

účinnosti, bychom nazvali „strukturou“. Toto rozlišení není v žádném případě prostým přejmenováním staré dvojice obsahu a formy. Starými vymezeními se vůbec neřídí. Termín „materiály“ zahrnuje prvky původně považované za součást obsahu i části dříve považované za formální. „Struktura“ je pojem, který zahrnuje obsah i formu, pokud jsou organizovány k estetickým účelům. Umělecké dílo je pak považováno za celkový systém znaků či za strukturu znaků sloužící specifickému estetickému účelu.

ZPŮSOB EXISTENCE LITERÁRNÍHO UMĚLECKÉHO DÍLA

*

Dříve než budeme moci analyzovat různé vrstvy uměleckého díla, bude nutno položit si krajně obtížnou epistemologickou otázku po „způsobu existence“ či „ontologické pozici“ literárního uměleckého díla (kterému zde budeme pro stručnost říkat „báseň“).¹ Co je to „skutečná“ báseň? Kde bychom ji měli hledat? Jak existuje? Správná odpověď na tyto otázky by měla vyřešit několik závažných problémů a umožnit odpovídající analýzu literárního díla.

Na otázku „Co a kde je báseň, či spíše literární umělecké dílo obecně?“ existuje několik tradičních odpovědí, které je třeba kritizovat a vyloučit dříve, než se pokusíme o naši vlastní odpověď. Jednou z nejběžnějších a nejstarších odpovědí je názor, že báseň je „artefaktem“, předmětem stejné povahy, jako je sochařské či malířské dílo. Tak je umělecké dílo ztotožňováno s černými inkoustovými čarami na bílém papíře či pergamenu nebo, v případě babylonských básní, s rýhami v cihle. Tato odpověď je zřejmě zcela neuspokojivá. Za prvé existuje rozsáhlá orální „literatura“. Existují básně či příběhy, které nebyly nikdy zachyceny písemně, a přesto dále existují. Tak jsou čáry černého inkoustu pouze způsobem zachycení básně, o níž musíme předpokládat, že existuje jinde. Jestliže zničíme psaný text nebo dokonce všechny exempláře tištěné knihy, nemusíme tím ještě zničit

báseň, neboť ta se může zachovat v orální tradici či v paměti lidí, jako byl Macaulay, který se chlubil, že zná *Ztracený ráj* a *Cestu poutníků* nazpaměť. Jestliže na druhé straně zničíme sochu či budovu, zničíme je úplně, i když můžeme zachovat popisy či záznamy v jiném médiu a mohli bychom se možná pokusit o rekonstrukci pro nás ztraceného díla. Vždy však takto vytvoříme jiné umělecké dílo (byť i jakkoli podobné), zatímco pouhé zničení jednoho nebo dokonce všech výtisků knihy se uměleckého díla vůbec nemusí dočkat.

To, že záznam na papíře není „reálnou“ básní, lze ukázat i jinak. Tištěná stránka obsahuje velké množství prvků, které jsou básni vnější: velikost typů, druh užitých typů (antikva, kurzíva), velikost stránky a mnoho dalších faktorů. Kdybychom měli brát vážně názor, že báseň je artefaktem, museli bychom dojít k závěru, že každý jednotlivý exemplář nebo alespoň každé odlišně vytištěné vydání je odlišným uměleckým dílem. Neexistoval by žádný apriorní důvod, proč by výtisky různých vydání měly být výtisky též knihy. Navíc my, čtenáři, nepovažujeme každé vytištění básně za správné. Samotný fakt, že dokážeme opravit chybu tisku v textu, který jsme snad ani předtím nečetli, nebo v určitých vzácných případech obnovit pravý význam textu, ukazuje, že vytištěné řádky nepovažujeme za původní báseň. Ukázali jsme tedy, že báseň (či každé literární umělecké dílo) může existovat mimo svoji tištěnou verzi a že tištěný artefakt obsahuje mnoho prvků, o nichž musíme předpokládat, že nebyly v původní básni obsaženy.

Tento negativní závěr by nám však neměl zakrýt nesmírný praktický význam, který mají naše metody záznamu

poezie již od vynálezu písma a knihtisku. Není pochyb o tom, že značné množství literárních děl bylo zcela ztraceno proto, že o nich zmizely písemné záznamy a proto, že teoreticky možné prostředky orální tradice selhaly, nebo proto, že byla tato tradice přerušena. Písmo a zejména knihtisk umožnily kontinuitu literární tradice a nepochybně vykonaly mnoho pro posílení jednoty a integrity uměleckých děl. Navíc přinejmenším v určitých obdobích dějin poezie se grafická podoba stala součástí některých dokončených uměleckých děl.

Jak ukázal Ernest Fenollosa, v čínské poezii se obrazové ideogramy podílejí na celkovém významu básní. Avšak také v západní tradici existují grafické básně *Greek Anthology*, „Altar“ a „Church Floor“ George Herberta a podobné básně metafyzických básníků, ke kterým bychom mohli na kontinentě přirovnat španělský gongorismus, italský marinismus, německou barokní poezii a další. Také moderní poezie v Americe (e. e. cummings), v Německu (Arno Holz), ve Francii (Mallarmé, Apollinaire) i jinde užívala grafické prostředky, jako jsou neobvyklá uspořádání řádek nebo dokonce začátky básní na dolním okraji stránky, tisk v různých barvách, atd.² Již v osmnáctém století používal Sterne ve svém díle *Tristram Shandy* prázdné a mramorované stránky. Všechny takovéto prostředky jsou nedílnou součástí oněch konkrétních uměleckých děl. I když víme, že většina básnických děl na nich není závislá, nemůžeme a nesmíme je v takových případech ignorovat.

Navíc se význam knihtisku pro poezii v žádném případě neomezuje na takovéto poměrně vzácné extravagance; zakončení veršů, sestavení do strof, odstavce v próze, rýmy

pro oko či slovní hříčky, které jsou srozumitelné jen v písemné podobě. Mnohé podobné prostředky je nutno považovat za nedílné součásti literárního uměleckého díla. Čistě orální teorie má sklon vyloučit veškeré úvahy o takovýchto prostředcích, ale žádná komplexní analýza mnohých literárních uměleckých děl se jim nemůže vyhnout. Jejich existence dokazuje, že knihtisk se v moderní době stal pro básnickou praxi velmi důležitým, že je poezie psána jak pro ucho, tak i pro oko. I když je možno se obejít bez použití grafických prostředků, jsou daleko čtenější v literatuře než v hudbě, kde je tištěná partitura v podobném postavení jako tištěná stránka v poezii. V hudbě jsou takovéto případy vzácné, což neznamená, že by neexistovaly. V italských madrigalových partiturách šestnáctého století je mnoho kuriózních optických prostředků (barev, atd.). Údajně „čistý“, „absolutní“ skladatel Händel napsal sborovou skladbu o potopě v Rudém moři, při níž „voda stála jako stěna“ a noty na tištěné stránce hudební partitury tvoří vyrovnané řádky teček v pravidelném odstupu a připomínají sevřený šik či stěnu.³

Začali jsme teorii, která dnes už pravděpodobně nemá mnoho vážných stoupců. Druhá odpověď na naši otázku klade podstatu literárního uměleckého díla do sledu zvuků vyslovovaných mluvčím či čtenářem poezie. Tomuto široce přijímanému řešení dávají přednost zvláště recitátoři, je však stejně neuspokojivé jako řešení předešlé. Každé hlasité čtení či recitace básně je pouhým provedením básně, a nikoli básní samou. Je přesně na stejné úrovni, jako když hudebník provede hudební skladbu. Pokračujme v intencích naší předchozí argumentace: existuje obrovské množství literatury v písemné podobě, která možná nikdy nezazní nahlas.

Kdybychom chtěli toto popřít, museli bychom se stát stoupcem nějaké absurdní teorie, jako je ta, kterou zastávají někteří behavioristé: že veškeré tiché čtení je doprovázeno pohyby hlasivek. Ve skutečnosti veškeré zkušenosti ukazují, že pokud nejsme téměř negramotní nebo pokud nezápasíme se čtením v cizím jazyce či nechceme úmyslně artikulovat šepetem, čteme obvykle „globálně“, tj. pojmáme tištěná slova jako celky a nedělíme je do sledů fonémů. Nevyslovujeme je tedy ani potichu. Při rychlém čtení ani nemáme čas na artikulaci zvuků pomocí hlasivek. Navíc předpoklad, že existence básně spočívá v hlasitém čtení, vede ke kurióznímu závěru, že báseň neexistuje, není-li vyslovena, a že je při každém novém čtení tvořena vždy znovu.

Nejdůležitější však je, že každé čtení básně je něčím víc než vlastní báseň: každé provedení obsahuje prvky, které jsou básní vnější, a rovněž individuální idiosynkrazie výslovnosti, výšky hlasu, tempa a rozvržení přízvuků – prvky, které jsou buď určeny osobností mluvčího, nebo jsou to symptomy a prostředky jeho interpretace básně. Navíc čtení básně nejen přidává individuální prvky, ale vždy představuje pouze výběr komponent, které jsou implicitní textu básně: výška hlasu, rychlost, s jakou je ukázka čtena, rozvržení a intenzita přízvuků. Tyto prvky mohou být správné nebo chybné, a dokonce i když jsou správné, mohou stále představovat pouze jednu verzi čtení básně. Musíme uznat možnost několika způsobů čtení básně: čtení, která budeme buď považovat za chybná, protože budeme mít pocit, že zkreslují pravý význam básně, nebo čtení, která sice budeme považovat za správná a přípustná, nikoli však za ideální.

Čtení básně není básní samou, neboť provedení můžeme

v duchu korigovat. Dokonce i když slyšíme recitaci, kterou budeme považovat za skvělou či dokonalou, nemůžeme vyloučit možnost, že někdo jiný, nebo dokonce tentýž recitátor jindy, může přijít s velmi odlišnou verzí, která by stejně zdůraznila jiné prvky básně. Opět nám pomůže analogie s hudebním provedením: provedení symfonie třeba i Toscaninim není symfonií samou, neboť je nevyhnutelně zbarveno individualitou interpretů a přidává konkrétní podrobnosti tempa, rubata, témbra atd., které mohou být při příštím provedení změněny, i když nelze popřít, že se bude jednat o další provedení téže symfonie. Tak jsme ukázali, že básně může existovat i mimo rámec svého hlasitého provedení a že toto provedení obsahuje mnoho prvků, které nemůžeme považovat za součást básně.

I přesto se v některých literárních uměleckých dílech (zvláště v lyrické poezii) zvuková stránka poezie může stát důležitým faktorem celkové struktury. Lze na ni upozornovat různými prostředky, jako je metrum, typy posloupností samohlásek či souhlásek, aliterace, asonance, rým atd. Tato skutečnost vysvětluje – nebo spíše pomáhá vysvětlit – nepřiměřenost značné části překladů lyrické poezie, neboť ony potenciální zvukové modely nelze převést do jiného jazykového systému, i když se dovedný překladatel ve svém jazyce dokáže jejich obecnému účinku přiblížit. Existuje však značné množství literárních děl, která jsou na zvukových modelech relativně nezávislá, jak o tom svědčí historický fakt účinku mnoha děl, která byla špatně přeložena. Zvuk může být důležitým faktorem struktury básně, avšak tvrzení, že básně je sledem zvuků, je stejně neuspokojivé jako to, které se opírá o pouhou potišťenou stránku.

Podle třetí, velmi běžné odpovědi na naši otázku se básně rovná čtenářskému prožitku. Tvrdí se, že básně neexistuje vně mentálních procesů jednotlivých čtenářů a že je tedy totožná s mentálním stavem či procesem, který zakoušíme při jejím čtení či poslechu. I toto „psychologické“ řešení je však zřejmě neuspokojivé. Přestože básně můžeme poznat pouze pomocí individuálních prožitků, není s takovým prožitkem totožná. Každý individuální prožitek básně obsahuje cosi idiosynkratického a čistě individuálního. Je zbarven naší náladou a individuální průpravou. Vzdělání, osobnost každého čtenáře, obecné kulturní klima doby, náboženské, filozofické nebo čistě technické předsudky každého čtenáře přidávají ke každému čtení básně cosi momentálního a vnějšího. Dvě čtení jednoho čtenáře v různých obdobích se mohou značně lišit, buď proto, že mentálně vypěl, nebo proto, že je momentálně oslaben takovými okolnostmi, jako je únava, starosti či nesoustředěnost. Každý prožitek básně tak něco vynechává nebo něco individuálního přidává. Prožitek nebude nikdy souměřitelný s básní: i dobrý čtenář v básních objeví nové podrobnosti, kterých si při předešlém čtení nepovšiml, a není ani třeba zdůrazňovat, jak zkrácené či mělké může být čtení méně zkušeného či zcela nezkušeného čtenáře.

Názor, že mentální prožitek čtenáře je básní samou, vede k absurdnímu závěru, že básně neexistuje, dokud není zakoušena, a že při každém čtení vzniká znovu. Tak by neexistovala jedna *Božská komedie*, nýbrž tolik Božských komedií, kolik je, bylo a bude jejích čtenářů. Dospěli bychom tak k úplné skepsi a anarchii a k nebezpečné zásadě *de gustibus non est disputandum*. Kdybychom tento názor měli vzít

vážně, nebylo by možné vysvětlit, proč by jeden prožitek básně jedním čtenářem měl být lepší než prožitek kteréhokoli jiného čtenáře a proč je možné opravovat interpretaci jiného čtenáře. Znamenalo by to definitivní konec výuky literatury, které jde o to, aby se zlepšilo chápání a hodnocení textu. Díla I. A. Richardse – zvláště jeho práce *Practical Criticism* – ukázala, čeho všeho lze dosáhnout analýzou individuálních idiosynkrazií čtenářů a čeho všeho může dobrý učitel dosáhnout při opravování nesprávných přístupů. Je dosti podivné, že Richards, který stále kritizuje zážitky svých žáků, se přidržuje extrémní psychologické teorie, která je v příkrém protikladu k jeho skvělé kritické praxi. Představa, že poezie má krotit naše nutkání, a závěr, že smyslem poezie je jakási psychoterapie, jej nakonec dovedl k přiznání, že tohoto cíle lze dosáhnout dobrou i špatnou básní, kobercem, hrncem, gestem i sonátou.⁴ Předpokládaný model obsažený v naší mysli tedy není v určitém vztahu k básni, která jej vyvolala.

Psychologie čtenáře, jakkoli je o sobě zajímavá či užitečná pro pedagogické účely, nebude nikdy totožná s předmětem literárního zkoumání – konkrétním uměleckým dílem; krom toho se nedokáže vyrovnat s problémem struktury a hodnoty díla. Psychologické teorie musí být teoriemi účinku a mohou v krajních případech vést k takovým kritériím hodnoty poezie, jaká navrhl A. E. Housman v přednášce *The Name and Nature of Poetry* (1933), kde nám říká (doufejme, že to nemyslí vážně), že dobrou poezii poznáme podle toho, že nás při ní mrazí v zádech. Je to na stejné úrovni jako teorie osmnáctého století, které měřily kvalitu tragédie množstvím slz prolitých publikem, či na úrovni

hledačů filmových námětů, kteří v divadle posuzují kvalitu komedie podle toho, kolikrát se publikum zasmálo. Tak každá psychologická teorie ústí v anarchii, skepsi a úplné zmatení hodnot, neboť taková teorie nemůže být v žádném vztahu ke struktuře či kvalitě básně.

Psychologickou teorii jen velmi málo vylepšil I. A. Richards, když báseň definoval jako „prožitek, který má správný druh čtenáře“.⁵ Je zřejmé, že se celý problém přesouvá ke koncepci *správného* čtenáře – a k významu tohoto přídavného jména. Ale tato teorie zůstane neuspokojivou, i když budeme předpokládat ideální naladění u čtenáře s nejlepším vzděláním a výcvikem, neboť se na ni vztahuje veškerá kritika, kterou jsme adresovali psychologické metodě. Klade podstatu básně do chvilkového prožitku, který se ani u onoho správného čtenáře nemůže opakovat beze změn. Takový prožitek nikdy neobsáhne celý význam básně a vždy ke čtení nutně přidá osobní prvky.

K překonání této obtíže byla navržena čtvrtá odpověď: báseň je prý prožitkem autora. Můžeme rovnou odmítnout názor, že báseň je autorovým prožitkem ve chvíli, kdy se ke svému dílu vrátí, aby si je znovu přečetl. V takovém případě se prostě stává čtenářem svého díla a podléhá téměř stejnému nebezpečí omylu a dezinterpretací svého díla jako každý jiný čtenář. Lze nashromáždit četné do nebe volající příklady toho, jak autor dezinterpretoval své vlastní dílo: je zřejmé něco pravdy na staré historce o Browningovi, který se prý přiznal, že nerozumí svým vlastním básním. Nám všem se stává, že dezinterpretujeme či plně nechápeme to, co jsme před časem napsali. Navrhovaná odpověď se tedy musí vztahovat na prožitek autora v době tvorby. Termínem „autorův

prožitkem“ bychom však mohli odkazovat k dvěma různým věcem: k vědomému prožitku, záměrům, které chtěl autor vtělit do svého díla, či k celkovému vědomému i podvědomému prožitku v průběhu delšího časového úseku tvorby. Je velmi rozšířen – i když ne vždy explicitně formulován – názor, že pravou báseň lze nalézt v autorových záměrech.⁶ Tento názor se používá k ospravedlnění velké části historického výzkumu a skrývá se za mnoha argumenty uváděnými ve prospěch určitých interpretací. Avšak v případě většiny uměleckých děl nemáme jiný podklad pro rekonstrukci autorových záměrů než samo dokončené dílo. Dokonce i máme-li k dispozici dobové důkazy v podobě explicitního svědectví o záměrech, nemusí být toto svědectví pro moderního pozorovatele závazné. Autorovy „záměry“ jsou vždy „racionalizací“, komentáři, které zajisté musíme brát v úvahu, které však také musíme podrobit kritice ve světle dokončeného uměleckého díla. Autorovy „záměry“ mohou daleko přesahovat dokončené umělecké dílo: mohou být pouhým vyhlášením plánů a ideálů, zatímco provedení může být buď značně horší, nebo směřovat úplně jinam. Kdybychom se bývali mohli dotázat Shakespeara, asi by vyjádřil záměry, které sledoval napsáním *Hamleta* způsobem, který bychom považovali za krajně neuspokojivý. Zcela oprávněně bychom i pak v *Hamletovi* hledali (a nejen vymýšleli) významy, které by v Shakespearově mysli stěží byly zřetelně formulovány.

Umělci mohou být při vyjadřování svých záměrů silně ovlivněni dobovou kritikou a formulami kritiků. Tyto formule však samy mohou být zcela nedostatečné pro charak-

teristiku jejich skutečného uměleckého výsledku. Evidentním argumentem ve prospěch tohoto tvrzení je baroko, kdy překvapivě nová umělecká praxe byla jen v omezené míře vyjádřena ve formulacích umělců či v komentářích kritiků. Sochař jako Bernini mohl přednášet na pařížské Akademii a vysvětlovat, že jeho vlastní praxe přísně odpovídá praxi antických umělců, a Daniel Adam Pöppelmann, architekt Zwingeru, výrazně rokokové budovy v Drážďanech, napsal celou brožuru, aby demonstroval přísnou shodu svého výtvoru s nejčistšími principy Vitruviovými.⁷ Metafyzičtí básníci měli pouze několik zcela nepřiměřených kritických formulí (jako „silné řádky“), které stěží vystihují jejich skutečné novátorství; středověcí umělci měli nezřídka čistě náboženské či didaktické „záměry“, které ani zdaleka nevyjadřují umělecké principy jejich praxe. Rozpor mezi vědomým záměrem a skutečným provedením je v dějinách literatury běžným jevem. Zola upřímně věřil ve svoji vědeckou teorii experimentálního románu, ale ve skutečnosti vytvářel vysoce melodramatické a symbolické romány. Gogol se považoval za sociálního reformátora, za „mapovače“ Ruska, a přitom v praxi vytvořil romány a příběhy, které byly plně fantastických a groteskních výtvorů jeho imaginace. Je prostě nemožné opírat se o zkoumání autorových záměrů, neboť ty nemusí být ani přesným komentářem jeho díla, a v nejlepším případě jsou pouhým komentářem. Nelze nic namítat proti zkoumání „záměru“, pokud tímto termínem míníme zkoumání celistvého uměleckého díla zaměřené k celkovému významu.⁸ Tento význam termínu „záměr“ je však odlišný a poněkud zavádějící.

Ale také alternativní myšlenka – že pravá báseň spočívá v celkovém vědomém i podvědomém prožitku v době tvoření – je velmi neuspokojivá. V praxi má tento závěr závažnou slabinu: klade problém do zcela nepřístupné a čistě hypotetické roviny x , kterou nemůžeme nijak rekonstruovat, ba ani prozkoumat. Vedle této nepřekonatelné praktické obtíže je toto řešení neuspokojivé také proto, že klade existenci básně do subjektivního prožitku, který je sám již věcí minulosti. Prožitky autora v průběhu tvoření ustaly přesně ve chvíli, kdy báseň začala existovat. Kdyby byla tato koncepce pravdivá, nikdy bychom nemohli navázat přímý kontakt s uměleckým dílem samým, nýbrž museli bychom stále předpokládat, že naše prožitky při čtení básně jsou jakýmsi způsobem totožné s dávno minulými prožitky autorovými. Ve svém díle *Milton* se E. M. Tillyard pokusil pracovat s myšlenkou, že *Ztracený ráj* pojednává o stavu autorovy mysli v době tvorby; ve svém dlouhém a často nevěcném sporu s C. S. Lewisem nedokázal uznat, že *Ztracený ráj* je především dílem o Satanovi, Adamovi a Evě a stovkách a tisících jiných myšlenek, reprezentací a pojmů, a nikoli o stavu Miltonovy mysli v době tvorby.⁹ Celá koncepce této básně kdysi byla nepochybně v kontaktu s Miltonovým vědomím a podvědomím, avšak tento stav mysli je dnes nepřístupný. V oněch okamžicích mohl být naplněn miliony prožitků, po nichž v básni samé nenajdeme ani stopy. Vezmeme-li celé toto pojetí doslova, povede nutně ke zbytečným spekulacím o tom, jak dlouho tento stav mysli tvůrce trval, o jeho přesném obsahu; mohly by zahrnovat třeba i bolest zubů, jíž snad básník při psaní trpěl.¹⁰ Celý psychologický přístup založený na stavech mysli, ať již se týká po-

sluchače, mluvčího nebo autora, vyvolává více otázek, než vůbec může vyřešit.

Vhodnější bude zřejmě přístup usilující o definici uměleckého díla z hlediska sociální a kolektivní zkušenosti. Existují dvě možnosti řešení, avšak ani jedna z nich nedokáže uspokojivě vyřešit náš problém. Mohli bychom prohlásit, že umělecké dílo je sumou všech minulých a možných prožitků básně: takové řešení před nás postaví nekonečné množství bezvýznamných individuálních prožitků, špatných a chybných čtení a zkreslení. Stručně řečeno, podle tohoto názoru je báseň nekonečně znásobeným stavem mysli čtenáře. Jiným řešením je tvrzení, že pravou básní je ten prožitek, který je společný všem prožitkům této básně.¹¹ Avšak taková odpověď by zjevně zredukovala umělecké dílo na společný jmenovatel všech těchto prožitků. Tímto jmenovatelem musí být *nejnižší* společný jmenovatel, nejmělkčí, nej povrchnější a nejtriviálnější prožitek. Vedle praktických obtíží by toto řešení celkový význam uměleckého díla dokonce zubožilo.

Odpověď na naši otázku nenalezneme v individuální či sociální psychologii. Musíme dojít k závěru, že báseň není individuálním prožitkem či sumou prožitků, nýbrž pouze možnou příčinou prožitků. Definice na základě stavů mysli neuspokojuje, protože nemůže vysvětlit normativní charakter původní básně, prostou skutečnost, že ji lze zakoušet správně, či nesprávně. V každém individuálním prožitku lze jen malou část považovat za přiměřenou skutečné básni, která proto musí být pojata jako struktura norem, kterou si mnoho čtenářů ve svých skutečných prožitcích uvědomuje jen částečně. Každý jednotlivý prožitek (čtení, recitace atd.)

je pouhým pokusem - více či méně úspěšným a úplným - o pochopení tohoto souboru norem či měřítek.

Termín „normy“ v tomto významu bychom samozřejmě neměli směřovat s normami klasickými, romantickými, etickými či politickými. Normy, které máme na mysli, jsou normami implicitními, které je nutno extrahovat z každého individuálního prožitku uměleckého díla a které spoluvytvářejí původní umělecké dílo jako celek. Porovnáváme-li mezi sebou umělecká díla, zjistíme mezi těmito normami podobnosti či rozdíly. Z podobností bychom měli být schopni přejít ke klasifikaci uměleckých děl podle typu norem, které ztělesňují. Nakonec můžeme dospět k teoriím žánrů a posléze k teoriím literatury vůbec. Pokud toto popřeme, jako to učinili ti, kteří s určitým oprávněním zdůrazňují jedinečnost každého uměleckého díla, dovedeme koncepci individuality tak daleko, že bude každé umělecké dílo izolováno od tradice, a tak se nakonec stane nesdělitelným a nesrozumitelným. I když vyjdeme z předpokladu, že musíme začít analýzou individuálního uměleckého díla, stěží budeme moci popřít, že musí existovat určitá spojení, určité podobnosti, určité společné prvky či faktory, které by nám přiblížily dvě či více daných uměleckých děl, a tak umožnily přechod od analýzy jednoho individuálního uměleckého díla k typu, jako je řecká tragédie, a posléze k tragédii obecně, k literatuře obecně, a nakonec k jakési všeobšlé struktuře společné všem druhům umění.

Toto je však další problém. My jsme nicméně ještě nezjistili, kde a jak tyto normy existují. Podrobnější analýza uměleckého díla ukáže, že bude nejvhodnější je koncipovat nikoli pouze jako jeden systém norem, nýbrž spíše jako sy-

stém skládající se z několika vrstev, přičemž z každé vyplývá její podskupina. Polský filozof Roman Ingarden ve své důvtipné, vysoce specializované analýze literárního uměleckého díla¹² použil ke stanovení takovýchto rozlišení mezi vrstvami metody Husserlovy „fenomenologie“. Nemusíme Ingardena sledovat do všech podrobností, abychom pochopili, že jeho obecná rozlišení jsou oprávněná a užitečná: především je to zvuková vrstva, kterou samozřejmě nesmíme zaměňovat se skutečným zvukem slov, jak jistě ukázala naše předchozí argumentace. Bez tohoto schématu se však neobejdeme, neboť druhá vrstva, jednotky významu, může vzniknout jen na základě zvuků. Každé jednotlivé slovo bude mít svůj význam, bude spojovat své jednotky v kontextu do syntagmat a větných modelů. Z této syntaktické struktury vzniká třetí vrstva, vrstva reprezentovaných předmětů, „svět“ romanopisce, postavy, prostředí. Ingarden přidává ještě další dvě vrstvy, které možná nebude třeba považovat za oddělitelné. Vrstva „světa“ je nahlížena z určitého hlediska, které je implikováno, ale nemusí být nutně formulováno. Například událost může být v literatuře prezentována jako „viděná“ či „slyšená“: dokonce i tatáž událost, například zabouchnutí dveří či postava, mohou být viděny z hlediska svých „vnitřních“ či „vnějších“ charakteristických rysů. Nakonec Ingarden hovoří o vrstvě „metafyzických vlastností“ (šlechtnost, tragika, hrůza, svatost), o nichž můžeme díky umění hloubat. Tato vrstva není nepostradatelná a v některých literárních dílech může chybět. Ony poslední dvě vrstvy můžeme zahrnout do pojmu „svět“, do říše reprezentovaných předmětů. Poukazují však na velmi reálné problémy literární analýzy. Alespoň u románů-

nu je od dob Henryho Jamese a Lubbockovy systematictější expozice jamesovské teorie a praxe věnována velká pozornost „hledisku“. Vrstva „metafyzických vlastností“ Ingarde-novi umožňuje, aby opět zavedl otázky po „filozofickém významu“ uměleckého díla, aniž by riskoval obvyklé intelektuální omyly.

Bude užitečné, když si tuto koncepci znázorníme pomocí paralely čerpané z jazykovědy. Lingvisté jako Ferdinand de Saussure a členové Pražského lingvistického kroužku pečlivě rozlišují mezi *langue* a *parole*,¹³ jazykovým systémem a individuálním řečovým aktem; a toto rozlišení odpovídá rozlišení mezi básní jako takovou a individuálním prožitkem básně. Jazykový systém (*langue*) je souborem konvencí a norem, jejichž působení a vztahy můžeme pozorovat a popisovat jako fundamentálně koherentní a mající svoji identitu i přes velmi odlišné, nedokonalé či neúplné formulace jednotlivých mluvčích. Přinejmenším v tomto ohledu je literární umělecké dílo v přesně stejném postavení jako jazykový systém. Jakožto jednotlivci si jej nikdy plně neuvědomíme, neboť svého jazyka nikdy nebudeme užívat úplně a dokonale. Přesně stejná situace se ve skutečnosti projeví v každém jednotlivém poznávacím aktu. Nikdy nepoznáme předmět ve všech jeho vlastnostech, avšak stěží můžeme popírat identitu předmětů, i když je můžeme nazírat z různých perspektiv. V předmětu vždycky chápeme určitou „strukturu determinace“, která činí poznávací akt nikoli aktem svévolného vymyšlení či subjektivního rozlišování, nýbrž aktem rozpoznání určitých norem, které nám realita vnucuje. Podobně má struktura uměleckého díla charakter „povinnosti, kterou si musím uvědomit“. Vždycky si

ji budu uvědomovat nedokonale, avšak – stejně jako u kteréhokoli jiného předmětu poznání – zůstane i přes jistou neúplnost určitá „struktura determinace“.¹⁴

Ve svých analýzách určili moderní lingvisté potenciální zvuky jako „fonémy“. Dokáží také analyzovat morfémy a syntagmata. Například větu lze označit nejen za promluvu *ad hoc*, nýbrž za syntaktický model. S výjimkou segmentální fonologie je moderní funkční lingvistika stále ještě nedostatečně rozvinuta; avšak tyto problémy nejsou ani neřešitelné, ani zcela nové, i když jsou obtížné: jedná se spíše o nové formulace morfologických a syntaktických otázek diskutovaných ve starších gramatikách. Analýza literárního uměleckého díla naráží na paralelní problémy významových jednotek a jejich specifického uspořádání k estetickým účelům. V nové a pečlivější formulaci se vracejí takové problémy jako poetická sémantika, dikce a obraznost. Významové jednotky, věty a větné struktury poukazují k předmětům, konstruují imaginativní skutečnosti jako krajiny, interiéry, postavy, akce či ideje. Ty je také možno analyzovat způsobem, který je nesměšuje s empirickou realitou a neignoruje skutečnost, že spočívají v jazykových strukturách. Románová postava vyrůstá pouze z významových jednotek, je vytvářena z vět, které buď sama vyslovuje, nebo které jsou vysloveny o ní. Ve srovnání s biologickou osobou, která má svoji vlastní souvislou minulost, má románová postava neurčitou strukturu.¹⁵ Tato rozlišení mezi vrstvami mají tu výhodu, že nahrazují tradiční, zavádějící rozlišení mezi obsahem a formou. Obsah se opět objeví v úzkém kontaktu s jazykovou podvrstvou, v níž je implikován a na níž závisí.

Avšak tato koncepce literárního uměleckého díla jakožto

rozvrstveného systému norem stále ještě neurčuje skutečný způsob existence tohoto systému. Abychom se s touto záležitostí řádně vyrovnali, museli bychom vyřešit takové spory jako spor nominalismu s realismem, mentalismu s behaviorismem a další - zkrátka všechny hlavní epistemologické problémy. Pro naše účely však postačí, když se vyvarujeme dvou protikladů: extrémního platonismu a extrémního nominalismu. Není zapotřebí hypostatizovat či „reifikovat“ tento systém norem, učinit z něj jakousi archetypickou ideu, která by vládla nadčasově říši esencí. Literární umělecké dílo nemá stejné ontologické postavení jako idea trojúhelníku, čísla nebo vlastnosti jako „červenost“. Na rozdíl od takového „subsistence“ je literární umělecké dílo především vytvářeno v určitém čase, a krom toho prodělává změny a je dokonce vystaveno úplnému zničení. V tomto ohledu spíše připomíná systém jazyka, i když přesná chvíle stvoření či smrti se pravděpodobně daleko obtížněji definuje u jazyka než u literárního uměleckého díla, které je obvykle individuálním výtvozem. Na druhé straně bychom měli uznat, že extrémnímu nominalismu, který odmítá pojem „jazykového systému“, a tedy uměleckého díla v našem smyslu, nebo jej připouští jen jako užitečnou fikci či „vědecký popis“, uniká celý problém a smysl sporu. Zuzující předpoklady behaviorismu definují jako „mystické“ či „metafyzické“ vše, co neodpovídá velmi omezené koncepci empirické skutečnosti. Avšak nazvat foném „fikcí“ či jazykový systém pouze „vědeckým popisem řečových aktů“ znamená ignorovat problém pravdy.¹⁶ Rozpoznáváme normy a odchylky od nich; nevytváříme jen čistě verbální popisy. Celé behavioristické hledisko je v tomto ohledu založeno na chybné teorii ab-

strakce. Číslo či normy jsou tím, čím jsou, ať již je konstruujeme, nebo ne. Zajisté jsem to já, kdo počítá, kdo čte; ale prezentace čísla či rozpoznání normy není totéž jako číslo či norma sama. Vyslovení zvuku *h* není totožné s fonémem *h*. Strukturu norem nacházíme ve skutečnosti - není to tak, že bychom si verbální konstrukty jen vymýšleli. Námítka, že k těmto normám máme přístup pouze na základě individuálních poznávacích aktů a že se z těchto aktů nemůžeme vymanit nebo jít za ně, je působivá jen zdánlivě. Byla vznesena již proti Kantově kritice našeho poznávání a lze ji vyvrátit pomocí kantovských argumentů.

Jsme sice sami náchylni ke špatnému pochopení či vůbec nepochopení těchto norem, avšak to ještě neznamená, že se kritik stává jakýmsi nadčlověkem kritizujícím naše porozumění zvenčí nebo předstírajícím, že chápe dokonalý celek systému norem v jakémsi aktu intelektuální intuice. Spíše kritizujeme část našeho poznání ve světle vyššího standardu stanoveného jinou částí. Neměli bychom se stavět do role člověka, který chce vyzkoušet svůj zrak tím, že se sám sobě podívá do očí, nýbrž člověka, který porovnává předměty, které vidí jasně, s předměty, které vidí pouze matně, a pak generalizuje podle druhů předmětů spadajících do oněch dvou tříd a vysvětluje rozdíl pomocí určité teorie vidění, která bere v úvahu vzdálenost, světlo, atd.

Obdobně můžeme rozlišovat mezi správným a chybným čtením básně nebo mezi rozpoznáním či zkreslením norem implicitních v uměleckém díle prostřednictvím aktů srovnávání, zkoumání různých falešných nebo neúplných „realizací“ či interpretací. Můžeme studovat skutečné působení, vztahy a kombinace těchto norem, stejně jako lze studovat

foném. Literární dílo není ani empirickým faktem, stavem myslí nějakého daného jednotlivce či skupiny jednotlivců, ani není ideálním neměnným předmětem, jako je např. trojúhelník. Umělecké dílo se může stát předmětem zkušenosti; připouštíme, že je přístupné pouze na základě individuálního prožitku, není však s žádným prožitkem totožné. Liší se od ideálních předmětů, jako jsou čísla, právě proto, že je přístupné pouze prostřednictvím empirické (fyzické či potenciálně fyzické) části své struktury, zvukového systému, zatímco intuice trojúhelníka či čísla je možná přímo. Liší se také od ideálních předmětů v jednom důležitém ohledu. Má *così*, co lze nazvat „životem“. Vzniká v určité chvíli, mění se v průběhu dějin a může podlehnout zkáze. Umělecké dílo je „nadčasové“ jen v tom smyslu, že - je-li zachováno - má určitou fundamentální strukturu identity od chvíle svého stvoření, že však je také „historické“. Prodělává vývoj, který lze popsat. Tento vývoj je pouze řadou konkretizací daného uměleckého díla v průběhu dějin. Tyto konkretizace můžeme do jisté míry rekonstruovat ze zpráv kritiků a čtenářů o jejich prožitcích a soudech a podle účinku daného uměleckého díla na jiná díla. To, že víme o dřívějších konkretizacích (čtení, kritice, dezinterpretacích), ovlivní naše vlastní prožitky: dřívější čtení nás mohou vychovat k hlubšímu porozumění nebo mohou vyvolat prudkou reakci proti převažujícím interpretacím minulosti. To vše ukazuje důležitost dějin kritiky a vede k obtížným otázkám o podstatě a mezích individuality. Jak může umělecké dílo projít procesem evoluce a stále si přitom zachovat neporušenou základní strukturu? Můžeme hovořit o „životě“ uměleckého díla

v dějinách přesně ve stejném smyslu, v jakém říkáme, že zvíře či lidská bytost zůstává tímž jedincem, přestože se v průběhu života stále mění. *Ilias* dosud „existuje“; tj. může znovu a znovu působit, a tak se liší od historického jevu, jako byla bitva u Waterloo, která je zajisté minulá, i když je možné ji samozřejmě rekonstruovat a její účinky rozpoznat i dnes. V jakém smyslu však můžeme hovořit o totožnosti *Iliady*, jak ji slyšeli nebo četli staří Řekové, s *Iliadou*, jak ji čteme dnes? I když budeme předpokládat, že náš text je identický, náš skutečný prožitek se bude nutně lišit. Nemůžeme klást její jazyk do kontrastu s běžným jazykem Řeka a nemůžeme tedy vycítit odchylky od hovorového jazyka, na nichž musí do značné míry záviset básnický účinek. Nejsme schopni porozumět mnoha verbálním dvojnásovkám, které jsou základní součástí významu každého básnického díla. Zřejmě je také zapotřebí určité představivosti - a může to vést pouze k velmi omezeným výsledkům -, abychom se dokázali vmyslet do starého řeckého náboženství či do řecké stupnice mravních hodnot. Stěží by však bylo možno popírat, že existuje podstatná identita „struktury“, která se za staletí nezměnila. Tato struktura je však dynamická: mění se v průběhu dějin tak, jak prochází myslí čtenářů, kritiků a jiných umělců.¹⁷ Systém norem tak roste, mění se a v jistém smyslu si jej budeme vždy uvědomovat neúplně a nedokonale. Tato dynamická koncepce je něčím víc než pouhým subjektivismem a relativismem. Všechny odlišné názory nejsou v žádném případě stejně správné. Vždy bude možné určit, který názor pochopil předmět důkladněji a hlouběji. V pojmu adekvátnosti interpretace je obsažena

hierarchie hledisek, kritika pochopení norem. Veškerý relativismus je definitivně vyvrácen poznáním, že „absolutno spočívá v relativnu, i když ne definitivně a plně“¹⁸.

Umělecké dílo se tedy jeví jako předmět poznání *sui generis*, který má své speciální ontologické postavení. Není ani reálné (fyzické, jako je socha), ani mentální (psychologické, jako je prožitek světla či bolest), ani ideální (jako trojúhelník). Je to systém norem ideálních pojmů, které jsou intersubjektívni. Musíme předpokládat, že existují v kolektivní ideologii, že se s ní mění, že jsou přístupné pouze skrze mentální prožitky jednotlivce a že jsou založeny na zvukové struktuře vět díla.

Dosud jsme nediskutovali o problému uměleckých hodnot. Avšak předcházející zkoumání mělo ukázat, že žádná struktura neexistuje vně norem a hodnot. Žádné umělecké dílo nemůžeme pochopit a analyzovat, aniž odkážeme na hodnoty. Samotná skutečnost, že určitou strukturu uznám za „umělecké dílo“, již obsahuje hodnotový soud. Omyl čisté fenomenologie spočívá v předpokladu, že takovéto oddělení je možné, že hodnoty jsou na strukturu uvaleny, že na strukturách či v nich „inherují“. Tento analytický omyl postihl hlubokou práci Romana Ingardena, který se pokouší o analýzu uměleckého díla bez poukazu na hodnoty. Jádro věci samozřejmě spočívá ve fenomenologově předpokladu věčného, nadčasového řádu „esencí“, k němuž se teprve později přidávají empirické individualizace. Vinou předpokladu absolutní stupnice hodnot nutně ztrácíme kontakt s relativitou úsudků jednotlivce. Zmrazené absolutno stojí tvář v tvář bezhodnotovému plynutí individuálních soudů.

Nesprávná absolutistická teze a stejně nesprávná antiteze

relativistická musí být vystřídány a harmonizovány v nové syntéze, která bude dynamizovat samu stupnici hodnot, avšak nevzdá se jí. „Perspektivismus“ – tak jsme onu koncepci označili¹⁹ – neznamena anarchii hodnot, glorifikaci individuálního rozmaru, nýbrž proces poznávání předmětu z různých hledisek, která lze pak definovat a kritizovat. Struktura, znak a hodnota tvoří tři aspekty téhož problému a nelze je od sebe uměle oddělovat.

Nejprve se však musíme pokusit o přezkoumání metod, kterých se používá při popisu a analýze různých vrstev uměleckého díla: (1) zvukové vrstvy, eufonie, rytmu a metra; (2) významových jednotek, které určují formální jazykovou strukturu literárního díla, jeho styl a také stylistiku, která styl systematicky zkoumá; (3) obraz a metaforu, nejpoetičtější ze všech stylistických prostředků, o nichž je nutno speciálně pojednat také proto, že téměř nepostřehnutelně přecházejí v (4) specifický „svět“ poezie v symbolu a systémech symbolů, které nazýváme básnickým „mýtem“. Svět narativní prózy klade (5) zvláštní problémy způsobů a technik; jim věnujeme další kapitolu. Po přehledu metod rozboru použitelných na jednotlivá umělecká díla si položíme otázku (6) po povaze literárních žánrů a pak přejdeme k hlavnímu problému každé kritiky – (7) hodnocení. Nakonec se vrátíme k myšlence vývoje literatury a k diskusi (8) o povaze dějin literatury a možnosti traktovat vnitřní dějiny literatury jako dějiny umění.