

O stylu¹⁾

Termín *styl* nemá od chvíle, kdy se v prvopočátcích nabízí latinskému světu, až po současnou stylistiku a estetiku, tak zcela homogenní historii. Třebaže lze rozpoznat jeho původní jádro, a proto se od *stilus* – nástroje, ze kterého se metonymicky odvozuje jeho původ – stává styl synonymem pro „psaní“, a tudíž způsobem, jak se literárně vyjádřit, je také pravda, že tento způsob psaní bude v průběhu staletí chápán různými způsoby a s různou intenzitou.

Například velice záhy začne označovat široce kodifikované literární žánry (styl vznešený, střední, skromný; styl atický, asijský nebo rhodský; styl tragický, tklivý nebo komický). V tomhle, tak jako v mnoha jiných případech, je styl způsob konání podle obvykle dosti normativních pravidel. A k tomu se pojí idea příkazu, napodobování, přilnutí ke vzorům. Obvykle se má za to, že s manýrismem a s barokem se k ideje stylu přidružuje idea originality a nadání – a to nejen v umění, ale také v životě, jelikož pro renesanční ideu „přezíravé nenucenosti“ je člověkem stylu ten, kdo má důvtip, odvahy (a společenskou moc), aby svým chováním porušil pravidlo – čili dokázal, že on je ten privilegovaný, který ho porušit může.

A přesto dokonce i Buffonovo úsloví, podle něhož „styl je člověk“ nesmí být dosud chápáno v individualistickém, nýbrž specifickém smyslu: styl je lidská ctnost.

Idea stylu, který se prosazuje proti předpisům, se objevuje spíše v díle *Ricerca intorno alla natura dello stile* (Bádání o povaze stylu) Cesara Beccarii, a potom spolu s organicistickými teoriemi umění, a proto u Goetha bude mít dílo styl, když dosáhne vlastní originalní, uzavřené, neopakovatelné harmonie, abychom se nakonec dostali

1 Závěrečný příspěvek na Konferenci Italské asociace sémiotických studií, „Lo stile – Gli stili“. Feltre, září 1995. Publikováno in *Carte semiotiche*, 3, září 1996.

k romantickému pojetí génia (a proto samotný Leopardi řekne, že styl je onen druh způsobu či schopnosti, které se říká originalita) až do té míry, že na konci 19. století se jeho pojetí otočí o, jak se říká, tři sta šedesát stupňů, s nástupem dekadentismu a dandysmu, kdy už je styl ztotožňován s bizarní originalitou, pohrdáním vzory. A na základě toho se zrodí všechny estetiky historických avantgard.

Označil bych dva autory, pro které je styl výlučně sémiotickým pojmem, a těmi jsou Flaubert a Proust: pro Flauberta je styl způsob, jak formovat vlastní dílo, a určitě je neopakovatelný, ale skrze něj se projevuje způsob myšlení, vidění světa. Pro Prousta se styl stává jistým druhem transformované inteligence, která se včlenila do látky, takže pro Prousta Flaubert prostřednictvím nového používání jednoduchého perfekta, složeného perfekta, přítomného přičestí a imperfekta obnovuje naše vidění věcí skoro tak jako Kant.

Z těchto pramenů vychází idea stylu jako *způsobu ztvárnění*, která je centrem estetiky Luigiho Pareysona. A je jasné, že v téhle chvíli, pokud je umělecké dílo forma, způsob ztvárnění už se netýká pouze lexika nebo syntaxe (jak se může stát v takzvané stylistice), ale každé sémiotické strategie, která se odvíjí jak po povrchu, tak i hluboko v nervstvu textu. Ke stylu (jako způsobu ztvárnění) tak bude patřit nejen užití jazyka (nebo barev, či zvuků, podle sémiotických systémů nebo vesmírů), ale také způsob rozvržení narativních struktur, vykreslení postav, členění hledisek.

Podívejme se na tenhle úryvek z Prousta, z jeho *Poznámek o stylu*, když tvrdí, že Stendhal dbal o styl méně než Baudelaire. Proust nám naznačuje, že Stendhal *psal špatně*, a to je všeobecně známo, pokud stylem rozumíme slovní zásobu a syntax.

Když o nějaké krajině řekl „čarovná místa“, „rozkošná místa“, nebo o jedné ze svých hrdinek „roztomilá žena“, „okouzlující žena“, netoužil po dalším upřesnění. Byl ho natolik prost, že dokonce napsal: „Napsala mi nekonečný dopis.“ Ale když onu velkou nevědomou kostru, která je překryta chtěným celkem idejí, považujeme za součást stylu, není pochyb, že u Stendhala existuje.

Jak by mě potěšilo, kdybych mohl dokázat, že pokaždé, když Julien Sorel nebo Fabrizio zapomínají na marné snahy, aby žili bezstarostný a rozkošnický život, vždy se ocitnou na vyvýšeném místě (ať už je to Julienovo nebo Fabrizioovo vězení, či observatoř opata Blanése).

Mluvit o stylu znamená v tomhle okamžiku mluvit o tom, jak je dílo uděláno, ukázat, jak postupně vzniklo (někdy třeba i jen čistě ideálním postupem generativní cestou), ukázat, proč se dílo nabízí určitému typu přijetí, a jak a proč je vyvolává. A pro toho, kdo má dosud zájem pronášet estetické soudy: pouze rozpoznáním, stopováním a obnažováním nejvyšších machinací stylu lze asi říct, proč je ono dílo krásné, proč se těšilo různému přijetí v průběhu staletí, proč, třebaže se řídilo vzory a občas i předpisy roztroušenými v moři intertextuality, dokázalo tato dědictví posbírat a zužitkovat tak, aby se zrodilo něco originálnějšího. A proč, třebaže každé z různých děl téhož autora usiluje o neopakovatelnou originalitu, lze rozpoznat osobní styl onoho autora v každém z těchto děl.

Pokud tomu tak je, domnívám se, že je třeba prohlásit dvě věci: zaprvé, že sémiotika umění není ničím jiným než hledáním a obnažováním machinací stylu; zadruhé, že sémiotika představuje vyšší formu stylistiky a vzor každé kritiky umění.

Řečeno toto, nepotřeboval bych dodávat nic dalšího. Všichni si pamatují, kolik světla jsme vrhli na texty (které jsem podvědomě miloval i předtím) některých stránek ruských formalistů, Jakobsona, naratologů a analyzátorů poetického diskurzu. Ale žijeme skutečně v temných dobách, alespoň v naší zemi, kde je stále více slyšet polemické hlasy, které obviňují právě sémiotická studia (zvaná také, se zápornou konotací, formalistická nebo strukturalistická), že jsou zodpovědná za úpadek kritiky, že to jsou pseudomatematizující diskurzy vyplněné nečitelnými schémata, v jejichž kalu se vypařuje chuť literatury, a extáze, k níž by byl čtenář povolán, ztuhne ve dvojí hru – kde *je ne sais quoi*²⁾ a vznešenost, což byly předpokládáné

nejvyšší účinky umění, vyprchají do orgie teorií, které text načechrávají, urážejí, ponižují, drtí a zbavují ho svěžesti, kouzla, extatickosti.

Musíme si tedy položit otázku, co je považováno za kritiku (uměleckou nebo literární) a z pohodlnosti se omezím na hovor o kritice literární.

Myslím si, že teď je především třeba rozlišovat mezi diskurzem o literárních dílech a literární kritikou. Literární díla mohou být předmětem rozmanitých rozprav, a nějaké dílo může být přijato za pole pro sociologický výzkum, za dokument k dějinám myšlení, za psychologický nebo psychiatrický nálezný, za záminku k celé řadě morálních úvah. Existují společnosti, především anglosaská, kde – alespoň než nastoupil New Criticism – rozprava o literárních dílech byla zejména rozpravou morální. Všechny tyto diskurzní způsoby jsou samy o sobě legitimní, až na to, že v té samé chvíli, kdy vystoupí do popředí, předpokládají, obsahují, naznačují a odkazují na nějaký kriticko-estetický soud, který prý někdo jiný nebo sám autor, již měl vyslovit na jiném místě.

Tento diskurz je diskurzem kritiky v pravém slova smyslu a může se členit třemi způsoby – musí být jasné, že tyto tři způsoby jsou „kritické žánry“, ideální typy, a často dochází k případu, že ve znamení jednoho žánru či způsobu někdo ve skutečnosti opatří vynikající příklady jiného způsobu, nebo že smíchá, v dobrém tak jako zlém, všechny tři způsoby dohromady.

Nazveme první způsob, kde se mluví se čtenáři o díle, které oni dosud neznají, *recenzí*. Dobrá recenze může využít i složitějších způsobů, jako jsou ty dva, o kterých ještě budu hovořit, ale nevyhnutelně se váže na bezprostřednost, na krátkou dobu, která uběhne mezi vydáním díla, jeho přečtením a napsáním hodnocení. Recenze se v nejlepším případě může omezit na to, že poskytne čtenářům povšechnou představu o díle, které dosud nečetli, a pak jim vnutit

2) [fr.: nevíme co]

soud kritika (jeho vkusu). Její funkce je výrazně informativní (říká, že se objevilo přibližně takové a takové dílo) a diagnosticko-důvěrná: čtenáři věří recenzentovi, tak jako věří lékaři, který, poté co je nechal opakovat „třicet tři“, přibližně rozpozná začátek bronchitidy a předepíše jim sirup. Recenzní test nemá nic společného s chemickými rozbory a prohlídkou pomocí sondy, kterou už dnes pacient sám sleduje na televizní obrazovce a během níž vidí a pochopí, co mu je a proč jeho tělo reagovalo takovým způsobem. Při recenzi (tak jako při prohlídce u obvodního lékaře) čtenář nevidí dílo, pouze o něm slyší mluvit někoho jiného.

Druhý způsob kritiky (*literární historie*) mluví o textech, které čtenář zná nebo by alespoň měl znát, protože už o nich slyšel mluvit. Tyto texty jsou před ním často pouze zmíněny, někdy shrnuty, i za pomoci několika příkladných citací, bývají rozděleny do skupin, přiděleny k různým proudům, rozloženy v chronologickém sledu. Dějiny literatury mohou být jen banální příručkou, občas se však stávají poznáním děl a dějin myšlení zároveň, vezměte si kupříkladu De Sanctisovy *Dějiny italské literatury*. V nejlepších případech vede literární historie ke konečnému a úplnému poznání díla, nasměruje čtenářovo očekávání a vkus, otevírá čtenáři nekonečné obzory.

Oba tyto způsoby mohou být prováděny podle dvou linií, které, jak už nám říkal Croce, mohou být definovány jako linie uměleckého přístupu: *artifex additus artifici*, nebo linie přístupu filozofického: *philosophus additus artifici*. V prvním případě kritik, spíše než že by nám dílo vysvětloval, poskytuje nám deník svých vlastních emocí prožitých během čtení, nevědomky se v mistrovství snaží překonat předmět, kterému se pokorně věnuje, občas se mu to podaří – a moc dobře známe stránky o literatuře, které jsou literárně krásnější než literatura, o které mluví, tak jako jsou vysoce muzikální Proustovy stránky věnované špatné hudbě.

Ve druhém případě se nám kritik ve světle některých kategorií a kritérií hodnocení snaží ukázat, proč je dílo krásné. Ale v případě recenze nemá dostatečný prostor, aby nám zevrubně vyložil, jak je

dílo uděláno (a tudíž, aby nám odhalil machinace jejího stylu) a v případě literární historie musí nezbytně udržet svůj rozbor na povinné úrovni povšechnosti. Ale běda, k tomu, abychom obnažili styl jedné stránky, jsou jich zapotřebí stovky, a v dějinách literatury je ten poměr naprosto opačný.

Přistupme teď ke třetímu způsobu, ke *kritice textu*: zde musí kritik přijmout předpoklad, že čtenář o díle neví nic, i když je řeč o *Božské komedii*. S kritikovou pomocí jej musí poprvé objevit. Pokud ten text není krátký, aby se dal citovat celý, rozdělený na odstavce nebo veršičky, je třeba se domnívat, že čtenář ho má k dispozici jinak, protože cílem tohoto diskurzu je přivést ho krok za krokem k objevu, jak je text udělán, a proč funguje tak, jak funguje. Tenhle diskurz si může předsevzít, že nějak potvrdí („teď vám ukážu, proč všichni považují tenhle text za skvělý“), nějak přehodnotí nebo zboří nějaký mýtus. Způsobů, jimiž lze ukázat, jak je text udělán (a proč je dobře, že je udělán takhle, a proč nemohl být udělán jinak než takhle, a proč musí být považován za znamenitý právě proto, že je udělán takhle), může být bezpočet. Ať už se ony způsoby člení jakkoli, tato kritika nemůže být ničím jiným než sémiotickou analýzou textu.

Tudíž, pokud provádět skutečnou kritiku znamená pochopit a vysvětlit, jak je nějaký text udělán, a jestliže recenze a literární historie jako takové to nemohou realizovat v plné míře, je jedinou opravdovou formou kritiky sémiotické čtení textu.

Sémiotické čtení textu má tu vlastnost opravdové kritiky (jež musí vést k pochopení textu ve všech jeho aspektech a možnostech), která obvykle a nevyhnutelně chybí recenzní a historické kritice: *nepředepisuje* způsoby požitku z textu, nýbrž nám ukazuje, proč text může způsobit požitek.

Recenzní kritika se kvůli své doporučující funkci nemůže vyhnout, až na případy výjimečné zbabělosti, vyslovení soudu o tom, co text říká; historická kritika nám může tak nanejvýš ukázat, že nějaké dílo se dočkalo mnoha střídatých ohlasů a vyvolalo proměnlivé

reakce. Textová kritika, která je vždy sémiotická, i když o tom neví nebo to popírá, naproti tomu plní tu funkci, kterou již tak úžasne popsal Hume v „Pravidle vkusu“, kde cituje úryvek z *Dona Quijota*:

Dva mí přibuzní byli jednou přizváni, aby vyjádřili svůj názor na jeden soudek, který byl pokládán za znamenitý, protože byl starý a z vynikajících hroznů. Jeden z nich ochutná, rozmyšlí a po zralé úvaze dojde k rozhodnutí, že to víno by bylo dobré, jen kdyby nebylo té lehké příchuti kůže, kterou v něm cítí. Ten druhý, stejně obezřetně, také vysloví svůj soud ve prospěch vína, ale s výhradou kvůli jisté železité příchuti, již v něm zcela jasně cítil. Nedovedete si představit, jak si jeden druhého kvůli svým hodnocením dobfali. A kdo se smál naposled? Když byl soudek prázdný, našli na dně starý klíč, ke kterému byl připevněn kožený proužek.

Nuže, pravá kritika je ta, co se směje naposled, protože každému nechá jeho vlastní požitek, ale u všech ukáže jeho důvod.

Přirozeně také kritika textu provedená nějakým *philosophus additus artifici* zná vlastní excesy, které mají její funkci. Asi by bylo užitečné zvážit některé chyby textové sémiotiky, které často ovlivnily syndromy jejího odmítání, o kterých byla před chvílí řeč.

Často se zaměřuje *sémiotická teorie literatury se sémioticky orientovanou kritikou*. Odkazují vás na starou debatu ze šedesátých let, která začala slavným katalogem nakladatelství Saggiatore věnovaným „Strukturalismu a kritice“, debatě, v níž se rýsovala zhruba dvě stanoviska, to první představoval Segre a to druhé Rosiello. Ve stručnosti, podle prvního stanoviska má lingvistická teorie sloužit k lepšímu pochopení jednotlivého díla a podle toho druhého má rozbor jednotlivého díla sloužit k lepšímu osvětlení povahy jazyka. Je tudíž jasné, že pro první stanovisko měl celek přijatých teorií posloužit k lepšímu osvětlení osobního stylu jednoho autora, podle toho druhého byl osobní styl pocitován jako odchylka od normy, která posiluje poznání normy jako takové.

Tato dvě stanoviska byla a jsou stejně legitimní. Je možné vytvořit nějakou literární teorii a použít jako dokumenty jednotlivá díla, a také lze číst ve světle nějaké literární teorie, či ještě lépe, ve snaze nechat vycházet také principy nějaké literární teorie ze zkoumání jednotlivých děl.

Vezměme si za příklad takovou provinční oblast teorie textu, jako je naratologie, která používá texty jako příklad a nikoli jako objekt rozboru. Pokud kritika nějakého narativního textu slouží k lepšímu pochopení toho textu, k čemu slouží naratologie? Především pak zabývat se naratologií, stejně tak jako filozofie slouží převážně k filozofování. Slouží k pochopení toho, jak obecně fungují narativní texty, ať už jsou krásné nebo ošklivé. Na druhém místě slouží mnoha disciplínám (jako je umělá inteligence, sémantika a psychologie) k pochopení toho, jak se naše zkušenost coby celek (možná) stále a v každém případě strukturuje do formy „vyprávění“: naratologická teorie, která by sloužila pouze k pochopení toho, jak se vypráví, by byla ještě málo, ale jestliže naproti tomu ukazuje, jak uspořádáváme do narativních sekvencí náš způsob přiblížení se světu, je něčím víc. A konečně, slouží také k tomu, abychom lépe četli, a dokonce (vzpomeňte si na případ Itala Calvina) abychom vymýšleli nové formy psaní. Jen když ji umíme nechat střídavě působit spolu s „přirozeným“ způsobem čtení, a to s kritickým čtením, které není již na samém počátku ztuhlé do některých naratologických předpokudů.

Někdy se dopouštíme dvou omylů, jednoho výrobního a druhého receptivního. Ten první vzniká, když sémiotik dobře neví nebo nedá jasně najevo, zda používá text, aby obohatil svou narativní teorii, nebo zda zpracovává několik naratologických kategorií, aby tomu textu lépe porozuměl. K tomu druhému dochází, když čtenář (často zaujatý), chápe jako kritické cvičení rozpravu, která naopak směřovala k tomu, aby z jednoho nebo více samostatných textů vyvodila obecné principy vyprávění. To by bylo, jako kdyby nějaký psycholog, zajímající se o důvody, proč někdo zabíjí, četl statistický článek

o zločinech za posledních dvacet let, a stěžoval by si, že statistika nepodala vysvětlení individuálních motivací.

Mohli bychom těmhle zaujatým uživatelům říci jen tolik, že naratologické teorie neslouží ani čtení ani kritice. Mohli bychom říci, že jsou to jen pouhé protokoly mnohonásobných čtení a mají stejnou funkci jako fyzická teorie, která nám vysvětluje, jak tělesa padají podle stejného zákona, ale neříká nám nic o tom, jestli je to dobře či špatně, ani jaký je rozdíl mezi pádem kamene ze šikmé věže v Pise a pádem nešťastného milence z bouřlivých výšin. Mohli bychom říci, že slouží k pochopení nikoli textů, nýbrž fabulativní funkce jako celku, a tudíž se jeví spíš jako kapitola z psychologie nebo kulturní antropologie než jako kapitola z kritiky.

A přece by také bylo potřeba vysvětlit, že mimo to mají, pokud ne jinou, tak pedagogickou hodnotu. Tvoří nástroj, s jehož pomocí ten, kdo vyučuje čtení, okamžitě rozpozná zauzlení, ke kterým je třeba obrátit katechumenovu pozornost. A tedy, když k ničemu jinému, sloužily by k výuce čtení. Ale protože je třeba naučit číst i toho, kdo už není analfabet, slouží také zralému čtenáři, kritikovi, spisovateli, aby si vypracoval spolehlivý rychlý pohled.

Zkrátka by bylo potřeba vysvětlit, že i když pouhý slovník nedokáže udělat dobrého spisovatele, přesto dobří spisovatelé konzultují slovníky. Aniž by kvůli tomu *Dizionario Zingarelli* a Leopardiho *Zpěvy* patřily ke stejnému diskurzivnímu žánru.

A přece, možná je to také vinou sémiotiků, nepřátelé textové sémiotiky neumí rozlišovat mezi dvěma diskurzivními žánry (mezi textovou sémiotikou a sémioticky orientovanou textovou kritikou). A tím pádem ztrácejí smysl třetího typu kritiky, o němž jsem mluvil, ten jediný, který nám může pomoci, abychom pochopili způsob ztvárnění, kterým se text projevuje.

Když předem utvořená teorie předchází čtení, často chtějí být nepřetržitě odhalovány již známé nástroje pátrání, aby se ukázalo, že je známe a že jsme byli tak důmyslní, a vytvořili je, místo abychom ovládali umění umění skrývat a vytáhnout přímo z textu, a nikoli

z gymnastických ukázek teoretického metajazyka, to, co nám text konečně odhalí. Je samozřejmé, že tenhle postup vyděsí čtenáře, který se naopak chtěl dozvědět něco o onom textu a ne o metajazyku, jenž zřizuje protokoly čtení.

Jelikož textová teorie zobrazuje neměnné veličiny, zatímco textová kritika by měla ukázat proměnlivé veličiny, často se stává, že se sémiotický výzkum zúží na objevování stejných neměnných veličin v každém textu a ztrácí přitom z očí invenci, poněvadž pochopil, že svět intertextuality je tvořen neměnnými veličinami a důvtipnými výjimkami a že dílo je zázrakem invence, která proměnlivé veličiny, jichž ostatně využívá, drží na uzdě a zakrývá.

Důsledkem toho vznikají výzkumy o struktuře taroků v Calvinovi (jako kdyby nám autor v tomto ohledu již všechno neodhalil) nebo cvičení o životě a smrti na druhou, identifikované v jakémkoli textu, s tím výsledkem, že *Hamlet* je redukován na být/nebýt, nechtít být/chtít nebýt. Všimněte si, že tam může být postup didakticky vynikající a podaří se mu dokonce i dokázat, jak tam, kde my se den co den zmítáme mezi chtěním být a chtěním nebýt, nám Shakespeare nabízí věčné dilema novým způsobem. Ale právě u oné „novosti“ musí rozprava začít a naratologická nivelace je pouze úvodem k objevení uměleckých „útesů“.

Pokud je správné, že literární teorie objevuje neměnné veličiny v různých textech, pak se kritik při aplikaci teorie nesmí omezovat na to, aby v každém textu nacházel tytéž neměnné veličiny (tím by nepřesáhl práci teoretika), ale musí vycházet z vědomí neměnných veličin, aby viděl, jak je text zpochybňuje, nechá je hrát si mezi sebou a pokrývá kostru kůží a svaly, které se případ od případu liší. Oidipovo drama nechci-vědět (u Sofokla) není dáno touto modální strukturou (kterou nalezneme také v nějaké *pochade*, kde klamaná manželka říká své klevetivé přítelkyni „prosím tě, neříkej mi to“), ale strategií, skrze kterou je odhalení protahováno, vkladem do hry (otcovražda a incest proti banální manželské nevěře) a diskurzivním povrchem.

Konečně, textová sémiotika často nerozlišuje mezi *manýrou* a *stylem* v tom smyslu, v němž je rozlišoval Hegel: tou první jako opakující se obsesí autora, který vždy a neustále napodobuje sám sebe, tím druhým jako schopností neustále překonávat sám sebe. A přece právě pouze textová sémiotika by byla schopná tyto rozdíly osvětlit.

Ale pokud mohou být textové sémiotice přisuzovány různé a četné excesy, co říci o nedostacích toho, kdo se staví proti ní? Zajisté, nám nepřisluší, abychom si stěžovali na orgasmy, jimž nás nutí asistovat takzvaní *artifices additi artifici*, kteří nám v každém díle vyprávějí deník své čtenářské nyvosti, takže stránka věnovaná autorovi A, omylem pak otištěná v knize věnované autorovi B, by prošla bez povšimnutí jak u sazeče, tak u recenzenta.

Vskutku bychom mohli ponechat kritikům orgasmu jejich potěšení, které nikomu neubližuje, a pak, také trochu ukazuje, jak málo jsou oni, slovně tak orgiastičtí, prostopášní a jak se děsí jinakosti, vzhledem k tomu, že každým kritickým objetím nedělají nic jiného, než že se milují sami se sebou. A mohli bychom ponechat tomu, kdo chce dělat sociální kritiku, nebo dějiny literárních institucí, nebo kritiku dobrých a špatných mravů, jeho činnost, která je často užitečná a záslužná.

Kdyby se ovšem v naší zemi v posledních deseti letech neprojevil jakýsi druh soutěže v tom, kdo mrští větší anatéma po formalisticko-strukturálně-sémiotické četbě, jako kdyby byla viníkem – a někdo to dokonce tak řekl – úplatkářství, mafie, pádu algolagnické levice a nástupu triumfující pravice.

To by mohlo přerůst v choulostivý incident, tou měrou, jak by tyto nářky mohly svést na scestí mládež a mladé učitele, kteří by opustili cesty, po nichž jsme se v posledních dvaceti letech šťastně vydali.

Když vejdete do přízemního sálu pařížského knihkupectví Presses Universitaires, na druhém pultě vpravo najdete desítky a desítky příruček věnovaných školám všech stupňů, které se zabývají tím, jak se dělá *analyse de texte*. Samotní průkopníci strukturalismu

v šedesátých letech byli nuceni znovu objevovat, neříkám ruské formalisty nebo Pražský kroužek, ale učení dobrých a empirických anglosaských kritiků a teoretiků, kteří důkladně po desítky let analyzovali strategie hlediska, narativního stříhu, aktantů nebo dějových subjektů (jako Kenneth Burke).

Moje postrociovská generace (první) plesala nad objevy Welleka a Warrena, nad četbou Dámasa Alonsa nebo Spitzera. Začínali jsme chápat, že čtení není žádný piknik, během kterého se skoro jen náhodou, hned tu, hned támhle sbírají pryskyřníky nebo hloh poezie, ale k textu se přistupuje jako k celku, jímž proudí život na různých úrovních. Zdálo se, že se to naučila i naše kultura.

Proč se na to zapomíná, proč se mládež učí, že k tomu, aby člověk hovořil o nějakém textu, není zapotřebí žádná silná teoretická výzbroj a žádné chození po všech úrovních? A že dlouhá a neustálá námaha takového Gianfranca Continiho byla škodlivá (jen proto, že, pravda, nadhodnotil Pizzuta³⁾), zatímco jediný ideální kritik, jenž je teď oslavován (znovu!), je ten se svobodnou myslí, který svobodně reaguje na nahodilé podněty, které mu text opatřuje?

Já osobně v této tendenci spatřuji odraz jiných sektorů komunikace, přizpůsobení kritiky rytmům a investovanému podílu jiných aktivit, jež se ukázaly jako spolehlivě ziskové. Proč psát recenzi, kvůli níž knihu musíme číst, když se v kulturní rubrice lépe prodává komentář k interview, které autor poskytl jiným novinám? Proč uvádět v televizi inscenaci *Hamleta*, jako to dělala ta odsuzovaná televize šedesátých let, když se dosáhne vyšší sledovanosti, pokud obecní blb vystoupí, jako rovný s rovným, s blbem z fakultní rady v jedné televizní talkshow? A proč tedy číst jeden text celé roky, když můžeme dosáhnout extáze vznešenosti sežvýkáním pár listů, aniž bychom ztráceli noci a dny ve snaze objevit vznešenost listu ve vznešených machinacích chlorofylové fotosyntézy?

3) [Antonio Pizzuto (1893-1976), italský spisovatel, autor avantgardních románů inspirovaných joyceovským proudem vědomí.]

Protože tohle je sdělení, které k nám každodenně vysílají průvodci duší Nové Post-Antické Kritiky: opakují nám, že kdo zná chlorofylovou fotosyntézu, zůstane po celý život necitelný ke kráse listu, že ten, kdo něco ví o krevním oběhu, už nedokáže, aby jeho srdce tlouklo láskou. A to není pravda, a zřejmě bude třeba říkat to zas a znovu a nahlas.

Tady se vede rozhodující bitva mezi těmi, kdo milují text, a těmi, kdo chtějí mít všechno rychle hotovo.

Ale předám slovo autoritě, která je zcela mimo podezření, a je tak moudrá a věrohodná, že ani neznáme její pravé jméno, což by jí mělo příznivě naklonit dnes už vládnoucí podpůrce tradičního vědění, neznámého a skrytého, nebo rafinované nakladatele, kteří vydávají pouze autory jediné jediné knihy, a možná ani té ne. My ho známe jako Pseudo-Longina, 3. století po Kristu, a jsme náchylní přisuzovat mu vynález toho pojmu, který byl vždy standartou těch, jež tvrdili, že o umění se nepřemýšlí, ale zakoušejí se při něm nevýslovné pocity, registruje se po něm se dostavivší extáze, že umění se nanejvýš vypráví jinými slovy, ale nikdy se nevysvětluje.

Tím pojmem je pojem Vznešena, který byl v jistých epochách dějin kritiky a estetiky ztotožňován s vlastním účinkem umění. A skutečně Longinos, či kdo vlastně, okamžitě upřesňuje, že „vznešeno nepřemlouvá, nepřesvědčuje, nýbrž uchvacuje“⁴⁾.

Když Vznešeno vyšlehne při aktu četby (či poslechu) „vše, co je mu v cestě, bleskem rozmetá“⁵⁾.

A neexistuje ruský formalista, pražský nebo francouzský strukturalista, belgický rétorik nebo německý stil-kritik, který by vyplýval tolik energie (třebaže jen na pár desítkách stránek), aby odhalil strategii Vznešena a ukázal je v akci. Ukázal je v akci, říkám, při

4) [Citujeme z českého překladu Václava Sládka, *Dionysiův nebo Longinův spis „O Vznešenu“*. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1931, s. 10.]

5) [Tamtéž.]

jejich skládání a jejich rozřazování na lineárním povrchu textu, když před čtenářovými očima odrážejí ty nejhlubší machinace stylu.

A Longinos, třeba i jen Pseudo, vyjmenoval patero zdrojů Vznešena, *tvorivost velikých pomyslů, mohutný a nadšený cit, vhodné tvoření figur, jež jsou myšlenkové a slovné*, důvtip při tvoření *ušlechtilého výrazu pomocí volby slov a mluvy obrazné a vystrojené*, a nakonec *důstojný a povznesený sklad slovný a větný*⁶⁾, z něhož vychází důstojný a povznesený styl. Protože Longinos ke všemu ještě ví, na rozdíl od těch, kteří v jeho době ztotožňovali sémiotickou vášeň Vznešena s fyzickým zážitkem orgasmu, že existují některé vášně, které jsou na hony vzdálené Vznešenu, a jsou nízké, jako nárek, malomyslnost, strach, a, naopak, existuje mnoho příkladů Vznešena, jež jsou prosty patosu.

A podívejme se na něj, na Longina, jak se vrhá do svého pátrání po vznešené fotosyntéze, která produkuje cítění Vznešeného: hle, jak dokazuje, že Homér, aby dodal velikosti božskému, vyrábí pro okázalou hypotypósis pocit kosmické vzdálenosti pomocí protahovaného popisu fyzických vzdáleností, pohledme, jak spatřuje, že pro Sapfó může být vnitřního patosu dosaženo pouze inscenováním bitvy očí, jazyka, kůže, uší; a zde zase proti sobě staví jedno ztroskotání Homérovo a jedno Arata ze Soleie, kdy u druhého je bezprostřední blízkost smrti dá se říci umrtvena jednoduchým výběrem metafory („Jen tenké prkno je od Háda dělí“), zatímco u Homéra není Hádes jmenován, a proto je ještě hrozivější. Hle, jak studuje strategie rozšíření, hypotypósy, jak prozkoumává divadlo figur, asyndetonů, logických řetězců, hyperbatonů, a toho, jak spojky oslabují diskurz, a polyptolony jej naopak zesilují, a výměna časů ho dramaturgizuje.

Nejde však pouze o řadu stylistických rozborů. Longinos se zabývá protikladem a záměnou osob, přechodem od osoby k osobě, způsobem, jímž se autor obrací na čtenáře nebo se ztotožňuje s postavou, a gramatikou těchto narativních manipulací. Nezanedbává perifráze a opisná rčení, idiotizmy, metafory, podobenství a hyperboly.

6) [Tamtéž, s. 18-19.]

Je to jeden velký stylisticko-rétorický stroj narativních struktur, hlasů, pohledů a časů, který je viděn při práci, když analyzuje a srovnává texty, aby obnažil strategii Vznešena a učinil ji neobyčejnou.

Zdá se, že pouze prostáčci propadají orgasmu, zatímco Longinos zná chemii jejich vášní, a díky tomu prožívá větší rozkoš.

V odstavci 39 si Pseudo-Longinos předsevzal, že bude pojednávat „o slavném a větném skladu a jeho účinku“⁷⁾, o harmonii, která není pouhým přirozeným uspořádáním, zamýšleným k získání přesvědčení a potěšení, ale také úchvatným nástrojem urozeného a patetického. Longinos ví (z antické pythagorské tradice), že flétna vyvolává v posluchačích vášně a zbavuje je smyslů jako Korybanty, třebaže se v hudbě nevyznají; ví, že zvuky lyry, které samy o sobě nemají žádný význam, vyvolávají účinky okouzlení. Ale ví, že flétna dosáhne svých účinků „udavši jistý rytmický chod“⁸⁾, a že lyra působí na duši „přeměnami zvuků“⁹⁾ a splýváním akordů. To, co chce vysvětlit, není účinek, zjevný pro všechny, nýbrž gramatika jeho vzniku.

Takže, poté co přejde k verbální harmonii, „která polapí spolu se sluchem také duši“, začne rozebírat jeden Démostenův výrok, který mu připadá nejenom obdivuhodný, ale také vznešený: „Tímto usnesením se stalo, že nebezpečí, jež tehdy ohrozilo město, se přehnalo jako mračno.“ (Démostenés, *O věnci*, 188.) A říká:

Ale neméně šťastné než myšlenka sama jest znění této věty působením slovního skladu. Neboť celá jest pronesena rytmy daktylskými, ty pak jsou nejúšlechtilější a působí velikým dojmem, pročez skládá se z nich i herojský verš, nejkrásnější z těch, jež známe. Rovněž pak i závěrečná slova „jako mračno“ vhodně jsou umístěna. Neboť přeložíš-li je z vlastního místa, kam chceš, např. „tímto usnesením se stalo, že jako mračno nebezpečí, jež tehdy ohrozilo město, přehnalo se“, aneb dokonce odřízneš-li jen jedinou slabiku a čteš: se stalo, že

7 [Tamtéž, s. 66.]

8 [Tamtéž, s. 67.]

9 [Tamtéž.]

přehnalo se jak mračno“, přesvědčíš se, jakou měrou slovní sklad souhlasí se Vznešenem. Neboť sám výraz „jako mračno“ (ὡπερ vépos) má zřetelně rytmičtější délku, skládající se ze čtyř dob; vyjme-li se však jediná slabika „jak oblač“ (ὡs vépos), ihned tím zkrácením komolí se velikost dojmu, a naopak, rozšíříš-li výraz, např. „stalo se, že přehnalo se, téměř jako by to bylo mračno“, má sice smysl týž, ale nedopadá v sluch tímž účinkem, poněvadž s délkou závěrečných dob spolu se bortí a chabne též přísná vznešenost.¹⁰⁾

I bez kontroly původního řeckého textu je duch tohoto rozboru jasný. Pseudo-Longinos provádí sémiotiku textu. A provádí kritiku – alespoň podle kánonů své doby – tím, že nám vysvětluje, proč něco shledáváme vznešeným, a co by stačilo pozměnit v korpusu textu, aby se účinek ztratil. Tudíž, od těch nejvzdálenějších počátků (protože, pokud se vrátíme ještě více zpátky, k Aristotelově *Poetice*, nenajdeme o nic méně) se vědělo, jak se má text číst a jak člověk nesmí mít strach z tzv. *close reading* a z někdy i teroristického meta-jazyka (ani ten Longinův nebyl na tehdejší dobu o nic méně teroristický než ten, který mnohé terorizuje dnes).

Takže jde o to, abychom se pevně drželi našich počátků a pojetí stylu a pojetí pravé kritiky a pojetí analýzy textových strategií. To, co nejlepší sémiotika stylu udělala a stále dělá, je to, co udělali naši velikáni. Jediným úkolem je vážnou a nepřetržitou práci zahanbovat, a neustoupit žádnému vydírání, naše „malé“.

10 [Tamtéž, s. 68.]