ruští formalisté. Odpovídá to protikladu autonomního pojetí umění u Kanta a heteronomního u Hegela,<sup>9</sup>

7 Niklas Luhmann: *Essays on Self-reference*, New York/Oxford, Columbia University Press 1990.

8 Modely a teorie se dokonce stávají agresivní. „Úsilí asimilovat vše vnější a cizí vrcholí útokem na budoucnost: teorie artefakty předepisuje, universum se stává naprosto svrchovaným a dokonce izolovaným od okolí. Vyvrcholení takovéto situace je zřejmé: universum umění nutně klesá pod práh vnímatelnosti, nemůže vysílat zprávy do svého okolí a zvnějšku není tak vůbec viditelné.“ (Tomáš Dvořák: *Hranice obrazu, hranice umění*, bakalářská práce, Praha, IZV KU 1999, s. 9) To je komplementární k situaci, kdy vědy o umění se vzdávají kompetence posuzovat kvalitu (a tedy i hranice) uměleckého díla. Na co se pak vlastně vztahují?

9 Petr V. Zima: *Literární estetika*, Olomouc, Votobia 1999.

jinak vlastně zásadní opozici parataxe a hypotaxe. Zřejmým případem autonomnosti či autoteličnosti je romantické tvrzení bratří Schlegelů, že kritériem literatury jsou její dějiny, tedy ona sama. Podle Friedricha Schlegela má poesie sobě vlastní zákony a účel. Pak ovšem, je-li skutečně imanentní, odkazuje-li jen sama k sobě, musí odkazovat především na svou organizaci, konstrukci, formu a na zprávy jimi zprostředkované.

Literatura se tedy stala autoreferativní a to je v logice vždy problém, který vede ke sporům, viz známý případ onoho lháře z Kréty. Abychom se negativním důsledkům tvrzení o sobě samých vyhnuli, musíme se vztáhnout k něčemu jinému. Ovšem ani tento postup, jak už bylo ukázáno, není bez problémů. Nezbývá pak patrně nic jiného, než toto vztahování neustále opakovat a měnit – je to rekursivní proces. Právě proto každá stávající jistota je budoucí problém. Neboť žádný jazyk se nemůže zaručeně smysluplně vyjadřovat o sobě samém, žádný jednotný pohled na svět nemůže existovat. Neexistuje kritérium kritérií, Ekova nejvyšší struktura, ani Putnamovo Boží oko. Metaforicky bych to vystihl takto: bůh, který by se rozhodl vysvětlovat a hodnotit svou činnost, by se tím sám diskvalifikoval na pouhého demiurga podřízeného jakýmsi pravidlům.

#### *Kód a identita*

Každý text je textem právě proto, že je zakódován. Jurij M. Lotman upozornil, že k dešifraci kódu potřebujeme kód další,<sup>10</sup> a Marshall McLuhan, že obsahem nového média je vždy jiné médium. To lze považovat za triviální, a proto i základní východisko. Heslovitě řečeno, literatura nám dešifruje žitý svět zakódovaný v promluvách a artefaktech (rozuměj zde ve všech předmětech i jen dotčených lidskou činností) – a ten zase dešifruje literaturu. „Devatenácté století, jak je známe, je takřka úplně Balzakovým výtvozem,“ píše Oscar Wilde – a lze připojit: *et vice versa*.

10 Jurij M. Lotman: *Text a kultura*, Bratislava, Archa 1994.

Ta část skutečnosti, jež doléhá na neliterární společnost, aniž je předmětem reflexe, je pro ni němá, nevědomá. Tvoří jakési jen pozadí, neurčité, temné, přesto však působící. Na tomto pozadí rituály a mýty organizují osud člověka. Kód mýtu a kód osobního osudu jsou jen těžko rozlišitelné. Vše je převáděno na základní situaci člověka, a ta je ovšem víc než jednoduchá – „narodili se, trpěli (jindy se uvádí jako ekvivalent ‚milovali‘) a umřeli“. (Později filosofové se vyjadřují jen poněkud komplikovaněji.)

Walter Ong se domnívá, že první záblesky personalisovaného já se projevují až při přechodu od ústního podání k písemnému záznamu.<sup>11</sup> Čím více si člověk svou závislost na okolí uvědomuje, tím více nabývá na důležitosti jeho obraz světa, obraz, který na rozdíl od mýtů je schopen zachytit změny, osobní vztahy, individuální jednání. Takovýto obraz je více méně možný jen díky písemnému podání. Současně je to obraz, podle něhož neustále upravujeme své chování, vchází tedy přímo do života. Do toho, co je obvykle nazýváno „skutečností“. Složitým vztahům odpovídá složitá šifra. Jedině v pohybu neustálého kódování a dekódování mezi světem jednotlivých univers, světem osobně prožívaným a světem společně sdíleným se ustanovujeme jako svébytné bytosti s postupně vytvářenou identitou. Teprve interpretacemi se personalisujeme. „Ó kouzlo nicoty, šíleně vyšňožené –“ volá Baudelaire.

Nemusíme tedy brát okolí našeho krásného universa literatury jen za její zdroj, referenci či vysvětlení a funkci. Tyto vztahy jsou naopak záměnné, nehierarchické. Neustálá vzájemná výměna by měla narušovat celky založené na protikladu pozorovatele a účastníka a současně zmenšovat důsledky autoreferativnosti. Nicméně literatura jako předmět výkladu, výzkumu a sdělování musí být vždy alespoň částečně a dočasně „zmrazena“, reifikována. Ostatně stejně tak jsme nuceni zacházet i s našimi nejbližšími, a dokonce i s námi samými.

<sup>11</sup> Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, New York, Methuen 1982.

Obraz (stejně jako literární dílo či jakýkoliv text) je obrazem (dílem, textem) nejen díky své podobnosti se zpodobovaným, ale právě tak svou podobností k obrazům ostatním. Jejich vzájemná podobnost vytváří kód, pomocí kterého jednotlivé obrazy dešifrujeme. Jistěže se tento kód s každým skutečně novým dílem pozměňuje. Tak například neliterární zpráva, nezměněně přejatá, mění se v uměleckém díle v cosi, čím sama o sobě nebyla a není – je překódována.

Text nám tedy svou podobností k jiným textům poskytuje šifru, s jejíž pomocí můžeme vystoupit ze svého světa osobních konkrétních prožitků do universa sice rovněž konkrétního – neboť každý text sám o sobě je jedinečný –, ale současně už skla-debného, kde můžeme prožitky získávat, formulovat, propojovat. Vytváří se tak jakési psychouniversum.

Tato literární universalita je jiného druhu než abstrakce a obecnost filosofická. Pojmy v ní jsou uspořádány metonymicky – akcí, příběhy – a metaforicky, zejména velkými binárními opozicemi (jako je božské/chtonické, vědomí/nevědomí, nutnost/náhoda atd.). Přiznejme si, že obecnost Velkého příběhu, kterou nám nabízejí někteří filosofové, je spíše universalností.

Díky jednotlivým universům jsme získali nástroje k popisu totality, zahrnující i nás a naši činnost. V důsledcích i k popisu toho, co je výsledkem lidské činnosti, ale o čem se předpokládá, že je na ní nezávislé (třeba tvrzení metafysiky, fyziky). Ale i podání jevů na nás nezávislých se podřizuje rétorickým pravidlům syntézy, tedy něčemu od nich bytostně odlišnému. Proto mohl například J.-F. Lyotard odkrýt schematismus příběhu, *métarécit*, v jednotlivých filosofích. Ve skutečnosti vzájemná podobnost literatury (představ, metafor, příběhů) a filosofie (pojmu a obecných tvrzení) tvoří kód, kterým lze obě universa vzájemně dešifrovat, jistě i rekursivně.



*Jen nám vlastní informace*

„Jazyk hypoteticky adekvátní k vyjádření myšlenky by potlačil existenci literáta, který by se nazýval pan Kdokoli,“ píše Stéphane Mallarmé. Byl by to jazyk dokonale nekontextový, podobně jako jazyk matematiky. Nemáme-li ale takto adekvátní jazyky, pak při překladu vždy něco přebývá či schází. „Napodobování spisovatele v cizím jazyku,“ poznamenává T. S. Eliot, „bývá často plodné, protože se nemůže podařit.“ Napodobením, překladem, interpretací se nám tak dostává nových zpráv formulovaných v našem jazyce. Jestliže jsme konfrontováni s literárním dílem, získáváme – díky naší interpretaci – nové, jen nám vlastní informace. Informace o naší vlastní mluvě, tedy o nás samých – překládá se „do nás“. <sup>12</sup> Banální ilustrace: Vejvodova polka *Škoda lásky* byla v angličtině překládána jako *Vyvalte sudy*, v holandštině je to pokojná *Nedělní procházka*.

Navíc srovnání universa literatury s jiným universem může přinést nejen toužené vysvětlení, ale především nové, jen literaturě vlastní informace. I tento proces je rekursivní.

*Poznávání, ne sdělování*

Může dojít k situaci, kdy jazyk je natolik dobře rozvržen, natolik konsistentní a úplný, že je možno dát stranou jeho vztahy k bezprostředně žité skutečnosti. (Ani ta ovšem bez interferencí jazyka neexistuje.) S takovým jazykem lze pak budovat samostatné fiktivní světy – čím fiktivnější, tím skutečnější, jak to známe zejména z poesie a matematiky. Výpovědi takového jazyka, podle Rolanda Bartha, neoznačují věci, nýbrž pracují jedině s prostředky samotného označujícího. <sup>13</sup> Tím je jen jinak vyjádřeno Mallarmého přesvědčení, že básně se dělají ze slov, ne z myšlenek. Jazyk se tak stává svébytnou entitou. Konkrétní životní situace – jež jsou obvykle považovány za „pravou skutečnost“ – pak mo-

hou být modelem pro díla vytvořená v tomto jazyce. A teprve díky takovému nazření a vyjádření je „skutečnost“ uchopitelná. „Dobrý román odpovídá vždycky, ať přímo, ať nepřímo, na otázku, co je skutečnost; právě po tom jej poznáš,“ píše F. X. Šalda. <sup>14</sup> Na druhé straně mohou být jednotlivé konkrétní situace zasazovány do nadčasového prostoru jazyka přesahujícího námi žitý čas a prostor (takovýmto jazykovým prostorem byl třeba jazyk Bible). V důsledcích do jakéhosi psychouniversa. Pak pochopíme názor V. V. Vinogradova, že hovorový jazyk je částí jazyka uměleckého, a že proto pochopení fenoménu jazyka je možné jen díky umění. To má své paralely – podobně i matematické a přírodovědecké termíny jsou pochopitelné jen díky teorii oboru, nikoli prostřednictvím empirie (gravitaci ani stovkami padajících jablek nevysvětlíš).

V životě jsou jednotlivé promluvy vždy vázány na konkrétní situaci, řeší jen ji. Fiktivní promluvy literární naopak směřují k universalitě (všech možných příběhů třeba), stejně jako vědecké zase k obecnosti. Navíc literární fikce – protože jsou vždy v sobě jako dílo (nebo lidský život) uzavřeny, protože tvoří celek – vyjadřují jistou osudovost, která je sdělována formami podání syntézy.

Jazyk literatury vytváří svět, který nelze redukovat na vzory, normy a jejich nápodobu, jak tomu bylo u mýtu. Místo nich nastoupilo trvalé interpretování literárních fikcí – nejde jen o jednotlivé výklady, ale o sám proces interpretace. Dostalo se nám tak světa, v němž je vzájemně propojeno prožívání a sdělování. Světa vcítění, porozumění, hodnocení a vysvětlení. Světa postojů. Literatura, její prostředí, autoři a čtenáři jsou si pak navzájem současně zprávami i médii zpráv, prostupují se a spojují. Fiktivní světy, stále kódovány a dekodovány, jsou obnovovány dalšími a dalšími interpretacemi, bez toho nejsou možné. Zbývá jen se rozhodnout – brát tento proces jako „práci“ (Hegel), nebo jako „hru“ (Barthes, Derrida)?

<sup>14</sup> František X. Šalda: Nejnovější krásná prósa česká. In: *Šaldův Zápiskník* 7, 1934–1935, s. 236.

<sup>12</sup> Podrobněji diskutováno J. M. Lotmanem (viz pozn. 10).

<sup>13</sup> Roland Barthes: *Essais critiques*, Paris, Seuil 1964, s. 197.

Jistěže všechny zmíněné problémy universa literatury lze více méně vztáhnout i na umění vůbec a stejně tak na filosofii, historii i na jednotlivé vědy o člověku. To znamená, že všechny mají něco společného. Jakmile se začaly vydělovat a vzájemně vymezovat, osvobozovat se od své služebnosti, jakmile se prohlásily za celky, postupně dokonce za autonomní, samostatné celky, navíc s autochtonním vývojem, pak se musely volky nevolky podřídit pravidlům takovýchto celků. Není celků bez pravidel. Tím vstoupily do jiných souvislostí, získaly, či lépe: vytvořily si nové hranice, jinou dynamiku a jiné obecnství.

V konečném efektu to vše vystupuje pro nás jako nepřehledná a nezvládnutelná totalita, bezmála tak tíživá jako nevědomé, a tedy němé prostředí mýtů. Totalitu si organisujeme především různými universy, jež popisujeme externě či interně, chápeme je jako hetero- či autotelická, volíme různé metody a způsoby vysvětlování, preferujeme střídavě jedince a společnost, dílo a text, střídáme diachronii a synchronii, obecnost a universalitu, přijímáme ontologické závazky. Při volbě těchto možností jsme nuceni stále se rozhodovat. Totalita tedy organisována je: naším vztahem k ní, osobnostně. Vždy volbou, a tedy přijetím jak podmínek, tak důsledků.

„Tvořivá činnost má dva póly: poznání – sdělení. Starší umění kladlo větší důraz na toho druhého činitele: aby to sdělení bylo jasné, ekonomické, formálně hladké, všem co nejsnáze srozumitelné; my naproti tomu dnes zpřívzučňujeme to první. O poznání nám jde především, i když to poznání bude místy nejasné, nebo přímo nesdělitelné. [...] Ano, poznání samo, sám poznávací proces básnický stává se sám sobě účelem. [...] Nezajímá nás cíl (to je konec konců vždycky kniha pro nakladatele a obecnství), zajímá nás cesta...“<sup>15</sup>

15 Viz pozn. 14, o. c., s. 235.