

předpoklady. Tvrdit, že zkoumání literatury slouží pouze umění čist, je nepochopením ideálu systematického poznání, jakkoli toto umění může být nepostradatelné pro toho, kdo se zabývá literaturou. I když termín „čtení“ můžeme použít v natolik širokém významu, aby zahrnoval kritické chápání i vnímavost, je umění čist ideálem čistě osobní kultivace. Jako takové je vysoce žádoucí a slouží i jako základ rozšířené literární kultury. Nemůže však nahradit koncepci „literárního bádání“ pojatého jako nadosobní tradice, jako rostoucí celek poznání, pochopení a soudů.

## PODSTATA LITERATURY

\*

Prvním problémem, před kterým stojíme, je zjevně sám předmět literárního bádání. Co je literatura? Co literatura není? Jaká je podstata literatury? I když tyto otázky zní prostě, zřídka kdy se na ně jasně odpovídá.

Jedním možným přístupem je definovat „literaturu“ jako vše, co je vytištěno. To nám umožní studovat „lékařství ve čtrnáctém století“ či „středověký názor na pohyb planet“ nebo „čarodějnictví v Staré a Nové Anglii“. Edwin Greenlaw tvrdil, že „nic, co se týká dějin civilizace, není mimo oblast našeho zájmu“, že „ve svém úsilí pochopit dějinné údobí či civilizaci nejsme odkázáni jen na beletrii či na tištěné nebo rukopisné materiály“ a že musíme „vidět svou práci ve světle jejího přínosu k dějinám kultury“. Podle Greenlawovy teorie a podle přístupu mnoha badatelů se tak zkoumání literatury nejen velmi přiblížilo historii civilizace, nýbrž s ní bylo ztotožněno. Takovému zkoumání je literárním pouze v tom smyslu, že se zabývá tištěným či psaným materiálem, který je nutně primárním zdrojem většiny historických prací. Na obranu takového názoru lze samozřejmě uvést, že historikové tyto problémy opomíjejí, že se příliš zabývají diplomatickými, vojenskými a hospodářskými dějiny, a že má proto literární historik právo vtrhnout na sousední území a převzít nad ním moc. Není pochybo o tom, že by se nikomu nemělo zabráňovat ve vstupu na jakékoli

území a nepochybně existuje mnoho dobrých argumentů ve prospěch pěstování dějin civilizace v nejšířím slova smyslu. Přesto však takové zkoumání ztrácí literární charakter. Námitka, že tu jde jenom o nepodstatnou terminologickou přítominku, není přesvědčivá. Zkoumání všeho, co je spojeno s dějinami civilizace, ve skutečnosti vytěšňuje zkoumání literatury v přísném slova smyslu. Ztrácí se veškeré rozlišení; do literatury jsou zaváděna vnější kritéria a v důsledku toho je potom literatura považována za hodnotnou pouze tehdy, jestliže povede k výsledkům v té či oné sousední disciplíně. Ztotožňování literatury s dějinami civilizace je popíráním specifické oblasti a specifických metod zkoumání literatury.

Dalším způsobem, jak definovat literaturu, je omezit ji na „význačné knihy“, které bez ohledu na svůj předmět jsou „význačné díky své literární podobě či výrazu“. Zde je kritériem buď pouhá estetická hodnota, nebo estetická hodnota ve spojení s obecnou intelektuální úrovní. V lyrické poezii, dramatu a próze jsou největší díla vybírána na základě estetickém; jiné knihy jsou zvoleny pro svoji pověst či intelektuální věhlas ve spojení s dosti zúženou estetickou hodnotou: obvykle se zdůrazňuje styl, skladba, obecné působení. Tímto způsobem se běžné literatura odlišuje, tak se o ní hovoří. Řekneme-li, „toto není literatura“, vyjadřujeme tím takový hodnotový soud; stejný soud vynášíme v případě, kdy hovoříme o historické, filozofické či přírodovědecké knize jako o součásti „literatury“.

Většina literárních historií vskutku pojednává o filozofech, historících, teologích, moralistech, politicích a dokonce i o některých přírodovědcích. Steží bychom si například

představili dějiny anglické literatury osmnáctého století, které by široce nepojednaly o Berkeleym, Humeovi, biskupu Butlerovi a Gibbonovi, Burkeovi a dokonce i o Adamu Smithovi. Analýzy těchto autorů, i když jsou obvykle daleko kratší než analýzy básníků, dramatiků a romanopisců, se zřídka kdy omezují na jejich přísně estetické hodnoty. V praxi to vypadá tak, že jsou těmto autorům věnovány přehledy, které jsou z hlediska jejich oboru povrchní a neodborné. Je pravda, že Humea nemůžeme posuzovat jinak než jako filozofa, Gibbona jinak než jako historika, biskupa Butlera než jako církevního apogetu a moralistu a Adama Smitha jinak než jako moralistu a ekonoma. Avšak ve většině dějin literatury se o těchto myslitelích pojednává útržkovitě, bez příslušného kontextu - historie jejich předmětu - tedy bez skutečného pochopení dějin filozofie, etiky, historiografie či ekonomické teorie. Literární historik se automaticky nestává řádným historikem těchto disciplín. Stává se prostě kompilátorem, sebevědomým vetřelcem.

Zkoumání jednotlivých „význačných knih“ lze velmi doporučit k pedagogickým účelům. Všichni musíme souhlasit s tím, že studenti - a zvláště začátečníci - by namísto kompilací či historických kuriozit měli číst význačné nebo alespoň dobré knihy.<sup>2</sup> Lze však pochybovat o tom, že by měl tento princip být zcela dodržován ve vědách, historii či v jakémkoli jiném oboru, v němž se shromažďují a rozvíjejí poznatky. V rámci dějin imaginativní literatury vede omezení na význačné knihy k tomu, že se stávají nepochopitelnými takové jevy jako kontinuita literární tradice, vývoj literárních žánrů, ba i sama podstata literárního procesu. Navíc se zatemňuje pozadí sociálních, lingvistických, ideologických



a dalších podmiňujících okolností. V historii, filozofii a podobných oborech se ve skutečnosti zavádí přehnaně „estetické“ hledisko. Byl to zjevně pouze důraz na „styl“ výkladu a organizaci textu, které učinily z Thomase Huxleyho jediného anglického vědce, který stojí za čtení. Toto kritérium musí vést k tomu, že – až na pár výjimek – se dává přednost popularizátorům před velkými původními autory, Huxleymu před Darwinem, Bergsonovi před Kantem.

Bude zřejmě nejlepší, když termín „literatura“ omezíme na literární umění, tj. na literaturu imaginativní. Jeho užívání v tomto významu přináší určitě obtíže; avšak v angličtině jsou možné alternativy buď předem vyloučeny, neboť mají zúžený význam, jako „próza“ [fiction] či „poezie“ [poetry], nebo jsou neohrabané a zavádějící, jako „imaginativní literatura“ či beletrie. Jednou z námitek proti volbě termínu „literatura“ je to, že (díky svému původu ve slově *litera*) svůj předmět jako by omezuje na psanou či tištěnou literaturu, a přitom je zřejmé, že každá koherentní koncepce literatury musí zahrnovat i „orální literaturu“. V tomto ohledu jsou německý termín *Wortkunst* či ruský *slovesnost'* vhodnější než jejich anglický ekvivalent.

Nejprostším způsobem tento problém vyřešíme poukazem na specifický způsob, jakým je v literatuře užíván jazyk. Jazyk je materiálem literatury, stejně jako kámen či bronz je materiálem sochy, barva materiálem obrazu či zvuky materiálem hudby. Měli bychom si však uvědomit, že jazyk není pouhou inertní hmotou jako kámen, nýbrž že sám je lidským výtvořem, a že je proto naplněn kulturním dědictvím určité jazykové skupiny.

Předešlým je třeba rozlišovat mezi literárním, běžně mlu-

veným a vědeckým užíváním jazyka. Diskuse o tomto problému v práci Thomase Clarka Pollocka *The Nature of Literature*,<sup>3</sup> i když v zásadě směřuje správným směrem, zřejmě není zcela uspokojivá, zvláště v té partii, kde definuje rozdíl mezi literárním a běžně mluveným jazykem. Tento problém je zásadní a v praxi není nikterak jednoduchý, protože na rozdíl od jiných umění nemá literatura žádně vlastní médium a protože nepochybně existují mnohé smíšené formy a jemné přechody od jedné formy ke druhé. Rozlišení mezi jazykem vědy a jazykem literatury je dosti snadné. Pouhý kontrast mezi „myšlením“ a „emocí“ či „pocitem“ však nestačí. Literatura obsahuje myšlení, zatímco emocionální jazyk se nikterak neomezuje jen na literaturu: důkazem toho je rozhovor milenců nebo obyčejná hádka. Ideální vědecký jazyk je přesto čistě „denotativní“: jde mu o jednoznačnou korespondenci mezi znakem a tím, co je označováno. Znak je zcela arbitrární; lze jej tudíž nahradit znakem ekvivalentním. Takový znak je rovněž transparentní, tj. vede nás jednoznačně ke svému referentu, aniž by poutal pozornost k sobě samému.

Vědecký jazyk tak směřuje ke stejnému systému znaků, jaký známe z matematiky či symbolické logiky. Jeho ideálem je takový univerzální jazyk, jakým je *characteristica universalis*, který začal plánovat již koncem sedmáctého století Leibniz. Ve srovnání s vědeckým jazykem se literární jazyk bude v některých ohledech jevit jako nedostatečný. Je plný dvojznačnosti a jako každý jiný historický jazyk je plný homonym, libovolných či iracionálních kategorií, jako je třeba gramatický rod, je prosycen historickými nahodilostmi, vzpomínkami a asociacemi. Je zkrátka vysoce „ko-

notativní". Navíc literární jazyk není zdaleka pouze referenční. Literární jazyk má svoji expresivní stránku; sděluje naladění a postoj mluvčího či spisovatele. Nekonstatuje pouze a nevyjadřuje jen to, co říká; chce také postoj čtenáře ovlivnit, přesvědčit jej a nakonec jej i změnit. Mezi literárním a vědeckým jazykem existuje ještě jeden důležitý rozdíl: v literárním jazyce je zdůrazňován sám znak, zvukový symbolismus slova. Aby k tomu byla připoutána pozornost, byly vymyšleny všemožné techniky jako metrum, aliterace a zvuková schémata.

Tyto odlišnosti od vědeckého jazyka se mohou u různých literárních uměleckých děl objevovat v různé míře: např. zvuková struktura bude méně důležitá u románu než u určitých lyrických básní, jejichž adekvátní překlad je nemožný. V „objektivním románu“, který může zakrýt a téměř utajit postoj autora, bude expresivní prvek daleko méně přítomný než v „osobní“ lyrice. Pragmatický prvek, který je v „čisté“ poezii jen naznačen, může být výrazný v angažovaném románu nebo v satirické či didaktické básni. Také stupeň intelektualizace jazyka se může velmi různit: existují filozofické a didaktické básně a problémové romány, které se alepoň občas přibližují vědeckému jazyku. Ať už se při zkoumání konkrétních literárních děl objeví jakkoli smíšené postupy, rozdíl mezi literárním a vědeckým jazykem je asi zjevný: literární jazyk je daleko více zasazen do historické struktury jazyka, zdůrazňuje vědomí o znaku samém; má svoji expresivní a pragmatickou stránku, kterou se bude vědecký jazyk vždy snažit co nejvíce minimalizovat.

Obtížnější bude stanovit rozdíl mezi běžně mluveným a literárním jazykem. „Běžně mluvený jazyk“ není jedno-

duchý pojem; zahrnuje širokou škálu variant, od kolokviálního jazyka přes jazyk obchodu, úřední jazyk a jazyk náboženství až ke studentskému slangu. Zjevně však mnohé, co bylo řečeno o literárním jazyce, rovněž platí pro jiné obvyklé způsoby užívání jazyka - s výjimkou vědeckého. Běžně mluvený jazyk má rovněž svoji expresivní funkci, i když ta sahá od bezbarvého oficiálního prohlášení až po vášnivý apel, vyslovený v citově vypjatém okamžiku. Běžně mluvený jazyk je plný iracionality a kontextuálních změn historického jazyka, i když v některých chvílích usiluje o téměř vědeckou přesnost popisu. Pouze občas si v každodenní řeči uvědomujeme samotné znaky. I takoveto uvědomění se však objevuje - ve zvukovém symbolismu jmen a činností nebo v jazykových hříčkách. Není pochyb o tom, že běžně mluvený jazyk chce nejčastěji dosáhnout jistých účinků, totiž ovlivnit činnosti a postoje. Bylo by však nesprávné jej omezit pouze na sdělování. Dítě, které si povídá celé hodiny, aniž má posluchače, nebo téměř bezobsažné společenské klábosení dospělých - to vše ukazuje, že existují mnohé obvyklé způsoby užívání jazyka, které přísně vzato - nebo alespoň primárně - nejsou komunikativní.

Již z kvantitativního hlediska bychom tedy měli literární jazyk odlišit od různých typů obvyklého každodenního způsobu užívání jazyka. Možnosti jazyka jsou zde využívány daleko promyšleněji a systematictěji. V díle subjektivního básníka se nám ukazuje „osobnost“ daleko koherentnější a pronikavější než u osob, s nimiž se setkáváme v běžných situacích. Určité typy poezie budou zcela promyšleně využívat paradox, dvojznačnost, kontextuální změnu významu, dokonce i iracionální asociace gramatických kategorií



jako rod nebo čas. Poetický jazyk organizuje a posiluje možnosti běžně mluveného jazyka a někdy je ve snaze upoutat naše vědomí a pozornost dokonce znásilňuje. V důsledku tichého a anonymního působení mnoha generací spisovatelů tyto možnosti získá v pevné a předem zformované podobě. V některých vysoce rozvinutých literaturách, zvláště v některých epochách, básník pouze používá zavedené konvence: jazyk tak říkájící básní za něj. Přesto však každé umělecké dílo vnucuje svému materiálu řád, organizaci, jednotu. Tato jednotu se někdy jeví jako cosi velmi volného, například v mnoha čtáčích či dobrodružných příbězích; ale stupňuje se až k složitému a úzce propojenému uspořádání některých básní, v nichž může být téměř nemožné změnit slovo nebo jeho postavení, aniž poškodíme celkový účinek.

Pragmatické rozlišení mezi literárním jazykem a jazykem běžně mluveným je daleko jasnější. Vše, co nás navádí, abychom podnikli určitou vnější akci, odmítáme považovat za poezii nebo to označujeme za pouhou rétoriku. Pravá poezie nás ovlivňuje subtilněji. Umnění nás nutí přijmout jistý rámec, který vycleňuje výpověď díla z reálného světa. Můžeme tak do naší sémantické analýzy znovu zavést některé běžné estetické pojmy: „nezainteresovaná kontemplace“, „estetická distace“, „rámcování“. I zde si však opět musíme uvědomit, že hranice mezi uměním a ne-uměním, mezi literaturou a ne-literární jazykovou promluvou je pohyblivá. Estetická funkce může proniknout do nejrůznějších jazykových projevů. Bylo by zužováním pojmu literatury, kdybychom z ní vyloučili veškeré propagandistické umění či diktickou a satirickou poezii. Musíme připustit přechodné formy jako esej, biografii a značnou část rétorické literatury.

V různých obdobích dějin se oblast estetické funkce zřejmě rozšiřovala či zmenšovala: v některých obdobích byl soukromý dopis uměleckou formou stejně jako kázání, zatímco dnes, ve shodě se současnou tendencí směřující proti mísení žánrů, se projevuje zužování estetické funkce, značný důraz na čistotu umění, reakce proti panestetismu a jeho nárokům, která byla formulována v estetice konce devatenáctého století. Bude však asi nejlepší, když budeme za literaturu považovat pouze ta díla, v nichž estetická funkce převládá, i když lze uznat, že v dílech sloužících zcela jinému, mimoestetickému účelu, jako jsou vědecká pojednání, filozofické dizertace, politické traktáty a kázání, existují estetické prvky, jako jsou styl a kompozice.

Podstata literatury se však nejjasněji projevuje v souvislosti s referenčními aspekty. Centrum literárního umění samozřejmě nacházíme v tradičních žánrech, jako je lyrika, epika a drama. V nich všech se poukazuje k světu fikce, k světu imaginace. Výpovědi v románu, básni nebo v dramatu nejsou doslovně pravdivé, nejsou to logické poučky. Existuje klíčové důležité rozdíly mezi výpovědi - i kdyby se objevila v historickém románu či románu Balzakově, kde se zdánlivě podávají „informace“ o skutečných událostech - a touž informací objevující se v historické či sociologické práci. Dokonce i v subjektivní lyrice básníkovy „já“ je fikčním, dramatickým „já“. Románová postava se liší od historické postavy nebo od postavy skutečného života. Skládá se jen z vět, kterými ji autor popisuje nebo které jí vkládá do úst. Nemá žádnou minulost, žádnou budoucnost, a někdy ani žádnou životní kontinuitu. Díky tomuto elementárnímu poznatku se nemusíme zabývat mnohými kritickými úvaha-

mi věnovanými Hamletovi ve Wittenbergu, vlivu, který měl na Hamleta otec, útlému a mladému Falstaffovi, „dívčím věku Shakespearových hrđinek“, či otázce „kolik dětí měla lady Macbethová“.<sup>4</sup> Čas a prostor románu nejsou časem a prostorem skutečného života. Dokonce i ten zdánlivě nejrealističtější román, naturalistický „kus života“, je konstruován podle určitých uměleckých konvencí. Zvláště z pozdější historické perspektivy vidíme, jak se naturalistické romány navzájem podobají svou volbou tématu, typem charakterizace, zvolenými či přejatými událostmi, způsobu vedení dialogu. Podobně rozpoznáváme krajní konvenčnost dokonce i toho nejnaturalističtějšího dramatu, a to nejen co se týče jeho předpokládaného scénického rámce, nýbrž i způsobu, jakým zachází s časem a prostorem, způsobu, jakým je volen a veden i údajně realistický dialog, a konečně způsobu, jakým postavy vstupují na jeviště a jak z něho odcházejí.<sup>5</sup> Ať již jsou rozdíly mezi *Bouří* a *Norou* jakkoli veliké, tato dramatická konvence je jim společná.

Uznáme-li „fikčnost“, „invenci“ či „imaginaci“ za rysy odlišující literaturu od jiných oblastí, budeme o literatuře uvažovat spíše na základě Homéra, Danta, Shakespeara, Balzaka a Keatse než Cicerona, Montaigna, Bossueta či Emersona. Zajisté budou existovat „hraniční“ případy. Například Platónova *Ústava* – které bychom stěžii upírali literárnost přinejmenším tam, kde pojednává o velkých myšlech, v pasážích vyznačujících se „invencí“ a „fikčností“ – je zároveň prvořadým filozofickým dílem. Takovému pojetí literatury je popisné, nikoli hodnotící. Velkému a vlivnému dílu nijak neubližujeme, jestliže je odkážeme do rétoriky, do filozofie, označíme-li je za politickou propagandu. Ve všech

řechto oblastech můžeme klást otázky estetické analýzy, stylistiky a kompozice, podobně či totožné s těmi, které vyvolává literatura; nebudou však mít hlavní vlastnost literatury, fikčnosti. Toto pojetí tedy zahrne všechny druhy beletrie, i ten nejhorší román, nejhorší básně, nejhorší drama. Označíme-li dílo za umělecké, ještě je tím neškodnější.

Je třeba odstranit jedno běžné nedorozumění. „Imaginativní“ literatura nemusí užívat obrazy. Básnický jazyk je prosycen obrazností, od nejjednodušších výtvorů až k vrcholným celkovým a všezahrnujícím mytologickým systémům Blakea a Yeatse. Obraznost však není pro beletristickou výpověď podstatná, a proto není podstatná pro značnou část literatury. Existují dobré básně, které jsou zcela bez obrazů; dokonce existuje „poezie výpovědi“.<sup>6</sup> Obraznost bychom navíc neměli směšovat se skutečnou smyslovou a vizuální tvorbou obrazů. Pod vlivem Hegelovým takoví estetikové devatenáctého století jako Vischer a Eduard von Hartmann tvrdili, že veškeré umění je „smyslovým vyzařováním myšlenky“, zatímco jiná škola (Fiedler, Hilbrand a Riehl) hovořila o veškerém umění jako o „čiré viditelnosti“.<sup>7</sup> Značná část velké literatury však neevokuje smyslové obrazy, a pokud ano, děje se tak pouze náhodně, příležitostně a jen občasné.<sup>8</sup> Při líčení dokonce i fiktivní postavy spisovatel možná nepoužije vůbec žádné vizuální obrazy. Stěžii si můžeme vizuálně představit kterékoli postavy Dostojevského či Henryho Jamese, zatímco velmi podrobně poznáváme jejich duševní stavy, motivace, hodnocení, postoje a tužby.

Spisovatel nanejvýš naznačí určitý schematický náčrt nebo jeden fyzický rys, což je časté u Tolstého či Thomase



Manna. To, že máme námitky proti mnohým ilustracím, i když jsou od dobrých umělců a v některých případech i od autora samého (např. Thackerayho), ukazuje, že nám autor předkládá jen takový schematický náčrt, který nemá být podrobně dokreslen.

Kdybychom si měli v poezii vizuálně představovat každou metaforu, byli bychom zcela popleteni a zmateni. I když existují čtenáři, kteří se oddávají vizuálnímu představení, a i když v literatuře existují pasáže, kde text jako by takové představování vyžadoval, neměli bychom tuto psychologickou otázku směřovat s analýzou básnickových metaforických prostředků. V těchto prostředcích jde většinou o organizaci mentálních procesů, k nimž dochází také mimo literaturu. Tak je metafora latentně přítomna ve značné části našeho běžného jazyka a nezakrytá ve slangu a oblíbených příslovích. I ty nejabstraktnější termíny jsou pomocí metaforického posunu odvozeny vpsledku z fyzických vztahů (*chápat, definovat, vyloučit, podstata, předmět, hypotéza*). Poezie tento metaforický charakter jazyka ožívuje a připomíná nám jej, stejně jako užívá symboly a mýty naší civilizace: klasické, germánské, keltské a křesťanské.

Všechny tyto rozdíly mezi literaturou a ne-literaturou, o nichž jsme pojednali - organizace, osobní výraz, uvědomění si a využití média, neexistence praktického účelu a samozřejmě fikčnost - jsou přejmenováním (a to v rámci sémantické analýzy) prastarých estetických termínů jako „jednota v rozmanitosti“, „nezainteresovaná kontemplace“, „estetická distance“, „rámcování“, a také „invence“, „imagínace“ a „tvorba“. Každý z nich označuje jeden aspekt literár-

ního díla, jednu charakteristickou vlastnost jeho sémantického zaměření. Žádný z nich není uspokojivý sám o sobě. Nyní už by měl být zřejmý přinejmenším jeden rezultat: literární umělecké dílo není jednoduchým předmětem, nýbrž spíše vysoce komplexní a rozvrstvenou organizací s četnými významy a vztahy. Obvyklá terminologie, hovořící o „organizaci“, je poněkud zavádějící, neboť zdůrazňuje pouze jeden aspekt, aspekt „jednoty v rozmanitosti“, a vede k biologickým paralelám, které nejsou vždy relevantní. Navíc ob-  
rat „jednota obsahu a formy“ - i když upozorňuje na úzké vzájemné vztahy uvnitř uměleckého díla - je v literatuře zavádějící, protože příliš zjednodušuje. Podporuje iluzi, že analýza každého prvku nějakého artefaktu, at již se týká obsahu nebo techniky, musí být stejně užitečná; tím nás zbavuje povinnosti dívat se na dílo v jeho celku. „Obsah“ a „forma“ jsou termíny, které jsou užívány v příliš širokém významu, než aby nám pomohla jejich pouhá juxtapozice. I kdybychom je přesně definovali, vedly by ke zjednodušující dichotomizaci uměleckého díla. Moderní analýza uměleckého díla musí začít komplexnějšími otázkami: způsobem jeho existence a systémem jeho vrstvení.<sup>9</sup>

me však na druhé straně přehánět rozlišení, s nímž přišly teorie „umění pro umění“ na konci devatenáctého století či novější teorie „poesie pure“. „Didaktickou herezi“, jak Poe nazýval víru, že poezie je nástrojem povznesení člověka, lze ztotožňovat s tradiční renesanční teorií, podle níž básně působí radost a poučuje, či poučuje tím, že působí radost.

Vcelku lze konstatovat, že z četby dějin estetiky či poetiky vzniká dojem, že podstata a funkce literatury se – oproti jiným lidským činnostem a hodnotám – v zásadě nezměnily. Dějiny estetiky bychom snad mohli stručně pojmovat jako dialektiku, v níž roli teze a antiteze hrají Horatiovy *dulce a utile*: poezie je libežná a užitečná. Každé z těchto adjektiv odděleně představuje polární nepochopení funkce poezie – pravděpodobně je snazší korelovat *dulce et utile* spíše na základě funkce než podstaty. Názor, že poezie je potěšením [pleasure] (obdobným každé jiné libosti), je reakcí na názor, že poezie je poučením (obdobným tomu, jež najdeme v kterékoliv učebnici).<sup>1</sup> Na názor, že veškerá poezie je (či že by měla být) propagandou, se reaguje tím, že je (či měla by být) čistým zvukem a obrazem – arabeskou, která neodkazuje ke světu lidských emocí. V nejsubtilnější podobě se tyto protikladné postoje projevují v názoru, že umění je „hrou“ a že je „dílem“ (prozaickým „řemeslem“, uměleckým „výtvořem“). Žádný z těchto názorů zřejmě není sám o sobě přijatelný. Když slyšíme, že poezie je „hrou“, spontánní zábahou, máme pocit, že nebyla vzata v úvahu ani umělcova pečlivost, dovednost a rozvažování, ani vážnost a důležitost básně; když však slyšíme, že poezie je „dílem“ či „řemeslem“, máme pocit, že tento názor plně nevystihuje radost

## FUNKCE LITERATURY

\*

V jakémkoli koherentním diskurzu musí korelovat podstata literatury s její funkcí. Funkce poezie vyplývá z její podstaty: každý předmět (nebo třída předmětů) je nejefektivnější a nejrationálnější využit na základě toho, čím je, či tím, co je v něm ústřední. Svě sekundární funkce nabývá teprve ve chvíli, kdy jeho prvotní funkce již ustoupila do pozadí: starý kolovrátek se stává ornamentem či muzejním exponátem; ze starého čtvercového klavíru, který již dosloužil, lze vyrobit užitečný stůl. Podobně podstata předmětu vyplývá z jeho funkce: je tím, co vykonává. Artefakt má strukturu přiměřenou vykonávání své funkce, spolu se všemi doplňky, které umožňují čas a materiál a které může vyžadovat vkus. V každém literárním díle může být mnohé, co není nutné pro jeho literární funkci, i když to může být z jiných důvodů zajímavé či zdůvodnitelné.

Změnily se v průběhu dějin názory na podstatu a funkci literatury? Není snadné na tuto otázku odpovědět. Půjde-li dostatečně daleko do minulosti, můžeme odpovědět kladně. Kdysi dávno se literatura, filozofie a náboženství neodlišovaly: příkladem toho u Řeků byli patrně Aischylos a Hésiodos. Avšak Platón již může hovořit o sváru mezi básníky a filozofy jako o něčem, co je známo od pradávna. Má přitom na mysli cosi, čemu docela dobře rozumíme. Nesmí-



pomocí čtenáři, aby si ujasnil svou nechuť k prostředí, do něhož je umístěn. Umělec... se může stát „podvratným“ pouhým zpěvem - ve větší nevinnosti - při odpočinku na březích Mississippi.<sup>2</sup>

Na uvedenou otázku si pravděpodobně odpovíme takto: veškeré umění je „líbezné“ a „užitečné“ pro ty, kterým je určeno. To, co artikuluje, přesahuje recipientovo vlastní zasnění či reflexi; dovednost, s níž umění artikuluje to, co se v mysli recipientově podobá jeho vlastnímu zasnění či reflexi, mu dává potěšení a navíc mu poskytuje příjemné rozptýlení.

Aby mohlo umělecké dílo úspěšně působit, neměly by tyto dvě „noty“ - potěšení a užitečnost - pouze koexistovat: měly by splynout. Měli bychom zdůraznit, že potěšení z literatury není jedinou preferencí z dlouhé řady možných potěšení, nýbrž že je to „potěšení vyšší“. Je totiž potěšením z vyššího druhu činnosti, tj. nezaujatým rozjímáním. A užitečnost - vážnost, poučnost - literatury je příjemnou vážností, tj. není vážností povinnosti, kterou je nutné vykonat, či nezbytným poučením, nýbrž estetickou vážností, vážností vnímání. Relativista, který má rád obtížnou moderní poezii, může vždy odmítnout estetický soud tím, že ze svého vkusu vytvoří osobní zálibu, třeba na úrovni křížovek či šachu. Pedagog může špatně odhadnout vážnost velké básně či románu, stejně jako může nepochopit historické informace či užitečná mravní poučení, které obsahuje.

Další důležitý bod: má literatura jedinou funkci nebo jich má více? Ve svém díle *Primer for Critics* Boas pobaveně předkládá pluralismus zájmů a příslušných typů kritiky; na konci své práce *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

z básně a to, co Kant nazýval její „bezúčelovostí“. Musíme popsat funkci umění takovým způsobem, abychom byli zároveň právi jak onomu *dulce*, tak *utile*.

Horatiovská formule sama může být pro začátek užitečná, pokud nezapomeneme, že přesnost užívání kritických termínů je velmi nedávného data, a rozšíříme-li tyto horatiovské termíny tak velkoryse, aby zahrnovaly i tvůrčí praxi Říma a renesance. Užitečnost umění nemusí spočívat v prosazování takové morální lekce, jakou byl podle Le Bossuho Homérův důvod k napsání *Iliady* nebo jakou Hegel spatřoval v *Antigoně*, své oblíbené tragédii. Termín „užitečný“ označuje něco, co si zaslouhuje vážné pozornosti, co odpovídá „neztrácení času“, nikoli „trávení času“. Termín „líbezný“ odpovídá výrazům jako „nenudí“, „není povinné“, „dává uspokojení samo o sobě“.

Můžeme použít toto dvojí kritérium jako základ pro definici literatury, či spíše jako kritérium pro rozpoznání velké literatury? Ve starších diskuzích se málokdy objevuje rozlišení mezi velkou, dobrou a „podřadnou“ literaturou. Mohou existovat reálné pochybnosti o tom, zda je podřadná literatura (v různých sešitových vydáních) „užitečná“ nebo „poučná“. Běžně je považována za pouhý „únik“ a „zábavu“. Na tuto otázku však musíme odpovědět z hlediska čtenáře podřadné literatury, a nikoli z hlediska těch, kteří čtou „dobrou literaturu“. Mortimer Adler by rád v zájmech i těch nejméně intelektuálních čtenářů románů našel při nejmenším určitou elementární touhu po poznání. A co se „úniku“ týče, Kenneth Burke nám připomněl, jak laciným se takové obvinění může stát. Sen o úniku může

Eliot smutně – nebo alespoň unaveně – zdůrazňuje „pestrost poezie“ a pестrost účinků, jaké mohou mít v různých dobách různé druhy poezie. Existují však výjimky. Brát umění, literaturu či poezii vážně obvykle znamená připisovat jí nějakou specifickou funkci. Když Eliot uvažuje o Arnoldově názoru, že by poezie mohla nahradit náboženství a filozofii, píše: „...nic ani v tomto světě, ani v příštím není náhražkou za něco jiného...“<sup>3</sup> To jest, žádná skutečná kategorie hodnoty nemá reálný ekvivalent. Neexistují žádné reálné náhražky. V praxi může literatura zjevně zaujmout místo mnoha činností – cesty či pobytu v cizině, přímé zkušenosti, může se stát zástupným životem; může být také použita historikem jako dokument o společnosti. Avšak má literatura úkol či funkci, v nichž se jí nic jiného nemůže vyrovnat? Nebo je to amalgám filozofie, historie, hudby a obraznosti, který by ve skutečně moderní ekonomice byl rozdělen? Toto je zásadní otázka.

Obhájíci literatury budou přesvědčeni, že je trvalá, že není archaickým přežitkem. S nimi budou souhlasit mnozí, kdo nejsou ani básníci, ani učitelé poezie a kteří tedy nemají profesionální zájem na jejím přežití. Zázitek jedinečné hodnoty, který nám poskytuje literatura, je základní pro každou teorii o podstatě této hodnoty. Naše měnicí se teorie se stále více snaží brát tento zázitek v úvahu.

Jeden současný směr postuluje funkci a vážnost poezie na základě zjištění, že poezie sděluje poznání – poznání svého druhu. Poezie je formou poznání. Něco takového zřejmě tvrdil Aristotelés ve svém slavném výroku, že poezie je filozofičtější než historie, neboť historie „líčí věci, které se udály, kdežto poezie je líčí tak, jak by se mohly stát“, obec-

né a pravděpodobně. Avšak dnes, kdy se historie, podobně jako literatura, jeví jako volná, nedostatečně definovaná disciplína a kdy soupeřem vzbuzujícím respekt je spíše věda, má se za to, že literatura podává vědomosti o těch specifických záležitostech, kterými se věda a filozofie nezabývají. Zatímco novoklasicistický teoretik jako dr. Johnson mohl stále uvažovat o poezii z hlediska „velkolepé obecnosti“, všichni moderní teoretici mnoha škol (např. Bergson, Gilby, Ransom, Stace) zdůrazňují specifickou poezie. Jak říká Stace, hra *Othello* není o žárlivosti, nýbrž o Othellově žárlivosti, o onom zvláštním druhu žárlivosti, který mohl pocítovat Maur, který si vzal Benátkanku.<sup>4</sup>

Typičnost literatury, nebo její specifičnost? Literární teorie či apologetika může zdůrazňovat tu či onu; lze totiž tvrdit, že literatura je obecnější než historie a biografie, avšak specifičtější než psychologie či sociologie. Posuny v důrazu neexistují jen v literární teorii. V literární praxi se specifický stupeň obecnosti či jedinečnosti mění od díla k dílu a od období k období. Poutník [Pilgrim] a Kdokoli [Everyman] se stávají lidstvem. Avšak Morous, „humorista“ Jonsonovy *Epicoene*, je osobou velmi zvláštní a idiosynkratickou. Literární princip charakterizace byl vždy definován jako něco, co kombinuje „typické“ s „individuálním“, co ukazuje typ v individuu či individuuum v typu. Pokusy o interpretaci tohoto principu či specifická dogmata z něj odvozená příliš nepomáhaly. Literární typologie se tradují již od horatiovského učení o decoru a repertoáru typů římské komedie (např. vychloubavý voják, lakomec, marnotratný a romantický syn, důvěryhodný služebník). Typologii nacházíme opět v charakterových črtách a v Molièrových komediích.



Jak bychom však mohli tohoto pojmu použít obecněji? Je chůva v *Romeovi a Julii* typem? A jestliže je, co typizuje? Je Hamlet typem? Z popisu doktora Timothyho Brighta vyplývá, že se alžbětinskému publiku zřejmě jevil jako melancholik. Ale je zároveň mnohým jiným a jeho melancholie má specifickou genezi a kontext. V jistém smyslu je tak postava, která je zároveň jedincem i typem, konstituována tak, aby se jevila jako mnoho typů: Hamlet je také milencem či bývalým milencem, učencem, znalcem dramatu, šermířem. Každý člověk, i ten nejprostší, je konvergencí či průsečíkem typů. Takzvané charakterové typy jsou považovány za „ploché“, jako my všichni vidíme lidi, s nimiž máme jednoduché vztahy; „plastické“ postavy spojují názory a vztahy a jsou ukázány v různých souvislostech – ve veřejném a soukromém životě, v cizích zemích.<sup>5</sup>

Jednu z poznávacích hodnot dramatu a románu je asi hodnota psychologická. Dobře je známo tvrzení, že „románopisci vás mohou naučit o lidské povaze víc než psychologové“. Horneová doporučuje jako nevyčerpatelné zdroje Dostojevského, Shakespeara, Ibsena a Balzaka. E. M. Forster v díle *Aspekty románu* hovoří o velmi omezeném počtu osob, jejichž vnitřní život a motivace známe, a velkou úroveň tečnosti románu spatruje v tom, že odhaluje vnitřní život postav.<sup>6</sup> Vnitřní život, který Forster připisuje svým postavám, pravděpodobně čerpá ze své vlastní vnímavé introspekce. Mohli bychom tvrdit, že velké romány jsou prameny pro psychology či že jsou studiiemi případů (tj. nabízejí ilustrace, typické příklady). Zde se však zřejmě vracíme k tomu, že psychologové využijí román pouze kvůli jeho zobecňující

typizační hodnotě: budou konstruovat postavu otce Goriota z celkového prostředí (Maison Vauquer) a kontextu postav.

Podle Maxe Eastmana, který je ostatně sám méně významným básníkem, si „literární duch“ ve věku vědy nemůže činit nárok na objev pravdy. „Literární duch“ je prostě nespecializovaným, amatérským vědomím předvědeckých dob, které se snaží udržet a využít snadnosti, s níž se vyjadřuje, k vytvoření dojmu, že vyslovuje skutečně důležité „pravdy“. Pravda v literatuře je stejná jako pravda mimo ni, tj. je systematickým a obecně verifikovatelným poznáním. Romanopisec nemá k dispozici žádnou záračnou zkratku, která by jej dovedla k současnému stavu poznání ve společenských vědách konstituujícího „pravdu“, proti níž je třeba postavit autorův „svět“, autorovu fiktivní realitu. Imaginativní spisovatel – a zvláště básník – si však podle Eastmana nerozumí, má-li za to, že jeho hlavním úkolem je objevit a sdělit poznání. Jeho skutečnou funkcí je přimět nás, abychom vnímali to, co vidíme, abychom si představili to, co již – pojmově či prakticky – známe.<sup>7</sup>

Je obtížné rozlišit mezi dvěma názory: že poezie je skutečným daného, anebo že poezie je „uměleckým vhlédem“. Připomíná nám umělec to, co jsme přestali vnímat, nebo nám umožňuje vidět to, co jsme neviděli, i když to zde již dávno existovalo? Lze připomenout černobílé kresby, v nichž jsou skryty postavy či obličje, skládající se z teček a přerušovaných čar: přestože po celou dobu existovaly, neviděli jsme je jako celky, jako tvar. Ve svých *Intentions* Wilde cituje Whistlerův objev umělecké hodnoty mlhy, prerafaelitský objev krásy ženských typů, které do té doby

nebyly považovány ani za krásné, ani za typy. Jsou toto přepady „poznání“, či „pravdy“? Nejsme si jisti odpovědí na tuto otázku. Jsou to objevy nových „hodnot vnímání“, čili, jak říkáme, nových „estetických kvalit“.

Obecně lze pochopit, proč se estetikům nechce popírat „pravdu“ jako vlastnost a kritérium umění: zčásti je to proto, že se jedná o účtyhodný termín, který odráží skutečnost, že člověk považuje svoji seriózní úctu k umění a jeho vnímání za jednu z nejvyšších hodnot, zčásti proto, že se člověk nelogicky obává, že jestliže umění není „pravdivé“, pak je „lži“, jak to ostře vyjádřil Platón. Imaginativní literatura je „fikcí“, uměleckou, verbální „imitací života“. Oopakem „fikce“ není „pravda“, nýbrž „fakt“ či „časoprostorová existence“. „Fakt“ je podivnější než pravděpodobnost, s níž musí literatura pracovat.

Zdá se, že ze všech druhů umění si právě literatura činí nárok na „pravdu“ prostřednictvím světového názoru (*Weltanschauung*), který má každé celistvé umělecké dílo. Filozof či kritik musí některé z těchto „názorů“ považovat za pravdivější než jiné (např. Eliot považuje Dantův za pravdivější než Shelleyho či dokonce Shakespeareův); avšak každá zralá filozofie života musí do jisté míry obsahovat pravdu – v každém případě si na ni činí nárok. Pravda *literatury* je z našeho dnešního pohledu zřejmě pravdou v *literatuře* – filozofii, která v systematické pojmové podobě existuje vně literatury, avšak může být na literaturu aplikována, může jí být ilustrována či ztělesněna. V tomto smyslu je pravda u Danta katolickou teologií a scholastickou filozofií. Tohoto druhu je asi v zásadě názor Eliota na vztah poezie k „pravdě“. Pravda je sférou systematických myslitelů; a umělci takový-

mi myslitelé nejsou, i když se o to mohou pokusit, jestliže se nenajdou žádní vhodní filozofové, jejichž práci by si mohli přisvojit.<sup>10</sup>

Zdálo by se, že celý tento spor je do značné míry sémantický. Co míníme termíny jako „vědění“, „pravda“, „poznání“, „moudrost“? Je-li veškerá pravda pojmová a logická, pak umění – dokonce i umění literatury – nemohou být formálními pravdy. A zase, jestliže přijmeme pozitivistické zuzující definice, omezující pravdu na to, co lze pomocí vědecké metody verifikovat, nemůže být umění experimentální formou pravdy. Alternativou k této názoru je zřejmě jakási bidualní či pluri-modální pravda: existují různé „způsoby poznání“. Anebo existují dva základní typy poznání, oba používají jazykového znakového systému: vědy, které užívají „diskurzivního“ modu, a umění, která užívají modu „prezentačního“. Jsou oba tyto typy pravdami? Ten první mají obvykle na mysli filozofové, zatímco druhý bere v úvahu náboženský „mýtus“ stejně jako poezii. Ten druhý bychom mohli nazvat spíše „pravdivým“ než „pravdou“. Adjektivum by lépe vyjádřilo odlišné těžiště: umění je substantivně krásné a adjektivně pravdivé (tj. není v rozporu s pravdou). Ve své práci *Ars Poetica* se MacLeish pokouší vzájemně přizpůsobit nároky literární krásy a filozofie formulací, že básně „se rovná pravdě, ale není pravdivá“: poezie je stejně vážná a důležitá jako filozofie (věda, poznání, moudrost) a je ekvivalentní pravdě, je jí podobná.

Paní Langerová ve svém prosazování prezentačního symbolismu jako formy poznání klade větší důraz na výtvarné umění, a co víc, na hudbu spíše než na literaturu. Zřejmě asi považuje literaturu za jakousi směs „diskurzivního“ a „pre-



zentačního". Avšak mytický prvek literatury či její archetypální obrazy by spíše odpovídaly zmíněnému prezentačnímu symbolismu.<sup>12</sup>

Od názorů, že umění je objevem, nahlédnutím pravdy, bychom měli odlišit názor, že umění a zvláště literatura je propagandou, že spisovatel není objevitelem pravdy, nýbrž jejím přesvědčivým dodavatelem. Termín „propaganda“ je neurčitý a je třeba jej upřesnit. V běžné řeči je používán jen pro doktríny, které jsou považovány za zhoubné a které jsou šířeny lidmi, kterým nedůvěřujeme. V tomto slově je obsažena kalkulace, úmysl, a je obvykle používáno pro specifické a spíše omezené doktríny či programy.<sup>13</sup> Tento termín je tak omezující, že bychom mohli říci, že některé umění (nejnižšího druhu) je propagandou, avšak že jí nemůže být žádné velké umění, dobré umění či Umění. Jestliže však tento termín rozšíříme natolik, že bude zahrnovat „vědomé či nevědomé úsilí o ovlivnění čtenářů natolik, aby zaujali autorův postoj k životu“, pak bude možné tvrdit, že všichni umělci jsou nebo by měli být propagandisty, nebo (což je úplný opak názoru nastíněného v předcházející větě) že všichni upřímní, odpovědní umělci mají mravní závazek působit jako propagandisté.

Podle Montgomerého Belgiona je literární umělec

„nezodpovědným propagandistou“. To znamená, že každý spisovatel přijímá nějaký názor na život, nějakou jeho teorii... Účinek díla má vždy vést k *přesvědčování* čtenáře, aby onen názor či teorii přijal. Toto *přesvědčování* je vždy zastřené. To znamená, že čtenář je vždy veden k tomu, aby něčemu věřil. Onen souhlas je hypnotický - umění prezentace čtenáře svádí...

Eliot, který Belgiona cituje, reaguje odlišením „básmíků,

kteří bychom stěží mohli považovat za propagandisty“, od nezodpovědných propagandistů a od třetí skupiny autorů, kteří jako Lucretius a Dante jsou „zvláště uvědomělými a odpovědnými“ propagandisty; posouzení toho, zda je umělec odpovědný, závisí podle Eliota jak na autorském zájmu, tak na historickém účinku.<sup>14</sup> Termín „odpovědní propagandisté“ se asi většině lidí jeví jako vnitřně rozporný; avšak interpretujeme-li jej jako napětí vytvářené různými tlaky, pak dává smysl. Vážné umění v sobě zahrnuje takový světový názor, který lze formulovat filozoficky, ba dokonce systémově.<sup>15</sup> Mezi uměleckou koherencí (které se někdy říká „umělecká logika“) a koherencí filozofickou existuje jistá korelace. Odpovědný umělec nechce nijak zaměňovat emoce s myšlením, senzibilitu s intelektem, upřímnost citu s příměností zkušenosti a reflexe. Na rozdíl od většiny názorů, které měly veřejný úspěch jako „propaganda“, není světový názor, který odpovědný umělec vyjadřuje, nijak prostý; a odpovídající komplexní vidění světa nemůže pomoci hypnotické sugesce někoho pohnout k ukvapené či naivní akci.

Zbývá ještě uvážít ta pojetí funkce literatury, která se soustředila kolem slova „katarze“. Toto řecké slovo z Aristotelovy *Poetiky* má dlouhou historii. Exegeze významu, v jakém Aristotelés tohoto slova užívá, zůstává spornou; avšak to, co měl snad Aristotelés na mysli, exegetický problém zájmu, není třeba směřovat s problémem, který tento termín začal označovat. Někteří tvrdí, že funkcí literatury je uvolnit nás - spisovatele i čtenáře - od tlaku emocí. Vyjádřit emoce znamená se jich zbavit, jako se prý Goethe vysvobodil ze světobolu sepsáním *Utrpení mladého Werthera*. A divák tragédie či čtenář románu prý také pocituje uvolnění

a úlevu. Jeho emoce se koncentrovaly a na konci svého estetikého zážitku pocituje „klid myslí“.<sup>16</sup>

Avšak jaké je působení literatury? Uvolňuje nás od emocí, nebo je vzbuzuje? Platón měl za to, že tragédie a komedie „živí a zalévají naše emoce, zatímco bychom je měli vysušit“. Anebo: jestliže literatura zmiňuje tlak našich emocí, není pak nesprávné, když se při jejich uvolňování orientujeme na poetické fikce? Svatý Augustin se vyznává, že jako mladík žil ve smrtelném hříchu; ale „nad tím vším jsem neplakal, já, který plakal nad zabitou Didonou...“ Že by některá literatura podněcovala a jiná působila katarzně? Nebo bychom měli rozlišovat mezi skupinami čtenářů a povahou jejich reakce?<sup>17</sup> A mělo by být umění katarzí? Tyto otázky by měly být pojednány v kapitolách „Literatura a psychologie“ a „Literatura a společnost“; je však třeba je předběžně položit již nyní.

Shrňme: otázka funkce literatury má v západním světě dlouhou historii – od Platóna až do dnešní doby. Není to otázka, kterou by instinktivně kladl básník nebo ti, kteří mají rádi poezii; pro ně je „krása svým vlastním důvodem existence“, jak to jednou vyjádřil Emerson. Tuto otázku kladou spíše utilitaristé a moralisté či státníci a filozofové, tj. představitelé jiných zvláštních hodnot či spekulativní arbitrové všech hodnot. Ptají se: jaký je vůbec užitek z poezie – *cui bono*? A tuto otázku kladou v jejím plném sociálním či lidském rozměru. Básník a instinktivní čtenář poezie jsou tak jakožto intelektuálně odpovědní občané nuceni dát společnosti nějakou rozumnou odpověď. Činí tak v jedné pa-sáži *Ars Poetica*. Píší *Obranu* či *Apologii* poezie: literární ekvivalent toho, čemu se v teologii říká „apologetika“.<sup>18</sup>

Když píší pro tento účel a pro své potenciální publikum, přirozeně zdůrazňují „užitek“ spíše než „potěšení“ z literatury; a proto by dnes bylo sémanticky snadné ztotožnit „funkci“ literatury s vnějšími vztahy, do nichž vstupuje. Avšak počínajíc romantickým hnutím básníci často na tuto otázku kladenou společností odpovídají jinak: tím, co A. C. Bradley nazývá „poezií pro poezii“<sup>19</sup>; a teoretikové mají pravdu, když ponechávají termínu „funkce“ celý jeho apologetický rozměr. Takže když užíváme toto slovo, říkáme, že poezie má mnoho možných funkcí. Prvotní a hlavní funkcí poezie je věrnost své vlastní podstatě.