

také aspiraci „zasvětit“ ostatní čtenáře do „skrytých tajemství literatury a umění“, tedy kvalitovat jejich čtenářské schopnosti a dovednosti tak, aby byli pro příště připraveni literární díla sami adekvátně přijímat.

Adresáti literárních děl jsou proto znalci navigováni k jejich správné a poučené četbě, na jejímž základě mají být schopni sami přečtené konkretizovat a interpretovat. Řečeno s hermeneutiky, znalci usilují utvářet předběžné porozumění textu, jež usnadňuje odpovědi na otázky: Proč zrovna tento text? Co bych v něm měl hledat? Co bych si o něm měl myslet?

Poslední dvě otázky dávám do kondicionálu, abych vyjádřil, že součástí tohoto předporozumění je i tichý předpoklad, že optimální konkretizace a interpretace textů jsou rekonstrukcí těch významů, které do děl uložili jejich tvůrci – a to navzdory faktu, že literární historie již od času polemik s pozitivismem tento předpoklad z těch či oněch pozic problematizuje a vyvrací.

VYMEZENÍ KLÍČOVÝCH ROLÍ A HRACÍHO POLE

Za nejdůležitějšího adresáta a recipienta literatury bývá celkem samozřejmě považován blíže nespécifikovaný čtenář, považovaný některými teoriiemi i za spolutvůrce či hlavního tvůrce smyslu literárních děl. To, že se tento čtenář většinou dále nepřesňuje, přitom navozuje představu, že jde o čtenáře „běžného a normálního“: takového, jakým by měl být každý, kdo čte literaturu.

Přiznávám, že jsem „běžného“ čtenáře ve svém životě už jednou viděl. Bylo to na počátku devadesátých let v londýnském metru, kde mi šitěstěna popřála sedět proti krásné mladáce. Byla zcela ponořena do knihy s romantickou obálkou a bylo na ní zřetelně vidět, co právě prožívá. Během půlhodinky společné cesty jsem tak z její tváře mohl vyčíst téměř celý příběh: snadno jsem poznal, kdy si postavil knihy významaví lásku, kdy jsou v nebezpečí, kdy si už mohou oddychnout a kdy se asi konečně obejmou a políbí.

Uvědomil jsem si tehdy, proč takovíto běžní čtenáři vůbec literární díla čtou. Nakolik úzce je jejich zájem o to, co text sděluje, provázán s dobrodružstvím, které jim přináší samotná čtba, ono empatické spoluprožívání slov, myšlenek a příběhů.

Bylo by ovšem možné oprávněně namítnout, že ona dívka není čtenářkou běžnou, ale naopak velmi zvláštní. Čtenářkou, která díky své literární navěje zcela podléhá magii čteného, aniž by přitom vnímala literární s tvořenost čteného textu. Její schopnost spoluprožít napsané přitom odpovídá pouze určitému typu četby, poji se s recepcí literatury spíše populární.

S touto námítkou mohu souhlasit. Neznám příslušné statistiky a nevím, nakolik je popsany typ navivního čtenáře běžný, normální a statisticky významný, jsem si však jist, že popsaná čtenářka není totožná s tím, s čím se v teorii běžně pracuje jako s adresátem literatury v užším slova smyslu, tedy literatury umělecké a hodnotné. Její přístup k četbě neodpovídá nárokům, jež umělecká literatura na recipienta klade – za takovouto literaturu totiž považujeme především texty přístupné jen tomu, kdo je schopen vnímat, chápat a prožívat nejen jejich „první signální rovinnu“ (která je při znalosti abecedy a jisté otevřenosti a citlivosti vůči napsanému osvojitelná pocitově a emocionálně), ale také jejich roviny skryté a složitější. Schopnost „užít“ si signály s tvořeností díla a v něm obsažené metaliterární vazby je ovšem podmiňena čtenářovou literární zkušeností a dovedností. Ideálním obvyčejným čtenářem je proto ten, kdo nejenom hodně čte, ale kdo je také věcně poučený, vychovaný k náročnější četbě a tím také – mimo jiné – zbavený původní navivní potřeby přečtené přímočarě vztahovat k životu. Čím je čtenář umělecky náročnější, tím samozřejměji vnímá, že literární text není jen věcnou výpovědí o životě, ale má také svou poetiku a estetiku, je nějak napsán, komponován a koncipován.

Tuto skutečnost tradičně reflektovalo také školní vzdělávání, které se snažilo takové čtenáře vychovávat a za součást vzdělání proto považovalo také rozšiřování čtenářských kompetencí žáků tak, aby se jim otevřela čtenářsky náročnější literární díla.

Iluze „běžného“ čtenáře jako teoretického adresáta umělecké literatury tím padá: každý čtenář, jenž je schopen adekvátně vnímat umělecky hodnotnou literaturu, je totiž do určité míry znalcem: čte a posuzuje díla na pozadí paměti oboru. A naopak, znalec je jen určitým typem čtenáře: adresátem z pohledu značné části literární produkce velmi vítaným, ba optimálním. Bylo by dokonce možné tvrdit, že literatura v uměleckém slova smyslu je psána hlavně pro znalce – a nejednou také pouze pro ně.

Přesto si myslím, že hranici mezi obvyčejným čtenářem a znalcem je možné a vlastně nutné vymezit, neboť nejde jen o dispozice, předpoklady, zkušenosti a znalosti, ale také o rozhodnutí vztahovat se k literatuře jen jako čtenář, nebo také jako znalec.

K možným distinktivním rysům by mohl patřit již vyslovený fakt, že znalcům na rozdíl od běžných čtenářů *literatura a četba literárních děl nenvyovídají ani tak o životě, jako spíše o literatuře samé*. Jiným rozlišovacím znamením by pak mohla být skutečnost, že znalec čte (respektive musí číst) nejen to, co se mu „líbí“, ale i to, co by vůbec nečetl, pokud by nebyl právě znalcem. I on sice může za určitých okolností prožívat návní radost spontánní četby pro potěšení, nicméně k jeho roli patří poznávat zvolený okruh a typ literatury jako celistvý předmět výzkumu. Nemůže si z něj proto vybírat jen to, co se mu zdá být dobré a špatné, zábavné a nudné. Je na tom stejně jako biolog, například odborník na motýly, který se také nemůže kochat jen exempláři s krásně vybarvenými křídly, ale musí se oblastí svého výzkumu věnovat cele. Ve znalcově přístupu k jeho předmětu výzkumu, k literatuře, je tak nepochybně mnohem méně prvotního čtenářského okouzlení a prožívání, zato však mnohem více racionality a systematickosti, která se snaží jevy analyzovat, pojmenovat a klasifikovat.

Toto všechno jsou ovšem jen sekundární znaky. Tím skutečně hlavním, co zásadně odlišuje znalce od čtenáře, je totiž *volba role znalce*, k níž dojde v okamžiku, kdy se daný čtenář rozhodne, že jeho poznání literatury a literárního života je už na takové úrovni, že s ním může (a vlastně musí) vstoupit do veřejného života. A čím

tak s přesvědčením, že pravdivost jeho názorů, postojů a konkrétních formulací mu dává právo pokoušet se jejich prostřednictvím ovlivnit literaturu, respektive literární život.

Škála rolí, které může znalec v literárním životě zaujmout, je velmi široká. Patří k nim nepochybně i role související s šířením poznatků, tedy role učitele, případně s hmotnou produkcí a distribucí knih a s jejich uchováváním, tedy role autorů, nakladatelů, nakladatelských redaktorů, lektorů a cenzorů, ale také knihkupců a knihovníků. Tyto role literaturu a literární život velmi ovlivňují, neboť spolurozhodují o tom, zda dané literární dílo vůbec přestoupí před veřejnost a v jaké to bude podobě. Každá z nich by tak stála za samostatnou analýzou, předmětem mých úvah ale primárně nejsou.

Zabýváje se myšlením o literatuře pojímaným jako aktivní recepcí děl a textů, které už byly veřejnosti nějakým způsobem představeny, vidím především tři základní varianty role znalce: *literární kritika, historika a teoretika*.

Tyto tři role jsou s myšlením o literatuře spojovány automaticky, protože úzce souvisejí se třemi ze čtyř výše popsaných „subjektů“ a s podobou hracího pole, do něhož vstupuje člověk, jenž se rozhodne působit jako znalec. Herní prostor volby bychom si mohli schématicky představit jako čtverec tvořený stranami: *literární historie – kritiku – teorii – interpretaci*.

Jednotlivé strany přitom v tomto schématu představují čtyři možné – vzájemně provázané – způsoby tázání se na literaturu a literární díla:

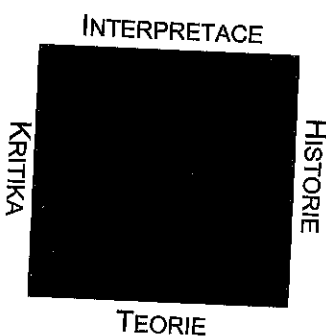
1. Z hlediska *historie* je důležité včlenit každý jev, dílo nebo skupinu děl do dobového kontextu. Historie se proto táže na minulost a klade si otázky typu: Kdy, jak a proč to vzniklo? Proč to vypadalo tak, jak to vypadalo? Jak to souviselo se vznikem jiných jevů či děl? Jaký to tehdy mělo význam a jak to bylo recepováno? Kdo a jaký byl původce tohoto jevu a díla? Jaké byly jeho vztahy s jinými autory? A tak podobně. Klíčovými žánry tohoto způsobu uvazování pak jsou analytické historické studie, syntetizující monografie a přehledové dějiny.

2. Odlišný způsob uvažování nastoluje *kritika*, jejímž úkolem je vynést nad jevy a díly (a skupinami děl) hodnotový soud, vzta- hující je k přítomnosti a budoucnosti. Základní otázkou proto kri- tikovi je: je toto dílo *dobré*, nebo není? A v podstatě tutéž otázku si kritici kladou nad skupinami děl, nad jednotlivými literárními aktyvrami i nad aktuální situací literárního života, snad jen s tím rozdílem, že tážání po kvalitě rozšiřují o obecnější otázky typu: směřuje daný literární jev *správným* směrem? (Řečeno frází, která je již hodně zprofanovaná, ale ve své podstatě stále platí: nakolik dané dílo, daný jev napomáhá dalšímu rozvoji literatury a společ- nosti?) Jako optimální žánrový útvar se pak kritikovi jeví recenze, kritická esej, případně celá knižní monografie.

3. Pro *teorii* je nejpodstatnější a výchozí prát se na nadindivi- duální souvislosti tvarové podoby literatury a její geneze a včlenit jednotlivosti do náležitěho systémového celku. Zajímá ji ale také nejobecnější problematika smyslu a podoby literatury a přemýšlení o ní. Odtud tedy otázky: Jak a proč se díla „dějí“? Jak a proč jsou udělána tak, jak jsou udělána? Co má tvar tohoto díla společného s ostatními? Jakého je druhu? Proč to všechno? Typickým žánrem pak je teoretická studie či monografie.

4. Míří-li všechny tři předchozí přístupy více či méně k zobec- nění, smyslem *interpretace* je z mého pohledu naopak tážání se na konkrétní jednotlivosti a na zvláštnosti určitého díla či jevu. Čili: Čím se toto dílo či jev liší od jiných? Čím je jedinečný? Jak doložit, že je dobrou a přečteníhodnou literaturou? Optimálním žánrem je pak interpretační portrét díla či autora.

Modelově si lze myšlení o literatuře představit jako hrací pole ve tvaru čtverce, daného zmíněnou čtveřicí možných tážání. Za- tímco názory zcela laických čtenářů se nacházejí na pomezí tohoto pole, případně zcela mimo něj (neboť laici se primárně tážou: Co mi daná kniha vypovídá o životě a jak dobe se čte?), znalci jsou přesvědčeni, že vše podstatné, co lze říci a napsat o literatuře i jed- notlivých dílech či jevech, leží uvnitř něho. Každou výpověď o li- teratuře je proto možné chápat jako určitou kombinaci popsanych přístupů, neboť každý znalec hledá takovou individuální pozici,



která by mu umožňovala nově vidět a především pojmenováním uchopit esenciálně existující fakta či vztahy.

Jako optimální se přitom zdánlivě může jevit situace, kdy se znalec nachází přesně uprostřed pole a může tedy ke své indi- viduální interakci s literárními jevy využívat celou škálu otázek a přístupů. Dvourozměrné schéma ale nedokáže vyjádřit kvalitu být stejně tak jedinci, pro které tato pozice znamená, že všem čtyřem možným přístupům stejně blízko a umí je proto prospěšně využívat, jako ti, pro které tatáž pozice znamená, že mají ke všemu stejně daleko a produkují tedy hlábohy. (Problém odhonné kvality určitého znalce se ovšem tak či onak projeví, at už se pohybuje na kterémkoliv místě pole.)

Určitá jednostrannost, tedy znalcovy přímknutí se k určitému přístupu, navíc může být a bývá přínosem, neboť zabíráňuje mne- řkající vágnost a umožňuje vyhraněnější a také přesnější kladení otázek a odpovídání si na ně. Standardně se proto znalci identifi- kují s některým z přístupů a transformují jej tak ve svou roli – at již pouze pro určitý konkrétní text, nebo jako celoživotní volbu.

Bylo by logické tvrdit, že každé ze subjektivit stran hračho prostoru odpovídá také jedna z rolí, které může znalec zaujmout. Laický čtenář již ale nepochybně postřehl, že ze čtyř stran vy- třechého schématu s konkrétními rolami spojují pouze tři, je to dáno tím, že interpretace se nevyvinula ve zcela samostatnou

disciplinu a spíše než svébytný postoj generující určitou roli vytváří východisko či korektiv dalších tří přístupů. Důkazem bude, že literární znalci podle své „specializace“ sami sebe bez problémů titulují jako kritiky, historiky či teoretiky, nikoliv však jako interprety. Naproti tomu každá ze tří vyjmenovaných rolí je vykonávána s různou mírou interpretační účty k jednohlavému a jedinečnému.

Identifikace znalce s některou z vyjmenovaných rolí není jen gesto, ale velmi významný a významotvorný čin. Snad nebude na škodu v této chvíli připomenout jev psychology nazvaný jako *priming*. Sociální psychologie sloven *priming* označuje druh nevědomé paměti, mechanismus, při kterém určitá informace přímo ovlivňuje následující činnost člověka. Ukázalo se totiž, že navození určité sociální role, a to třeba jen prostřednictvím slovně podané informace či výzvy, aktivizuje nejen určité stereotypy chování, ale i sám proces myšlení.

Z hlediska myšlení o literatuře jsou přitom zajímavé zejména ty pokusy, při kterých badatelé testovali, zda není možné „metodou *primingu* aktivovat stereotyp vzdelanosti, který by zlepšil intelektuální výkon. Účastníci se měli vcítit do osoby typického profesora nebo sekretářky a během určité doby popisovat jeho/její životní styl, chování a vzhled. Poté měli za úkol odpovídat na sadu otázek z okruhu všeobecných znalostí. Výsledky ukázaly, že *priming* stereotypem profesora vedl k lepšímu výsledkům v testu než *priming* stereotypem sekretářky nebo žádný *priming*. Další navazující experimenty publikované v této studii používaly různé varianty těchto podmínek (včetně *primingu* představou fotbalového vítězství) a zjištěné výsledky potvrzily.⁶⁹

Mechanismus, jakým *priming* funguje, je zjevný: jedinec podvědomě přijme určitou roli a s ní rovněž určitou představu o svém chování a o adresátu svých promluv a usiluje o takovou svou

⁶⁹ FRANEK, Marek: *Priming aktivující sociální stereotypy a výkon v mentálním testu*. E-psychologie [online, cit. 26.3. 2012]. Dostupné na: <http://e-psychologie.eu/pdf/franek.pdf>.

prezentaci, která této roli odpovídá. Taktó motivován pak – ve snaze nezklamat – aktivizuje své schopnosti a snaží se také v souladu s rolí adekvátně užívat jazyk a formulovat své názory. Připomenutí *primingu* je důležité proto, abychom si uvědomili, že přijetí jakékoli role není teoretický výmysl, ale akt, jenž je přirozenou součástí psychické konstituce člověka a jímž procházíme ve svém životě neustále. Jeho výsledkem je vcílení se do zvolené či přidělené role a vědomé i podvědomé přijetí aktuálních pravd, které s ní souvisejí.

Je evidentní, že na tom, jakou konkrétní roli z možných si znalec volí, má jistý vliv jednak přiležitost, jednak jeho osobní natura. Existují například badatelé, kteří mají velmi malou schopnost rozpoznat aktuální literární hodnotu díla, zato je však vnítně naplňuje možnost porovnávat a interpretovat i zdánlivě mrtvý historický materiál – a opačně. A jsou také znalci, pro které je potěšením zabývat se jednootlvostmi spjatými se zcela konkrétními díly a jejich dílčími složkami, a jsou naopak jiní, jež vnitřně naplňuje nadhled: konstruování abstraktních systémů bez přímé vazby na díla. To vše znalece při volbě adekvátní role určuje a limituje.

Bylo by však současně chybou domnívat se, že znalcova volba pozice je výhradně věcí jeho individuální volby. V různých dobách a různých rozhodcích jsou totiž tyto role oceňovány různě, ba dokonce jsou pocítovány jako hierarchicky uspořádané velikými. Znalec tak může být k volbě určité role inspirován i literárním kontextem.

ROLE KRITIKA

Začneme rolí kritika, protože ta je pro začínajícího znalce nejjednodušší cestou, jak vstoupit do literárního diskursu a strhnout na sebe pozornost, a to mimo jiné i proto, že mezi předpoklady pro výkon této role nutně nepatří literárněvědné vzdělání. Zároveň literární historie a teorie vyžaduje značnou míru znalcovy

předchozí odborné přípravy, úspěšnými kritiky se mohou stávat (a stávají) i velmi mladí lidé. (V české literatuře rekord patrně drží A. M. Píša, který v necelých dvaceti publikoval knihu recenzi „za posledních dva roky“.)⁷⁰

Východí definice kritika je poměrně konvenční a obecně přijatá. Kritik je zakotven v přítomnosti, vyjadřuje jejího „ducha“. Svou roli naplňuje psaním textů vycházejících z aktuální literární a společenské situace. Jejima očima poměňuje jak literární díla a jevy minulé, tak také a především nově vznikající, které začínají do kontextu a vztahuje k tradici. Má odvarhu pronášet soudy a vyjadřuje se rovněž k obecnějším otázkám literárního provozu a k problematice ideálů, za nimiž by literatura měla kráčet. Na pozadí vize, jak by daná literatura (a společnost) mohla, či spíše měla vypadat a jaká díla by měla produkovat, si nárokuje právo rozhodovat o tom, co se má stát součástí paměti kolektiva (ať již jako pozitivní hodnota, nebo jako odstraňující příklad) a co má být zapomenuto a ztraceno. Jeho šance své mhněti prosadit je přitom přímo úměrná prestiži, kterou si svým texty a svým vystupováním v interpretační komunitě vybojuje.

Kritik obdobně jako hrdina her typu RPG řeší jednohlavé úkoly a sbírá za to „body“. Po seznámení se s východí literární situací má přitom možnost zvolit si cestu, po níž bude kráčet a vybírat si úkoly, které chce plnit, a nepřátelské cíle, na něž bude útočit. Je tím úspěšnější, čím lépe si tyto cíle vybírá, čím přesvědčivěji dokáže rozhodovat o tom, zda určitý text je nebo není literárním dílem, a také čím působivěji jej dokáže interpretovat a začlenit do časových souvislostí. Schopnost přesvědčivé hodnotové a věcné analýzy musí prokázat také v případě, že se rozhodne vyjadřovat k obecnější problematice, tedy k literárnímu provozu a jeho aktuálnímu stavu. V konkrétních situacích může role kritika nabývat rozmanitých podob: může být soudcem, rozhodčím, rádcem, učitelem, trenérem, nadšeným čtenářem. V optimálním případě – pokud je aktuální literární situace otevřená programovým

⁷⁰ Píša, Antonín Matěj: *Soudy, boje a výzvy. Z let 1920–1922*. Praha: Čin 1922.

prohlášením – pak kritik může působit i jako vizionář a tvůrce nového směru, jímž by se literatura, respektive její progresivní část, měla vydat.

Geneticky je role kritika odvozena od práva každého čtenáře si něco přečíst a svobodně vyjádřit svůj názor, třeba naprosto odmítavý. Každý čtenář je tak do určité míry kritikem, byť jeho soud nad přečtenou knihou většinou nepřekračuje úroveň jednoduchého verdiktu „je to blbý – je to dobrý“, nebo doporučení „nečti to – přečti si to“. Kritik má ostatně se čtenářem celou řadu styčných bodů, mimo jiné to, že oba přečtené texty pochovávají a hodnotově nevztahují ani tak k literatuře jako uzavřenému systému, jako spíše k aktuální osobní, sociální a politické situaci. (A to do konce i v těch případech, kdy autonomní krásu uměleckého díla považují za jedinou pravou hodnotu oponující nudě a trapnosti společenské každodennosti.)

Kritik i čtenář si zpravidla o přečteném něco myslí. Kritik se však od čtenáře liší „jen“ tím, že má potřebu své názory slovně a argumentačně rozvinout do textu a ten publikovat. Je to krok relativně malý, avšak více než významný, neboť člověk, jenž jej učiní, jím přestává být pouhým recipientem toho, co mu jiní nabízejí, a stává se aktivním činitelem aktuálního literárního dění.

V časech tištěných médií byl krok oddělující kritika od čtenáře jednoznačný, neboť názory druhé skupiny byly tištěny maximálně v dopisových rubrikách novin a časopisů. S nástupem internetu a sociálních sítí se situace zásadně změnila, neboť se tím otevřel nový oficiální i polooficiální prostor pro zveřejňování názorů libovolného typu a formy. Tato široká škála možností – od diskusních fór přes individuální blogy až po internetové časopisy – je přitom vnitřně diferencovaná a i uvnitř ní je tak možné vytyčit relativní hranici mezi tím, co se už bere jako vystoupení znalce a co ještě zůstává názorem čtenáře-laika. Součástí kritičkovy strategie přitom nadále je snaha publikovat své názory prostřednictvím média prestižního, které má co největší vliv na literární život. Což nutně nemusí být to médium, které má největší počet čtenářů,

ale také – například – respektovaný literární časopis s relativně malým nákladem, ale silným vlivem na interpretáční komunitu.

Druhrou současnější kritickou publikační strategií pak je vystupovat v médiu, s nímž se cítí být názorově spřízněni, neboť si je vědom, že význam individuálního názoru posiluje, pokud je prezentován jako součást širší nadosobní programové shody.

Čtenáři jako masa, která podle svých preferencí knihy nakupuje a půjčuje si je v knihovnách, mají nepochybně na podobu literatury značný vliv, neboť spoluurčují ekonomické chování nakladatelů i autorů. Jednotlivý čtenář ovšem bere literaturu spíše takovou, jaká je: podle svého vkusu si z děl nabízených a dostupných vybírá to, co jej osobně oslovuje. Čte „knihy“, aniž by měl potřebu zasahovat do procesu jejich geneze, což se projevuje i tím, že – alespoň v případě tak malého národa, jako je ten náš – svou čelbu nehladá jen ve vlastní národní literatuře. Nedělá rozdíl mezi domácím a cizím-světovým, zvláště je-li mu zpřístupněno skrze překlady.

Naopak kritik je úzce spjat s literaturou, kterou považuje za „naši“, tedy s tou, do které se cítí být schopen zasahovat. Činí to s přesvědčením, že je oprávněn ostatním doporučovat, co by z ní měl a neměl číst, ale i co by si o tom měl a neměl myslet. Cítí se být také schopen radit autorům, jak a co by vůbec měli psát. Pasažuje se na hlavního „akčního hrdinu“ příběhu, jenž je psán literárním životem, na subjekt ve svých očích přinejmenším stejně významný, jako jsou sami spisovatelé. Je si nepochybně vědom, že vyjadřuje svůj osobní názor, současně však věří, že tento názor vyjadřuje nadosobní pravdu a jako takový by měl být brán.

Základního vymezení role kritika jsem se už dotkl v kapitole věnované způsobu, jakým se formuje její subjektivita. Patří k ní především určení vztahu mezi MÝ a ONI. Volbou své role se totiž kritik přihlašuje k těm, kteří rozumějí literatuře a světu a jsou tedy schopni identifikovat a pojmenovat umělecké hodnoty, ale i podmínky, za nichž mohou takové hodnoty vznikat. Kritik se cítí být za podobu literatury spolupovědný a snaží se zaujmout v literární komunitě takové místo, aby ji mohl ovlivňovat, přesněji

snaží se svými texty ovlivnit čtenáře, spisovatele i ostatní kritiky natolik, aby respektovali jeho vidění světa a literatury.

Toho usílí o respekt ovšem může – podle konkrétního kritického naturelu a historické situace – nabývat různé intenzity. Zatímco některým stačí vidět své jméno a svůj text v médiu a nemají potřebu mezi ostatními publikujícími příliš vyniknout, jiní se vědomě snaží vyprofilovat se jako osobnost, jejíž názory a formulace mají čtenáře zaujmout a autory inspirovat. A další píšou se zájmem přesvědčit spisovatele (a ostatní účastníky literárního života), aby už určité věci nepsali a nepublikovali: v mezím případě pak usilují dokonce o to, aby se určité věci myslet, psát a publikovat *nesměly*, kdežto jiné věci se myslet, psát a publikovat *musely*. Poslední stupeň vyjmenované škály je prakticky dosažitelný jen tehdy, je-li podporován příslušnými totalitními mocenskými prostředky, a pamětníci si snadno vzpomenou na konkrétní kritiky, kteří o takovouto moc usilovali.

Kritikův aktivismus – to, že na rozdíl od historika či teoretika nenahlíží přitomný literární život z „akademického“ odstupu a nahlédlu, ale chce jej svými texty a verdikty přímo ovlivňovat – je často vnímán jako nedostatek scientistní distance. Kritika se proto sice teoreticky deklaruje jako součást literární vědy, ale literárněkritické texty se paradoxně jako věda již neberou; vnímají se jako něco, co svou neexaktností patří spíše k umění.

Další současnější paradoxní povahy kritiky je napětí mezi její vnějšíkovou proměnlivostí a faktickou stabilitou. Proměnlivá je role kritika proto, že její nositelé musí vždy velmi citlivě reagovat na aktuální životní poci, na literární situaci a atmosféru a v závislosti na tom identifikovat svoji pozici.

Stejně jako každou jinou osobní a sociální roli rovněž kritika lze vykonávat s vágní ochotou vyhovět všem a každému. Strategicky úspěšnější jsou však kritici, kteří vědí *za co, s kým a proti čemu a komu bojují*. A protože neexistuje jedinou provždy univerzálně platná, nadčasová literární hodnota, v praxi tak kritici s plným nasazením a osobním přesvědčením bojují jedinou za romanismus či realismus, impresionismus, expresionismus,

avantgardu, autenticitu životního faktu či stylizovanost umění a jindy naopak proti realismu, impresionismu, expresionismu, avantgardě, autentické životního faktu či stylizovanosti umění... A tomuto konkrétnímu nasazení v té které chvíli odpovídá i této-rika a pragmatika textů, argumentace, použitý slovník, citáční odkazy na autority atd.

Role kritika je proměnlivá také proto, že jednotliví znalci bývají svým naturelem velmi různorodí. Někteří z nich jsou múzických a vnímaví, jiní naopak. Někteří čtou rádi a s nadhledem, jiní literaturu chápou jen jako prostředek sebezprezentace. Někteří jsou dobrá díla dána uměním slov, věř, formulací a obrazů, jiní v nich vidí jen aplikaci obecných životních, politických a ideologických schémat a jiní zase třeba přiležitost pro hledání věcných a prapopisných chyb. Pro některé je čerba dobrodružstvím ztotožnění, pro jiné odtažitým úkolem. Někteří se spontánně oddávají příběhům, jiné uměšejí neobvyklé metafory a jiní uctívají racionální konstrukce. Někteří se snaží v knize najít vždy něco pozitivního, jiní se domnívají, že poslední sušnou knihu četli naposledy ve třetí třídě. Někteří s oblibou píšou recenze na jednohvé křehky, jiní dávají přednost obecným úvahám o neutěšené dobové literární situaci a další s chutí pěstují žánr zvaný *kritika kritiky*, protože více než literatuře samé rozumějí tomu, co by o ni měli psát či oslatit. Jestliže i přes všechny výše uvedené proměnlivé veličiny tvrdím, že role kritika je velmi stabilní, je to dáno stabilitou jeho základní pozice v rámci myšlení o literatuře jako strukturovaného systému. Ta je totiž vždy situována na pomězi *mezi tím, co je, a tím, co by* – alespoň podle daného kritika – *správně mělo být*. Rozhodnutí stát se kritikem je vždy zároveň rozhodnutím účastnit se zápasu o literaturu, její podobu a budoucnost, tedy volbou mezi *tradicí, konvencí a establišmentem* na jedné straně a *vizí změny* na straně druhé. Agonální charakter kritiky je tak naprosto nepopiratelný, ostatně nikoli náhodou se za vrchol literárního života často považují přímé střety jejích aktérů, tedy skryté nebo zjevné *polemiky*, považované za klíčové okamžiky rozhodování se mezi různými pohledy, teoriemi a koncepcí.

Zápasivý charakter má kritika rovněž z perspektivy individuálních „hráčů“. Každý kritik totiž svádí troj, či spíše trojčetný osobní zápas: a) se sebou samým, tedy se svou schopností přečíst, pochopit, pojmenovat, b) s literárními díly, c) s ostatními kritiky a dalšími subjekty utvářejícími soudobý literární život.⁷¹

⁷¹ Tyto tři „zápasy“ svádí nejenom kritici, ale i historici a teoretici. Mohli bychom v této souvislosti dokonce uvažovat o čtvrtém zápase, a to o zápas s textem, který každý znalec vytváří a který se posléze od něj odpočívá, stává se sub-jektem svého dílnu a jako takový vytváří impulsy, ale i nátlak na svého autora. U dalších textů k tomu dochází téměř vždy, velmi patrně to však bývá v případě dlouhodobých kolektivních prací, zvláště těch vícešvazkových. Ty zpravidla vznikají podle určitých víceméně přesného rozvrhu, který se však začne v průběhu práce zákonitě proměňovat a text si začne „žít svým životem“. Což může v krajním případě nabýt dvou podob. První možností je, že se celek zcela rozvolní a rozpadne, neboť jednotliví autoři nerespektují autoritu celku. Druhou, opakovanou možností, která mne v tuto chvíli zajímá více, je tendence díla k *sebezdekon-lování*, jež vede k tomu, že výchozí pravidla jsou zprěstřována – jak po stránce formální, tak faktografické. Toto se týká zejména dlouhodobých lexikografických projektů. Např. jsem si to uvědomil jako hlavní redaktor dvoudílného *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945* (1995, 1998). Naše práce na něm započala s velmi přesnou představou toho, co a jak by se v jednotlivých heslech mělo uvádět, nicméně ta se postupně velmi proměňovala. Ukázalo se například, že je nemožné udržet stejnou míru faktografické redukce, neboť u určitých spisovatelů „je škoda“ nějakou informací vynechat. To ale zpětně vytvářelo tlak na sledování, tedy na to, aby obdobný typ informace byl registrován ve všech heslech, kde je alespoň trochu relevantní. Svou roli sehrála i narušující zkušenost autoriského týmu, jeho inklinace k rozsáhlejším výkladovým pasážím, větší benevolence při sestavování heseláře, jakož i snaha vyřít vsříct uživateli a nabídnout mu například přesnější zápis bibliografie. Čím dále se totiž znalec obdoba-nému projektu věnuje, tím hůře se mu určitá data redukuje. Při práci na druhém svazku se pak výraznou motivací pro autory a zejména redaktory stala rovněž potřeba vyhnout se všem chybám a nedostatkům ve svazku předchozím, což vedlo k další kvalitativní i kvantitativní proměně hesel. Vizualním důsledkem, vypovídajícím o proměně koncepce, byl výrazný nárůst délky jednotlivých hesel i rozsahu druhého svazku. Nepoměr mezi oběma díly pak inicioval snahu po rovnováze: vrátit se na začátek a upravit celek tak, aby byl na jedné informační rovině. To se dařilo kolegům pod vedením Michala Příbáňe: ti knihu převedli do internetové podoby (<http://www.slovníkceskyliteratury.cz/>), která umožňuje trvalé a optimální úpravy celku v režimu online – což ale svým způsobem ještě

Skruté a zjevné boje a polemiky, které kritici vedou, bývají často pojímány jako konflikty na život a smrt. Přiznejme však, že spíše než o válku jde o slovní souboje, o řečové hry odehrávající se v určitém vymezeném, herním myšlenkovém prostoru. Jejich kardinální vlastností je, že nemají podobu přímého střetu mezi duellanty, v němž by kdokoli byl schopen toho druhého porazit, aniž by k tomu nepotřeboval někoho třetího. Bojuje se v nich totiž hlavně „na dojem“; jsou „divadlem“, jež je adresováno někomu jinému. Kritici sice své texty obvykle stylizují „jako by chtěli o své pravdě přesvědčit především své přímé protivníky, ve skutečnosti však chtějí oslovit a na svou stranu získat především jiné znalce, neboť ti jsou rozhodujícími reprezentanty veřejného mínění. Nedílnou složkou literárněkritického agónu je proto předvzdání vlastní role, což Ivo Osoľobě nazývá slovem *osterze*. Poukazuje jím na situace, kdy je pro mluvčího důležité nejen zprostředkovat určité názory, poznatky či fakta, ale také předvést sebe sama.

*„Sám sebe ostenzivně sdělují /.../ především činnost, tím, co dělám a jak to dělám. Spousta toho, co děláme, má proto ostenzivní charakter, motivaci nebo aspoň druhotný sdělovací moment. /.../ Sdělovat sebe samého mohu /.../ nejen tím, co dělám, ale i tím, co mluvím a jak mluvím (to je činnost, i to dělám); mohu se býškat znalostí, citů, ochotou, zdvořilostí /.../, nebojácností, zájmy, vzděláním, sousředitelnou pozorností, vitýpností, pohotovostí, nebdalou či dbalou výslovností. Jsou okamžiky v naší činnosti nebo v našich rozmluvách, kdy si jasně uvědomíme, že naše aktivita neplatí ani tak věci, již se přímo obírá, jako lidem, kteří přihlížejí nebo připslouchávají, že naše slova nejsou vlastně určena tomu druhému, na jehož adresu byla zdatně pronesena, ale tomu třetímu, který naši rozmluvu sleduje.“*⁷²

„Ten účet“ je pro kritika a jeho úspěšně zvládnutí vlastní role velmi důležitý. Teoreticky by jim mohli být „normální čtenáři“, zvláště dnes, kdy laici díky internetu získali obrovský prostor

dále posiluje autonomní díla a jeho nadvládu nad proměňujícím se autorským týmem a jeho jednotlivými členy.

⁷² OSOĽOBĚ, Ivo: *Osterze*, hra, jazyk. Brno: Host 2002, s. 22–23.

pro zveřejňování svých postojů a názorů. Z pohledu kritika však takovíto čtenáři, byť i produkující rozsáhlé texty, nejsou autoritou, o jejíž přitvzení by měl primárně usilovat. Považuje je totiž za tu část literární veřejnosti, jejíž názory jsou minimálně sporné, neboť jsou produktem konvence či komerce a vztahují se zejména na populární témata. Pokud tedy znale „normální čtenáři“ v rámci tradičního myšlení o literatuře vůbec zajímají, tak nikoli jako partneři, ale jako objekt výzkumu, případně jako adresát potenciální výchovy a převýchovy či jako jednorázový účelový argument zpochybňující převládající estetickou normu.

Subjektem, kterého kritici považují za rozhodčího oprávněného posuzovat jejich výkony a určovat vítěze v jejich soubojích, nejsou čtenáři, ale interpretační komunita znalců. Kritikův zdat ve hře je závislý na této komunitě, což znamená i to, že se ve svých čínech a textech kritik musí vždy s jejím viděním literatury a světa vyrovnávat. Například tím, že ji svou pravdu nabídne způsobem, na který ona bude slyšet. Dobře přitom ví, že posuzovány budou nejen argumenty, ale i jejich řečnická působivost.

Huizinga poukazuje na zakotvení obdobných forem soubojů o pravdu v pradávném herním rozměru lidského myšlení a civilizace. Z příkladů, které uvádí, bychom naše literárněkritické boje mohli přirovnat k eskymáckým bubnovým zápasům: tedy k soudním sporům, spočívajícím mimo jiné ve zpěvu hanlivých písní, v nichž si sváříci se strany navzájem předhazují svá provinění, aniž by dělaly „rozdíl mezi důvodným obviněním, rozsuzující satirou a obyčejnou pomluvou“. Takové zápasů mohou probíhat i několik let a člen výkonů svářících se stran je zaujmout diváky a získat tak na svou stranu veřejné mínění.⁷³

⁷³ „Má-li nějaký Eskymák stížnost na jiného Eskymáka, vyzve ho na bubnovou souřez nebo písňový zápas /.../. Oba soupeři zpívají střídavě ze doprovodu bubnu hanlivé písně, v nichž si navzájem předhazují svá provinění. Přitom se nedělá rozdíl mezi důvodným obviněním, rozsuzující satirou a obyčejnou pomluvou. /.../. Střídavý zpěv je doprovázen tělesným tapaním o tyraním, jeden sopí nebo funí druhému do obličeje, naráží na něho čelem, zavírá mu ústa, přiváží ho pevně k stromovému kálu, a to vše si „obžalovaný“ musí nechat líbit naprostou klidně a dokonče s posměšným

V tradičním myšlení o literatuře, které stojí na adekvácní teorii poznání, jsou kritické souborje zpravidla interpretovány jako rozhodování o tom, kdo vlastně má objektivně platnou pravdu, přičemž se vychází z premisy, že se rozhoduje racionálně a na základě věcných argumentů. Příklady, jako je ten Huizingův, však upozorňují na to, že věc je složitější, neboť podkladem verdiktu, k němuž interpretací komunita dospívá, nejsou jen čistá fakta, ale i těžko uchopitelné dojmy, pocity a sympatie. Přirozenou součástí kritické strategie proto logicky je také nezbytnost předvést svůj postoj (a sebe sama jako jeho kompetentního nositele) tak, aby to na potenciální rozhodčí adekvátně, tzn. rozumově i emocionálně zapůsobilo. Cílem pak je vyvolat v nich pocit sjednocující souměřitelnosti, utvářené shodným chápáním jistot a podstat, z nichž lze vyvozovat závěry.

Ještěže tedy tradiční myšlení o literatuře věh v esencიალთუ ზკომანაბო შემდგომ, კრიტიკა je jeho nejslabším místem, neboť je to sféra, v níž k hodnotovému pojmenování jeví dochází na základě sociálního konsenzu. Předněm konsenzu, jenž je v tomto způsobu myšlení vzápětí silně sakralizován, přitom nejsou ani tak konkrétní jednotlivosti, jako spíše celé významové sítě předporozumění, jež pak zpětně přisuzují smysl a hodnotu jednotlivým výrokům, textům i dílům.

Ohled na rozhodčí, kteří budou posuzovat výkon, nepochybne prostupuje všechnu kritickou činnost. Sítě předporozumění je dokonce nucen respektovat už v okamžiku, kdy ještě vede soubor jen se sebou, neboť se musí rozhodnout, jaký verdikt chce a má nad určitým literárním dílem či jevem vynést.

smíchem. Divná zplaví neřfény písní s sebou, pachvatně tleskají a ještě více vydatněji oba strany. Někteří naproti tomu sedí a spí. O přestávkách se strany k sobě ctovají jako dobří přátelé. Takové zápasy se mohou protáhnout na léta. Strany si vymyšlejí stále nové písně a předvádějí nová provínění. Nakonec diváci rozhodnou, kdo má být prohlášen vítězem. /.../ Důležitě je tu především to, že u kmenů, které holdují tomuto zvyku, nahrazují takové zápasy soudní rozhodování. /.../ představují jediný způsob, jak vyhrát spor: není žádné jiné cesty, jak vytvořit veřejné mínění.“ Huizinga, Johan: Horno ludens. O původu kultury ve hře. Praha: Mladá fronta 1971, s. 81-82.

Souborem nazýváám tuto situaci proto, že kritikova cesta literaturu skrze plnění jednotlivých úkolů znamená – podobně jako v hrách typu RPG – jisté postupné sebezdokonalování. Zvláště v její první fázi, během postupu z úrovně naivního čtenáře na úroveň znalce, jde přitom o dosti radikální proměnu, během níž se velmi třídí čtenářské dovednosti a hodnotová kritéria a také se částečně proměňuje „vkus“: s tím, jak se čtenář stává znalcem, přestávají se mu líbit díla, která jej dříve přitahovala, a nově je schopen racionálně ocenit a také emocionálně prožít i texty, které by se mu dříve jevíly jako nepřístupné a nerozumitelné. Nastupuje tak cesta nikdy nekonečného neustálého sebepoznávání a sebepřekonávání.

Připustíme však, že nejde jen o čisté sportovní procesy, ale také o důsledek přijetí určité role a postupnou identifikaci s ní. Učil jsem kdysi studentku, která v prvním ročníku hovořila o tom, že preferuje především zábavnou a dobrodružnou literaturu plnou dějů. Když ale měla tuto charakteristiku konkretizovat jménem svého oblíbeného spisovatele, jmenovala Jakuba Demla, tedy tvrice nepochybně pozoruhodného, nicméně typově dosti vzdáleného její výchozí definici ideální četby. Bylo to nedlouho po roce 1989, kdy tento dříve zakázaný autor krátce stál na vrcholu dobového hodnotového kánonu, a ona chtěla touto ostentací demonstrovat svou kompetenci, aniž by si uvědomila, že prezentuje pravý opak, tedy neznalost autorova díla. O to zajímavější však bylo v dalších letech pozorovat, že se s tímto svým – výceměně náhodně – přijatým ideálem postupně identifikovala natolik, že jej učinila základním tématem své odborné práce a kritickým přístupem k literatuře. A obdobně si své téma a „svou literaturu“ nepochybně našel mnohý znalec.

Patrně každý, kdo se věnuje literární vědě a kritice (nebo alespoň někdy stvořil a publikoval recenzi či úvahu), si dobře uvědomuje, jak se jeho výchozí postoje v průběhu psaní a hledání adekvátních formulací a argumentů proměňují, vyostřují, nebo naopak rozvolňují, a také, jak se čtenářský zážitek mnohdy stěrává s tím, co v dané chvíli je a není považováno za umění, za

vhodné a správné. Osobní prožitky a nadosobní předporozumění jsou totiž dvě veličiny, které nemusejí být vždy zcela identické. Zdálnivě ideální je případ, kdy se tyto množiny silně překrývají, neboť kritika tak může upřímně a spontánně vyjadřovat postoje identické s těmi, které od něj interpretace kritika očekává. Jak však později ukáží, takové situace jsou většinou vnímány jen jako neinspirovaná nuda.

Nastávají však situace, ve kterých bychom kritika mohli metaforicky přirovnat k dvořanovi onoho pohádkového císaře, jemuž šikovný krejčík, či spíše teoretik oblékání, ušije šaty, jež možná vůbec nejsou.

Připomenutá pohádka byla napsána jako výsměch lidskému pokrytectví, které je ochotno pro kariéru či ze strachu chválit i to, co není. Nicméně fakt, že současní naši jistot a konsenzuálně dohodnutých výkladů světa jsou veličiny, které nikdo nikdy nevidí a ani vidět nemohl, v které však věří, nezmenšily ani novodobě exaktní vědy. Z perspektivy současného myšlení o umění a tvorbě navíc ony šaty nepochybně „existují“, byť jen jako slovně strojený koncept a sociální provokace. Krejčík možná nebyl dobyt řemeslník, byl však velký umělec, jenž o více než století předběhl umělecké trendy, jak dokazuje například americký konceptuální skladatel John Cage a jeho hudební skladba „4'33“ tvořená tichem v dělce odpovídající jejímu titulu.

Ale ať již tyto šaty jsou, nebo nejsou, jako metafora docela přeseně vystihují situaci, kdy kritikovo individuální vidění, například jeho čtenářský prožitek určitého díla, ostře kontrastuje s náhakovými významovými sítěmi předporozumění a s názorem literární komunity, do níž chce patřit a již chce svým textem oslovit. Kritika například považuje určitý text za nezajímavý, či dokonce špatný, musí se však vyrovnávat s nadosobní instrukcí, která mu oznamuje: „Toto je významné dílo!“ A současně mu ukládá: „Je tvou povinností jeho hodnotu a velikost poznat!“, ba dokonce mu vyhrožuje přímou sankcí: „Jestli ji nepoznáš, jsi hlupák a nepatříš do naší komunity.“ Případně naopak: kritika si něco docela rád přečte, kupříkladu nějakou detektivní prózu, pokud však ví, že

právě tento typ literatury nepatří do nejvyšších pater umění, ani on o něm asi nebude psát v estetických superlativách.

Signálů, jejichž prostřednictvím kritika dostává takové hodnotové instrukce a impulsy, je velké množství. Počínaje záležitostmi zcela „vnějšími“, jako jsou grafická úprava a ilustrace, přes jména autorů, nakladatelství či edic, která jsou vždy doprovázena určitými – pozitivními či negativními – konotacemi, až po záležitosti čistě poetické, jako je zvolený žánr, určitá témata, formy, postupy či motivy, které jsou v danou chvíli vždy nějak hodnotově označovány. A pokud kritika chce být dvořanem u trůnu císaře zvaného umění (a to ze své role chce), většinou musí takovéto hodnotové „nálepky“ a instrukce vnímat a také na ně vhodně reagovat. Což jej může nejdříve dostat do vnitřního dilematu a postaví před nutnost volby, zvláště pak v těch okamžicích, kdy se musí rozhodnout, zda doporučení poslechne, anebo naopak půjde vědomě proti němu.

Možným řešením tohoto dilematu je, že kritika zapochybňuje o svém osobním vidění a přikloní se na stranu toho, co mu diktuje síť předporozumění. Pokud se ptáme proč, jako první vysvětlí se samozřejmě nabídka, že se tak rozhodne z vědomého konformismu a pokrytectví, ve snaze získat určité výhody, zejména posílit svou osobní pozici v dobovém literárním životě. Tak tomu přimocně bývá v totalitních systémech, například v normalizačním Československu, kde rozpor mezi názory „privátními“ a oficiálně prosazovaným standardem byl velmi vyhrcovaný, nicméně prebendy spojené s přítakáním „znormalizovanému“ socialismu se mnohým zdály tak lákavé, že před hledáním vlastního názoru ochotně dávaly přednost identifikaci s ideologickou a politickou normou. Jejich texty pak jsou tlakem, jak nesnadný úkol to byl, zvláště pokud chtěli propagaci a obhájitbu normy propojit se zachováním zdání odbornosti.

Nenechme se však mýlit: nadindividuální normy ovlivňují literární život i v netotalitních systémech a i v nich se mohou stát pro kritika dočasným urychlovacem kariéry. Píruety spojené s prezentací něčeho, o čem chci za každou cenu přesvědčit sám sebe, jsou stálou součástí literárněkritické produkce.

Výše nastíněný příběh studentky, která určitého spisovatele zprvu vnímala jen jako prázdný znak, jehož hodnotu je povinná poznat a přijmout, ovšem poukazuje na to, že kariérismus a snaha získat výhody opravdu nejsou tím hlavním důvodem, proč účastníci literárního života, včetně kritiků, často spontánně důvěřují více tomu, co mají vidět, než tomu, co vidí. Daleko běžnější pohankou je, že znalec sociálně dohodnutým doporučením skutečně vějí více než sám sobě. Přijímá proto kánon literárních hodnot tak, jak je mu předkládán, a vzdává se práva na jeho prověření osobním názorem. Hermeneutici ostatně vědí, že přijetí určité víry umožňuje poznání a to zase zpětně odhvozdňuje víru.

Takové rozhodnutí opravdu není až tak neobvyklé, jak na první pohled vypadá. Je součástí každodenní zkušenosti všech žáků a studentů škol, kterým je literatura tradičně prezentována jako nezpochybnitelný soubor děl, autorů a souvratností. Jak jsem už mnohokrát naznačil, jedním z důležitých úkolů literárního vzdělání je zasvěcovat příslušníky nastupujících generací do kolektivně sdílené paměti, což obvykle a přirozeně vede k tomu, že literární hodnoty jsou vnímány nikoli jako výsledek konsenzuální dohody předků, ale jako sakrální a přirozeně platná danost, jako výraz absolutní pravdy.

Náše školní seznamování se s literaturou tak je (nebo alespoň dosud bylo) určeno povinností osvojit si, které texty je nutno považovat za opravdová umělecká díla, i povinností pochopit, proč právě ona jsou tak dobrá a významná. Průzvy, básnické sbírky, dramata, ale i literární historie jako celek se tak před námi tvčí jako úkol, jako hádanka, jejíž vyřešení bude odměněno tím, že si *osvojíme* – řečeno poněkud frázovitě – vnitřní svět umělecké tvorby a její hodnoty. A protože jde o skutečné hodnoty, považuje se za samozřejmé, že tím budeme osobně nemálo obohaceni.

A naopak: pokud určitý jednotlivec po přečtení sakrálního díla dospěje k názoru „je to pěkná hloupost“, pak je to jen a jen jeho individuální chyba a čtenářská nedostatečnost. Měl by se vydat na cestu sebenápravy, neboť schopnost dospět k pochopení obecně uznávané kvality je znakem jeho kvality vlastní. Toho jsou si

ostatně vědomi i žáci a studenti, kteří provokativní myšlenku „je to pěkná hloupost“ před posuzovatelem raději vyjadřují umírněnějším výrokem „je to na mě moc velký umění“.

Už na školách však můžeme pozorovat potenciální kritiky, kteří mají přirozenou tendenci samozřejmě předávaného souboru hodnot problematizovat. A logicky to nejsou ani tak ti, které literaturu jako celek nezajímá, jako spíše ti přemýšlivější, kteří čtou a na přečtené si také utvářejí svůj vlastní názor: začínají diferencovat mezi tím, co osobně považují za dobré a horší. Mnozí tak mohou dospět k individuálnímu poznání, že to, co jim je předkládáno jako dílo, dílem není. Některé z nich to možná od literatury odvrátí (neboť co to je za literaturu, když její součástí jsou i blbosti), jiní ale dospějí k názoru, že to právě a dobře dílo literatury zatím ještě chybí a odhodlají se ho napsat sami, další se pak rozhodnou pseudohodnoty demaskovat a vykritičet o nich pravdu.

Druhou zásadní možností, jak může kritik reagovat na nátlak sítí předporozumění, je proto strategická volba nepodlehnutí – jít proti nim a dát na své vlastní vidění a vnímání věcí. Vzápětí se k Andersenově metafoře, kritik může zvolit strategii onoho malého dítěte, které v pravou chvíli zakřičelo: „Číst je nauhy!“

Právo na takový výkřik je organickou a váženou součástí role znalce-kritika a zdrojem jeho sebevědomí. Dává mu totiž také oprávnění vsadit na budoucnost a jít proti aktuálnímu názoru interpretací komunity – ve věře, že se tato komunita dnes sice ještě hrubě mylí, ale zítra už může dát kritickým argumentům za pravdu.

Důležité přitom je, že je to pouze kritika, kdo má naději, že takovým výkřikem vzbudí náležitý ohlas a vyprovokuje reakci. Zatímco totiž názory běžných čtenářů musí interpretací komunita nutně přehližet jako laické, v případě kritika, který je institucionální součástí literární komunikace, jde již o porušení dosavadních jistot, které musí být nějak vyřešeno. Bud' musí být odmítnuto a sankcionováno, například pohráním, anebo přijato jako podnětný impuls a projev možné změny orientace.

Kritik svůj názor formuluje jako verdikt. Pokud je vůbec ochoten o něm diskutovat, tak pouze v dialogu a agónu s ostatními

znalci, a to pouze tehdy, pokud i oni nejsou objektem jeho soudů. Ten, kdo je poměřován a souzen, nemůže být považován za rovnocenného účastníka agónu, neboť jeho argumenty jsou účelově obranné, zatímco kritik věří ve svou schopnost být vyřazen něčeho nadosobně.

Zvláště spisovatelé tuto kritikovu strategickou pozici logicky vnímají jako pozici mocenskou, neboť si uvědomují, že to nejsou oni, ale kritici (a znalci obecně), kteří mají tu moc ovlivnit, jak bude jejich tvorba literární komunitou akceptována, případně zda vůbec bude akceptována. Situaci, kdy po vydání díla ztrácí možnost o něm dále rozhodovat, tak mnozí spisovatelé nesou velmi těžce, což mezi nimi a kritiky vytváří určitý antagonismus. Spisovatelé jsou přesvědčeni, že by kritici měli fungovat maximálně jen jako – řečeno terminologií současné informatiky – doporučovací systém. Tedy jako reklamní pomocník, jenž má potencionálnímu zákazníkovi umožnit orientaci v nepřehledném množství dat a údajů na internetové síti. Úkolem doporučovacího systému je každému zájemci rychle najít právě ty informace (zboží), které patříně hledá, aniž by přitom tyto informace byly utříděny podle jiného kritéria než podle statisticky odhadnutelného zájmu předpokládaného adresáta.

Kritik by podle těchto názorů měl vyjít z předpokladu, že každý jemu předložený literární text je samozřejmě zajímavé dílo a jako takové má někde své přirozené (a početné) čtenáře, kterým by ho měl nabídnout. Neměl by tedy k literatuře přistupovat s osobními a nepřiměřenými nároky a s předpojatostí. Naopak by měl každou vydanou knihu vždy přečíst s empatií, jež mu umožní uvědomit si kvalitu, které do ní autor – nepochybně – vložil, a ty pak vhodnými slovy doporučit správnému adresátu, který právě o takové dílo – nepochybně – stojí.

Nelze tvrdit, že by takto kritici za určitých okolností nemohli fungovat. Antagonismus mezi spisovatelem a kritikem se ovšem oslabuje jen za okolností v podstatě výjimečných, tedy za situace, kdy jsou oba v kontextu dobového literárního života součástí jednoho vyhraněného programového proudu a společně

se vymezují proti jiným podobám literatury. V tomto okamžiku nalézají společnou řeč i společné cíle a kritik se ze spisovateleova prohlášeče mění spíše v partnera, neboť oba prosazují totéž. Společným programovým jmenovatelem se jim může stát například příslušnost k národu, třídě, pohlaví či k určitému uměleckému směru. Z historického hlediska jde ovšem o spojenectví velmi krátkodobá, která se velmi rychle rozpadají, mimo jiné i proto, že kritici velmi rychle začínou uvážovat nejen o tom, zda spisovatelé naplňují program, ale i o tom, jak kvalitně jej naplňují.

Nepřekvapí proto, že snem mnoha spisovatelů, zvláště pak těch, kteří se mohou opířt o komerční úspěch u domáckých i zahraničních čtenářů, se stává možnost omezit právo znalců identifikovat kvalitu literárních děl a významu jejich autorů, případně tuto interpretaci komunitu zcela zrušit a rozhodování o kvalitě ponechat jen v rukách čtenářů.⁷⁴ Ty, kteří se cítí být negativními kritickými ohlasy na svá díla poškozeni, to pak nejednou inspirovat, ale pokusím se diktaťu kritiky vzeprít a proti jejímu odsudku postavít svůj vlastní text, jenž má příkre soudy korigovat nebo bagatelizovat. Vědomi si agonálního charakteru ustavování literární paměti pokoušejí se do procesu jejího vzniku aktivně zasahovat, ať již tím, že za tímto účelem napíší zvláštní články v žánru kritiky kritiky, nebo tím, že svůj negativní vztah ke kritickým tematizují přímo ve svých literárních dílech. Jejich naděje na úspěch je však velmi malá, neboť interpretací komunita znalců obdoba vystoupení vnímá jako porušení nepsaných pravidel.

Oblihbentým argumentem, jenž má pacifikovat „svévůli“ a přitáhnout kritiky k aktuálně převládajícímu konsenzu, je volání po objektivitě. Zapomíná se přitom, že kritik v kontextu literárního života funguje na stejném principu jako spisovatelé, o nichž píše. Také on svou roli vykonává v souřadnicích kultu novosti, v němž

⁷⁴ K tomu provokativní citát z publikovaného denku spisovatele: „Povzbudivá zpráva z novín: práce na Lexikonu české literatury se definitivně zastavily, neboť akademičtí se pochádlí. Kéž by se nikdy neusmířili! Žadné další lexikony ani slovníky by nevznikly a česká beletrie by už navždy zůstala bez kritické interpretace. To by byla krásai“ VIEWECH, Michal: *Další bibličný rok*. Brno: Druhé město 2011.

je více než respekt ke konvenci oceňována jinakost, překvapivost, originalita a také provokativnost. Konsenzus je za těchto okolností respektován, pokud má podobu aktuálního módního trendu. Jiné podoby paměti jsou však považovány za něco, co je snad daleko horší než omyl nebo chyba: totiž za *nudu*.

Nuda nesouvisí s kvalitou toho kterého vysloveného kritického názoru, s mírou osobní muzikálnosti jednotlivého kritika, ba ani s jeho smyslem pro pojmenování podstatného. Nuda je synonymem pro něco, co je zautomatizované, co udržuje stávající stav a co tudíž nepřekvapí: nevyvolává střet, zápas, polemiku. „Nudně“ kritická vystoupení tvoří důležité část literárněkritické produkce a mnohá z nich nepochybně jsou i společlivým indikátorem kvality vydávané produkce. Nicméně pro interpretační komunitu začne být literární provoz zajímavější teprve v okamžiku, kdy je jeho každodennost, nuda a konvence rozbita neobvyklou událostí, jež iniciuje střet, konflikt a příběh.

Jakkoli je tedy možné budovat si po desítky let pověst dobrého recenzenta, o jehož soudu se členáři mohou spolehlivě opírat, strategická cesta k vyvolání většího zájmu o kritiku osobu a jeho názory vede jinudy. Událostmi literárního života a současnými paměti literatury se totiž stávají především ta kritická vystoupení, která dokázala v pravou chvíli překvapit, šokovat, polarizovat a donutit interpretační komunitu k sebereflexi. Vyhrčená jednostrannost a provokativnost kritického názoru, využívaného třeba i velmi sporné a účelové argumenty, se z tohoto úhlu nejví jako něco negativního, ale naopak jako vlastnost velmi žádoucí, ba cívová, rozrnušující automatičmus. Neboť zaujmout účastičky literárního diskursu a donutit je k přemýšlení znamená formulovat tezi, jež je natolik provokativní, že ji není možné přehlédnout a ignorovat. Metaforický řečeno, císař nemusí až tak být úplně nahý, nicméně výkřik, který jej za nahého prohlásí, se v naší civilizaci, a to nejen v literární kritice, vždy hodně cení.

Nikoli náhodou se takovéto gesto vzpourey proti konvenci často spojuje – vedle profesionálních polemiků, kteří mění názory podle aktuálního větru – zejména s kritiky mladými a začínajícími, tedy

se znalci bez velké odborné zkušenosti. Je to dáno jejich přirozeným mladistvým radikaličmem, ale i tím, že dosud nejsou zabudováni do literárních struktur. Jejich nezralost a nezařazenost je ovšem v tomto případě komparativní výhodou, neboť jim umožňuje nahlédnout aktuální stav nezařazenýma „dětskýma očima“.

Zatímco děle působící kritici berou své publikování už jako rutinu, pro začínajícího kritika jsou jeho první otištěné texty mimořádnou událostí, již věnuje plnou pozornost, neboť má změní svět. A taková událost vyžaduje také razantní slova. Zatímco zkušený kritik „ví“, že všechny špatné knihy jsou špatné tak nějak stejně a bylo o nich už mnoho tak nějak stejného napsáno, mladý kritik, jenž uvažuje o své první či druhé knize, je přesvědčen, že právě tato kniha je špatná úplně jinak a jedinečně, a tudíž je právě jeho povinností tento objev popsat a všem odhalit. Zatímco kritik žijící literaturou desítky let si je už jist, že literární produkce je v průměru vždy nevyrazná a skutečná literární díla se rodí jen zřídka, začínající kritik je tím ještě pobouřen a touží, aby vycházela výhradně opravdová díla.

Méně si pamatující, méně informovaný a do systému méně zabudovaný kritik, jenž navíc přečtené poměří jinou, mladší generací a sociální zkušeností, je tak přirozeně „zázněšší, jednoznačnější odměřá literární i literárněkritickou rutinu a umí také vyhrčeněji formulovat teze, které interpretační komunitu vyprovokují a donutí k úvahám o tom, jak dál. Předpokladem a neobjektiva se tak může stát přímou součástí kritický komunikativní strategie. Rozhodne-li se totiž takový kritik, že chce vystoupit způsobem, jímž na sebe strhne pozornost a vzbudí diskusi o problému, který on osobně považuje za důležitý, nemůže napsat něco, co by bylo konsenzuálně pro všechny přijatelné. Právě naopak: takový kritik musí velmi razantně zařadit na nějakou uznávanou hodnotu a skrze ni si tak vynutit náležitou pozornost pro své názory. Význam útoků je přitom přímo úměrný velikosti napadeného nepřítel.

Nechci začínajícím kritikům radit, ale nejspolehlivějším trikem, jak vstoupit do veřejného povědomí a stát se znalcem, jehož jméno

si lidé okolo literatury zapamatují, je proto bezohledně zaútočit na nějakého spisovatele, který je v danou chvíli považován za velmi významnou autoritu, a toho pak programově a nesmlouvavě zesměšnit, představit jako hodnotu zcela falešnou.

V časech, kdy jsem jako kritik začínal, přijetí takového strategie bývalo o to jednodušší, že establishment představoval oficiální ideologická norma a mocensky udržovaná personální nomenklatura, kterou navíc většina interpretací komunity neakceptovala. Nepřítel a základní problémy literárního života tak byly kritikům dány včasně zřejmou a stejně tak bylo zřejmé, že to jsou protivníci hodně mocní – přinejmenším stejně mocní jako pítomí. Atmosféra jasněho rozdílu mezi Prus a Mírnus posilovala smysl všech ústavních hry, včetně spisovatelů a čtenářů, pro kontexty a podtexty, a velmi vítán a oceňován tak byl každý, třeba nepatrný náznak útoku na mechanismy a produkty oficiálního literárního života, respektive na politický systém, jehož byl tento život produktem. Kritik, který se rozhodl neodejít do samizdatové sféry a zároveň chtěl o stávající situaci něco podstatného napsat a říci, tak stál před jednou otázkou: Kam až mohu v překračování tabu zajít a kolik ezopského jazyka musím uží, aby to bylo ještě publikovatelné?

V normálním literárním životě, budeme-li tedy za něj považovat dnešní stav, určený názorovou pluralitou a právem každého na svůj vlastní názor, je kritická východní situace složitější, neboť tam, kde panuje mnohost názorů a kde není zcela jasné, co je Prus a Mírnus, neexistuje ani tabu, ani jednotný, zřejmý přidělený nepřítel. Soudobá literárněkritická publicistika je mi ovšem důkazem, že metoda působivého útoku na autoritu nadále spolehlivě funguje a nadále získává jejím uživateliům kyženou okamžitou popularitu.

Současně se ale také ukazuje, že efektně zaútočit není tak složitě – složitější je zorientovat se tak, abych ve hře bodoval nejenom krátkodobě. Kritik na válečné stezce proto nestojí jen před úkolem zaútočit, ale také před nutností dobře zvolit svůj cíl. Sám za sebe a sám pro sebe si její identifikovat, anebo případně dokonce její zcela „stvořit“. Pojmenovat si establishment, proti němuž je nutné

jí do boje. A učinit to způsobem, který bude znamenat skutečný pohyb na cestě, po níž kritik i literatura kráčí.

Jedním ze základních problémů výkonnou role kritika na jeho cestě ovšem také je včas si uvědomit, kdy ještě je dítětem, jež provokuje konvencí výřklkem „čísai je naný“, a kdy už se stává reprezentantem konvence a de facto vystupuje jako dvořan pobouřený tím, že jiní neoslavují čísařovu nahotu stejně dobře jako on. O to zajímavější jsou však stávající zápasy o podobu paměti, jež zanedlouho bude utvářet obraz naší doby.

HISTORICKÉ INTERMEZZO: HAVLÍČEK A TYL

Následující kapitola je možné bez problémů přeskočit, neboť jejím úkolem není nic jiného než na zcela konkrétním historickém materiálu názorně ilustrovat, co už bylo výše řečeno v obecnější rovině. Nemohu však odolat pokušení a nedoložit, že předchozí úvahy nejsou jen teoretická spekulace. A to i navzdory úvodnímu síbnu, že se budu vyhýbat českému materiálu, abych nesvádlal k personifikaci tématu a problémů. Aktéři slovního souboje, jenž tu hodlám popsat,⁷⁵ jsou však už dlouho bezpečně mrtví a oba mají své náležité místo v paneonu národní paměti, takže nehrozí nebezpečí, že by se některý z nich proti mým vývodům ozval. Jejich souboj je však mým péknu ukázkou literárněkritického agónu a jeho vlivu na literaturu i společnost (alespoň v časech, kdy si literatura tento vliv pouze nenárokovala, ale reálně jej měla).

Dokud se v Česku za základ literární výchovy ještě považovala historie, patřila Havlíčkova kritika Tyla k nezbytné součásti výuky. Bývala interpretována jako doklad odvratu české literatury

⁷⁵ Následující text vychází ze studie: Janoušek, Pavel: Čech Poslední a První. Havlíčkova polemika s Tylem jako příklad literárněkritické komunikace. *Var* 12, č. 16, s. 1–4–5; též in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press. Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 285–296.