

konkrétní smysl jednotlivých děl, jenž se obohacuje našimi novými zkušenostmi se světem i s uměním, ale i hierarchie funkcí a hodnot uměleckého díla. Mění se především nad- osobní společenská struktura umění, v níž zápasí o roli domi- nanty v důsledku historického vývoje společnosti stále nové hodnoty a funkce. Mění se historické diskursy a kódy umění. V souvislosti s proměnami celkové struktury umění ztrácíji jednotlivá díla staré funkce a významy a nabývají funkci a vý- znamů nových. Jako nekonečný proces tvorby, nekoneční ani pro- ces teoretické interpretace umění.

Na čem záleží, je *veličej* úsilí člověka, prostupování *řádu věcí lidským řádem*. Velikost a hodnota určité kultury nespočívá ve vojenských vítězstvích nebo technických výkonech, neboť ty dříve či později překoná běh času. Hodnota kultury spočívá v poměru řádu věcí a řádu člověka. Rozhoduje, nako- lík vítězí lidské významy a lidský smysl nad tlakem věcí, nebo naopak, nakolik je nezastupitelný smysl lidského života pod- řízen moci věcí, reprezentované logikou zboží, techniky, ma- nipulace s lidmi nebo nekontrolovatelné politické moci. Stav umění společnosti je ukazatelem její vnitřní hodnoty, mírou jejích lidských svobod.

Praha 1978

## ZÁVĚREM

(rozhovor Jiřího Trávnicka  
s Květoslavem Chvatilkem)

### Jaké bylo vaše první setkání se strukturalismem?

S pražským strukturalismem jsem se setkal poprvé v roce 1948 v podobě druhého vydání jeho základního díla, *Kapitol z české poezie* Jana Mukarovského. Bylo mi tehdy osmnáct let, měl jsem čerstvě přečtené Šaldovy *Boje o zívček* a Teigovu *Stábu a básně* a Mukarovského kniha se stala pro mne určujícím zážitkem: dodnes opatruji ty tři svazky v úpravě Františka Muziky, plně svých poznámek, jak jsem je v různých dobách z různých úhlů studoval, a vozím je stále s sebou po světě. — Nepřečetl jsem je tehdy ovšem celé najednou: nejprve mne zaujaly studie o díle mých milovaných autorů Karla Čapka a Vladislava Vančury (již tehdy mne přitahovala spíše próza než poezie, i když Nezval a Halas patřili k mým prvním silným čtenářským zážitkům) a souhrnné studie o strukturalním myš- lení z prvního svazku. Maturoval jsem v roce 1950 na technic- ké větví holesovského gymnázia a Mukarovského styl myšlení mne okouzlil svou čistotou, přesností, věcností a pronikavostí analýzy. — V posledním roce mého studia přišel na holesovské gymnázium profesor Milan Jelínek z Brna, a tak jsem mohl poprvé diskutovat o strukturalismu s kompetentním lingvis- tou a prohlubovat svůj zájem o dílo Jana Mukarovského.

S autorem *Kapitol z české poezie* jsem se osobně seznámil teprve v roce 1960 na konferenci o kritice, na níž mne Ladislav Štoll odsoudil jako „učeního žáka pražského strukturalis- mu“. Byl v tom jeden z četných paradoxů oné vysínuté doby: byl jsem kritizován jako žák Mukarovského, jehož jsem do té doby nespatriil, a byl jsem kritizován mužem, jehož žákem jsem

nominálně měl být, neboť jsem své studium zahájil na Vysoké škole hospodářských a politických věd, jejímž byl rektorem (mimo manifestační projevy na počátku semestru tam však prakticky nevyučoval a já jsem studium dokončil v roce 1954 na Filozofické fakultě Karlovy univerzity). — V průběhu šedesátých let se moje osobní kontakty s Mukařovským prohloubily natolik, že se mi podařilo přimět ho k tomu, aby dal souhlas k vydání svých starších strukturalistických prací z obecné estetiky v knize *Studie z estetiky* a aby do tohoto cyklu nezahrával texty napsané po vynucené sebekritice, jak na to naléhal. Tato edice, která přinesla i řadu zásadních, dosud nepublikovaných Mukařovského prací z doby jeho sblížení s fenomenologií, byla vydána v roce 1966, v době, v níž vrcholila vlna pařížského strukturalismu, a vzbudila v celém světě zájem o pražský strukturalismus. Připravil jsem k vydání ještě další soubor Mukařovského textů, většinou dosud nepublikovaných, v knize *Cestami poetiky a estetiky* (1971). Abych mohl tuto edici dokončit, vrátil jsem se ze Západu do už okupované Prahy, i když jsem věděl, že mne zde nic dobrého nečeká: můj obsáhlý doslov byl pak z hotové sazby knihy vyřazen, protože jsem byl z politických důvodů propuštěn ze zaměstnání a měl zákaz publikovat a přednášet. — Mou třetí domácí edicí byl jednovazkový výběr z *Kapitol z české poetiky*, doplněný o některé další texty a vydaný v roce 1982 pod názvem *Studie z poetiky* a krytý jménem Mukařovského dcery. — V té době jsem byl již v exilu, abych zde mohl publikovat svou monografii o pražské škole *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (München 1982), na niž jsem pracoval v Praze v prvním desetiletí „normalizace“ v úzkém osobním kontaktu s Mukařovským a v kontaktu s jeho žáky na pravidelných měsíčních bytových seminářích. — I v zahraničí jsem připravil dvě další edice německých překladů jeho základních strukturalistických prací a přednášel jsem na univerzitách v Kostnici, Mnichově a Klagenfurtu estetiku a literární teorii pražského strukturalismu, a přispěl tak k jeho poznání především v německé jazykové oblasti.

#### Mluvil jste někdy s Mukařovským o jeho sebekritice?

O sebekritice, publikované v roce 1951 v *Tvorbě*, jsme často hovořili, i když byl velmi zdrženlivým pamětníkem, jak o tom

svědčí ukázky ze vzpomínek (otištěné v bměnském *Hostu* — 1/2000), k jejichž napsání jsem ho často vyzýval. Nejlépe bylo vyčkat, až se rozhovoří sám o tom, co ho právě zaměstnává. Mukařovský si tehdy přál, abych do připravovaných *Studii z estetiky* zařadil i některé z textů zveřejněných po jeho sebekritice, což jsem zásadně odmítl. Měl na mysli zejména studii „K otázce individuálního slohu v literatuře“, otištěnou v *České literatuře* roku 1958, kterou považoval za určitý návrat ke svým původním myšlenkovým východiskům. (Vladimír Dostál také tuto studii v *Nové myslí* roku 1961 obvinil z pokusu o oživování strukturalismu a Mukařovský byl zproštěn funkce ředitele Ústavu pro českou literaturu a na jeho místo nastoupil ideolog Ladislav Štoll.) — Považoval jsem Mukařovského sebekritiku za kvalitativní zlom v jeho díle a neskýval se tím, že moje edice má přinést pouze texty vědecky platné a inspirativní, na rozdíl od prací, které přinesl soubor *Z české literatury*, vydaný v Bratislavě, v němž byla ještě v roce 1961 Mukařovského sebekritika přetištěna (i když v uhlazené textové podobě).

K pochopení Mukařovského sebekritiky je třeba uvážit nejméně tři okolnosti. Za prvé byl Mukařovský v podstatě člověk nepolitický, který se od mládí věnoval především své akademické dráze a za první republiky nepatřil k levici, i když se osobně přátelil s avantgardními umělci. I svou aktuální stat „Situace moderního umění“ z pohnutého roku 1938 publikoval v umírněném *Právu lidu* — dál nalevo tehdy nešel. Teprve za války, po zradě Anglie a Francie za Mnichova, přerůstal jeho antifášismus postupně, jak se situace přirostovala a vlna represí narůstala, v komunismus jako jediné východisko z válečné krize. Vyprávěl mi často o tom, že rozhodující roli při tom hrálo jeho přátelství s Vladislavem Vančurou, jehož si velmi vážil a který tehdy dospěl k názoru, že je třeba stát se „řadovým vojákem strany“, jež jako jediná byla schopna účinně čelit fašistickému nebezpečí. Po popravě Vladislava Vančury nacisty považoval za znamení věrnosti jeho odkazu rozhodnutí vstoupit do komunistické strany, která až do února 1948 demonstrovala v Čechách tolerantní přístup k modernímu umění a myšlení (i jeho *Kapitoly z české poetiky* vyšly ještě v roce 1948 ve druhém, rozšířeném vydání ve stranicím nakladatelství Svoboda).

Za druhé je dnes již jen obtížně možné pochopit atmosféru hrůzy a strachu, která v české kultuře zavládla počátkem padesátých let po popravě Milady Horákové, Závěse Kalandry a Vlada Clementise (Mukařovského přítele) a po kampani proti Teigovi (rovněž jeho velmi blízkému příteli) a po uvěznění řady spisovatelů a intelektuálů: nikdo si nemohl být jist svým životem, zejména pokud stál tak vysoko na společenském žebříčku a měl tak „neortodoxní“ minulost. — Mukařovský nebyl na tak radikální obrat kulturní politiky, jaký tehdy prosadili Kopecký, Nejedlý, Štoll, Tauber, Reiman a Bareš, mentálně připraven. Ještě v projevu „Kam směřuje dnešní teorie umění?“, předneseném koncem roku 1948 na Slovensku a otištěném v roce 1949 ve *Slovní a slovesnosti*, hájil strukturalismus jako estetickou teorii slčitelnou s principy neortodoxně chápané dialektiky a materialismu. Poté byl již zcela pohlcen svými funkcemi rektora Karlovy univerzity a člena Světové rady míru, jak o tom svědčí i jeho bibliografie, zaznamenávající z té doby již jen víceméně příležitostně politické a publicistické projevy.

Konečně za třetí mi Mukařovský vyprávěl, že sekretariát ÚV KSČ tehdy starým univerzitním profesorem příliš nedůvěřoval a zavedl neoficiální funkci jakýchsi „komisařů“, kteří je měli ideologicky „usměřovat“. Také on dostal přiděleno takovou „kádrovou posilu“ z řad mladých komunistických práčat okolo Reimanovy *Tvorby*, a tento dotěrný „soudruh“ ho pak dotlačil k sebekritice a její text patřičně „zostřil“, jak bylo tehdy v redakcích zvykem. (Mukařovský mi ho jmenoval a i já jsem ho poznal v plné akci za normalizace, kdy spolu s Richtou likvidovali již podruhé českou filozofii a sociologii.)

**Kam by asi Mukařovský došel, kdyby nebylo Února 1948?**

Neodvážuji se dohadovat, jak by se dílo Mukařovského dále teoreticky vyvíjelo, kdyby... Je zde fakt jeho neobyčejně produktivního sblížení s fenomenologií ve čtyřicátých letech, které mohlo pokračovat a přinést významné plody, avšak domnívám se, že analytik jeho typu by stěží přijal heideggerovské pojetí uměleckého díla jako světliny bytí a odkývání pravdy bytí... Považuji však podobné spekulace za nepodložené a neplodné.

Poněkud konkrétněji by mohl být položen problém případné recepcce jeho díla, kdyby... Kdyby nebylo „železné opony“ padesátých let, mohl pražský strukturalismus proniknout na Západ daleko dříve a vývoj francouzského a amerického strukturalismu mohl nabýt jiné podoby. — Musíme se však spokojit se skutečným průběhem dějin a radovat se, že „navzdory poměrům“ je dnes Mukařovský ve světě respektován a čten spolu s Jakobsonem a Ingardenem, a spolu s Heideggerem a Adornem jako jeden z nejvýznamnějších představitelů poetiky a estetiky dvacátého století.

**Jistou dobu jste byl — jako kolega ve Filozofickém ústavu — nablízku i Janu Patočkovvi. Existuje mezi ním a Mukařovským nějaký myšlenkový průnik?**

O Patočkově poválečném osudu existuje zejména na Západě řada legend: je pravda, že větší část svého produktivního života nesměl veřejně přednášet a publikovat, avšak od roku 1958, kdy přišel do Filozofického ústavu ČSAV, se jeho postavení v průběhu šedesátých let podstatně zlepšilo. (Věcnou zprávu o tom podal Josef Zumr ve *Filozofickém časopisu* 1997, č. 5.)

Patočkův příchod do Filozofického ústavu pro mne znamenal setkání s první filozofickou osobností, která neprošla poválečným marxismem a dále šířila evropské fenomenologické myšlení vysoké úrovně. K tomu přistupovalo kouzlo jeho osobnosti, jeho laskavost, lidský zájem o člověka a ochota pomáhat. Když se dověděl, že chystám příspěvek pro mezinárodní estetický kongres v Athénách o estetické hodnotě, nabídl mi, že jej přeloží, a posunul tak svou dokonalou němčinou můj text o třídu výše. Při přípravě mé edice *Studii z estetiky* přeložil text Mukařovského přednášky o umění jako sémiologickém faktu z francouzštiny do adekvátní české terminologie. Chystal jsem tehdy pro Odeon ediční návrh Estetické knihovny, v níž měla být v moderních překladech vydána základní estetická díla Diderotova, Kantova, Schillerova, Hegelova, ruských formalistů a dalších. Patočka se ujal překlada Hegelových přednášek o estetice; uvedl jej obsáhlou studií a touto velkou prací přispěl významně k poznání skutečné podoby Hegelovy estetiky,

vykládané „marxisty“ často velmi zjednodušeně. Napsal pro Odeon i doporučení překlada *Dějin estetiky* H. Kuhna a C. Gilbertové, což byl tehdy první „nemarkvistický“ pohled na vývoj této filozofické disciplíny.

Pro svou edici *Studii z estetiky* jsem získal i dosud nepublikované Mukařovského rukopisy přednášek ze čtyřicátých let, v nichž bylo zřejmě jeho tehdejší sblížení s antropologickou filozofií. Když jsem se o tom zmínil Patočkovi, rozhodl se o přibuznosti konceptů rozvíjených na závěr třicátých let v Pražském lingvistickém kroužku a Pražském filozofickém kroužku, jehož byl tajemníkem. Řada osobností se podílela na přednáškách a diskusích obou sdružení a pojítkem byl zájem o dílo Husserlovo, autora, který rovněž v obou sdruženích přednášel. (Názor o vnitřní teoretické přibuznosti fenomenologie a strukturalismu vyložil Patočka později podrobně ve své kladné recenzi knihy Elmara Holensteina *Roman Jakobsens phänomenologischer Strukturalismus* z roku 1976.)

Mukařovského dílo Patočka vysoce cenil jako konkrétní analytiku poetiky literatury, výtvarnictví a divadla; postrádal však u jeho autora hlubší, jednotný a souvisle se vyvíjející filozofický základ. (Jak známo, vystřídal Mukařovský ve svém myšlenkovém vývoji několik filozofických východisek od čistého funkcionalismu po antropologii a materialistickou dialektiku; neplodnější bylo právě jeho sblížení s fenomenologií ve čtyřicátých letech.)

Patočka měl hluboký zájem o literaturu a umění — estetika mu byla integrální součástí každé rozvinuté filozofie, jak to analyzoval na příkladu estetiky Hegelovy. — Z fenomenologické perspektivy otvírala přístup k estetice po jeho soudu problematika *intencionality*: estetický postoj mu byl zvláště svým, celistvým zaměřením člověka na svět, v němž umělec ve svém díle odhaluje jeho nový, hlubší smysl. Patočkova stat „Spisovatel a jeho věc“ z roku 1969 podává po mém soudu jednu z nehlubších filozofií literatury, jakou v českém myšlení máme: „[...] spisovatel je *odhalovatel života*, životního smyslu v celku i jednotlivostech. [...] jeho půdou [je] předvedení jedinečného, a nikoliv obecniny. Podstatné tu není definováno, nýbrž vnuknuto a předvedeno, ukázáno. Proto elementem tu není jednoznačná pojmová řeč, nýbrž běžný jazyk

se svou metaforikou, schopností přenést, rozšířit, zpřesnit význam svou sugestivní silou. [...] bez jazykové geniality, která dovede *zvrátit* dosavadní směr využití jazyka, obrátit jej zvenci dovnitř, není spisovatelského výkonu.“ A dále: „Protože však je spisovatel prvotním, původním odhalovatelem [...] souvislosti životního smyslu, lze zároveň říci, že je vlastním a původním spravovatelem životní celistvosti [...]. Umění zastupuje dnes nárok životní celistvosti a individuality samo, a nejbezprostředněji spisovatelství, neboť každé jiné umělecké dílo tvoří předměty, procházející nezbytně též slovesnou interpretací, zatímco u spisovatelského díla je slovní výraz přímý element, v němž žije.“

Povšimněte si, odkud Patočka ve své analýze spisovatelovy věci, jeho úkolu v lidském společenství, vychází; vychází z analýzy *jazyka*, přirozeného jazyka běžného života, jazyka filozofie a moderní vědy a jazyka usilujícího o *zachycení celistvosti životního smyslu*. Tímto jazykem je právě *jazyk básnický* — a podtržením role jazyka ve spisovatelství, které žije ve slovesném výrazu jako ve svém nejvlastnějším živlu, také Patočkova analýza vrcholí. — Nemusím dodávat, že zde Patočka přímo navazuje na analýzy odlišných funkčních vrstev jazyka sdělovacího, vědeckého a básnického, jak je podal Havránek, Jakobson, Mukařovský a další strukturalisté (a jak je ignoruje dekonstrukce, která v tomto směru představuje krok zpět).

Stat „Spisovatel a jeho věc“ byla otištěna v Patočkově knize *O smyslu dneška* z roku 1969; celý náklad knihy byl ihned po vytištění určen ke zničení stejně jako kniha *Slovesné umění a umělecké slovo* Romana Jakobsona a stovky dalších. Zachraňovali jsme tehdy pár vzácných exemplářů těchto knih, odsouzených novými vládci k nebytí, a je pochopitelné, že jsme k nim nabyli zvláštní, zcela *osobní* vztah. (Patočkova kniha obsahuje vedle významných příspěvků k filozofii literatury a kultury i jeho úvahy o „vzpoutě inteligence“ šedesátých let, potvrzující, jak krátkozraké je vidět v tehdejší celosvětovém kvasu mezi studenty a inteligencí, který inspiroval i Pražské jaro 1968, jen jakousi „šarvátku dvou komunistických frakcí“.)

Na závěr bych chtěl ještě dodat, že další „průnik“ (jak vy to nazýváte) mezi Patočkovou a subjektivní fenomenologií a Mukařovského strukturalismem spatřuji v hermeneutice,

teorii interpretace textů, k jejimuž oživení přispěl významně H. G. Gadamer svou knihou *Wahrheit und Methode*. Pokusil jsem se ve stati „Možnosti interpretace uměleckých děl“ z roku 1971 pohlédnout na hermeneutiku právě ze strukturalistické perspektivy a naznačit ony styčné body. — Další podněty k rozvinutí problému interpretace přinesla monografie bmněnského filozofa Jaroslava Hrocha, uvádějící do hermeneutiky v celé šíři; její autor prohloubil naše poznání Gadamerova díla i v řadě dalších studií.

Vaše první knihy ze šedesátých let se týkají meziválečné české avantgardy. Nešlo v nich také tak trochu o smířování strukturalismu s marxismem? Z pohledu šedesátých let se zdá, že jde o snahu, která měla svůj dobový smysl a která tedy nebyla pouhým strategickým úhybem: úsilím, jak se protáhnout se strukturalismem kolem dohlížetelských očí vsudypřítomných dogmatiků. V šedesátých letech asi skutečně nebylo od Václavka k Mukařovskému tak daleko. Jak se na tento směr díváte dnes?

Dnes je již těžké jen přibližně si představit, co zájem o tyto proudy v padesátých letech znamenal a na jaké překážky u nás tehdy narážel. Mukařovský se tehdy veřejně zřekl strukturalismu a publikoval dogmatické texty o stranicovosti. Nezval vydal oslavnou ódu na Stalina a idylické veršiky *Z dovoiny*. Seifert publikoval neméně idylické verše k obrázkům Josefa Lady. Kainar napsal *Časový sen* a Emil Filla maloval realistické tušové krajiny z Českého středohoří — o produkci davu antitalentů je lépe pomlčet. Nejedlého favorizace a úřední kanonizace estetické normy českého umění 19. století působila tehdy snad ještě daleko silněji než sekýrářské odsudky Halase, Seiferta, Teiga a Černého ze Štollových *Triceti let bojů za českou socialistickou poezii*.

Miloval jsem od gymnaziálních let poezii Baudelairovu, Rumbaudovu a Apollinairovu, prózu Flaubertovu a Proustovu, malbu Cézannovu, Picassovu a Matissovu. Domníval jsem se tehdy naivně, že avantgardní umělecké proudy a levicové politické přesvědčení jdou ruku v ruce, jako tomu bylo u Teiga, Nezvala, Vančury a dalších avantgardistů první republiky. Viděl

jsem přirozeně, že Ždanov, Nejedlý, Štoll a jejich žáci otáčejí kolo o sto osmdesát stupňů, avšak byl jsem přesvědčen, že to není autentický marxismus, že z díla Marxe a Engelse takové staromilství neplyne. Ponořil jsem se v letech vysokoškolského studia do četby jejich díla a jsem dodnes přesvědčen, že zejména první z nich byl významným myslitelem 19. století, který se pokusil interpretovat vývoj lidské společnosti metodou odvozenou z modelu tehdejších přírodních věd.

Zvolil jsem jako téma své kandidátské práce dílo Bedřicha Václavka, jenž prošel několika dobovými názory, od avantgardismu své prvotiny *Od umění k tvorbě* a dodnes nedocenené *Poezie v rozpátech* k socialistickému realismu, chápanému jím nedogmaticky jako syntéza moderny a realismu. Václavek i Teige vysoce oceňovali vědecký přínos prací Jana Mukařovského a ve svých textech to mnohokrát zdůrazňovali. Domníval jsem se tehdy, že od sociologismu avantgardistické *Poezie v rozpátech* není daleko k sociologickým aspektům Mukařovského traktátu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Václavek se ostatně také účastnil svým příspěvkem máchovského sborníku pražských strukturalistů *Torzo a tajemství Máchova díla* z roku 1938.

Na rozdíl od Nejedlého a Štolla jsem chtěl tento produktivní vztah obou polů přistupu k moderně — strukturalního a sociologického — opět obnovit. V pracích Waltera Benjamin a Theodora Wiesebrunda Adorna i dalších autorů frankfurtské školy (z nichž jsem se později setkal s Jürgenem Habermasem a u jeho žáka Albrechta Wellmera jsem na univerzitě v Kostnici pracoval na badatelském projektu o díle Teigově) jsem našel potvrzení toho, že lze nedogmaticky rozvíjet sociologické podněty Marxovy kritiky a současně hodnotit kladně přínos moderny filozofické i umělecké. — Také v pařížském strukturalismu, zejména u Althussera a jeho žáků, nechyběly pokusy o novou, strukturalní interpretaci Marxova díla (viz například L. Althusser, *Pour Marx*; a L. Althusser — E. Balibar, *Lire Le Capital*). Jejich přístup jsem ve své monografii o pražském strukturalismu podrobil kritice jako ahistorickou, statickou, hrubě zkreslující dezinterpretaci Marxova díla; dnes je mým právem zapomenut jako jedna z extremistických pařížských mód. — Na pokusy o hegelovskou „syntézu“ strukturalis-

mu s nedogmatickým marxismem, o niž jsme v šedesátých letech usilovali spolu s Robertem Kalivodou v „dialektické strukturologii“, se dnes dívám velmi kriticky. — Strukturální myšlení chápu tak široce a otevřeně, že žádné vnější doplňování a kouzelnické hegelovské triády nepotřebuje. Neznamená to ovšem, že se nemá vyrovnávat s novými problémy a novými otázkami, které přináší vývoj soudobé společnosti, vědy, filozofie a umění. — Dnes je po mém soudu strukturální myšlení ohroženo spíše pokusy věst je ad absurdum v některých proudech módního poststrukturalismu a dekonstrukce.

Co přesně myslíte těmito pokusy „ad absurdum“? Vždyť sám poststrukturalismus je nejenom polemikou se strukturalismem, ale také jeho domýšlením. Velká část Derridova pojmosloví z jeho děl z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (*Gramatologie* či *Hlas a fenomén*) je převzata z de Saussura.

Nehodlám přirozeně přehlížet, že Derrida ve svých prvních pracích, zejména v *L'écriture et la différence* a *La voix et le phénomène* vycházel z pojmosloví F. de Saussura a E. Husserla — vždyť kniha *Hlas a fenomén* má podtitul „Esej o problému znaku v Husserlově filozofii“. Za rozhodující však považuji, v jakém *směru* je domýšlel, a zejména *kam* od podnětů strukturalismu a fenomenologie tento mimořádně plodný filozof později dospěl — vždyť i český výbor jeho *Textů k dekonstrukci*, který uspořádal Miroslav Petříček, zahrnuje pouze práce z let 1967–1972.

Odpověď na vaši otázku však začnu z poněkud jiného konce. Od počátku našich rozhovorů s Milanem Kunderou, s nímž jsem se setkal po roce 1980 opět v exilu, mi kladl v různých obměnách stále tutéž otázku: Jak je možné, že strukturalismus, jež znal a obdivoval v díle Mukařovského a jeho pražských žáků, je něčím naprosto jiným než strukturalismus, s nímž se setkal po svém příchodu do Francie v Paříži? (Je třeba dodat, že Kundera se dobře znal s Philipem Sollersem a ostatními spolupracovníky skupiny kolem časopisu *Tel-Quel*, kteří stáli u zrodu poststrukturalismu.) Pražský strukturalismus mu byl blízký, srozumitelný a prohloubil jeho chápání literatury — francouzské hlasatele strukturalismu považuje za nečitelné, esoterické a naprosto vzdálené realitě soudobé literatury. —

Pokusil jsem se na tyto otázky odpovědět již ve své monografii o estetice pražského strukturalismu, dokončené v roce 1978, kde jsem v kapitole o pařížském strukturalismu odmítl teorie Althusserovy a Foucaultovy a ocenil vědecký přínos C. Lévi-Strausse. Mou kritiku lze stručně shrnout do dvou bodů: pařížský strukturalismus byl ahistorický a statický, zatímco pražský studuje struktury v jednořez systému a vývojového, historického. Dále: pařížský strukturalismus „decentroval“ subjekt mimo zvěcnělé struktury, zatímco pražský studuje konkrétní roli subjektu při konstituování významů a vývojové dynamiky struktur. Z toho plyne i vysoký stupeň spekulativnosti a abstraktní formalismus pařížských autorů, odlišující je od konkrétnosti a sepětí s empirií literatury u autorů pražských.

Vratme se však k Derridovi. Ve svých obsáhlých *Dějinnách strukturalismu* I-II (v německém vydání 618 + 620 stran) píše o něm jejich autor François Dosse: „Zpočátku v defenzivě, dospívá Derrida rychle k otevřené opozici a začíná díla strukturalistů systematicky dekonstruovat tím, že v nich nachází ještě mnoho stop nepřekonaného logocentrismu. Na tomto základě opouští fenomenologickou perspektivu a přemísťuje se do myšlení Heideggerova, které mu slouží jako válečná mašinerie kritiky strukturalismu.“ (Díl II, s. 32.) — Překonává-li Derrida strukturalismus tím, že odmítá „strukturální spojenectví mezi motivem závoje a hlasu, mezi pravdou a fonocentrismem, mezi falocentrismem [ ] a logocentrismem“ (v kritice J. Lacana), je nutno položit si otázku, jaký strukturalismus to vlastně francouzský autor překonává? Napiše-li Derrida, že jeho *différance* (autorova ústřední teoretická kategorie) je neslučitelná se statickým, synchronickým, taxonomickým, ahistorickým atd. pojmem struktury a současně že „pojem *différance* rozvíjí i ty v nejvyšší míře legitimní požadavky strukturalismu“ (v práci o Husserlově *Původu geometrie*), pak z toho pro mne plyne dvojitý: Za prvé, že Derrida (a další poststrukturalisté) „překonávají“ zcela jiný druh strukturalismu, než jaký je mezinárodně spojován s dílem R. Jakobsona, C. Lévi-Strausse a Mukařovského v oblasti lingvistiky, antropologie, estetiky a literární vědy; za druhé, že překonávání logocentrismu chápou tak, že lze současně tvrdit A i non-A, jinak řečeno: že netřeba respektovat elementární zákony logiky.

Podobně je tomu s překonáním logocentristu (Derrida dává přednost psanému textu před mluveným jazykem, ačkoli ontogeneze a fylogeneze jazyka dokládají naprostý opak), i s „decentrizací“ subjektu — struktury jsou prázdné, fungují bez účasti subjektu (jak?), význam textových struktur je nekonečnou hrou „différance“ atd. — Jak poznamenal výstižně jeden anglosaský autor (zejména Angličané jsou vůči Derridovým pracím velmi kritičtí), *pozdní* texty Derridovy jsou velmi subtilní, elegantní, interesantní, provokující, brilantní; mají však jeden nedostatek: nesdělují žádný logický kontrolovatelný smysl.

Věcněji to formuloval významný americký filozof Richard Rorty, když odmítl Derridovo ztotožňování filozofických a uměleckých textů (které převzali i četní další američtí i evropští postmodernisté): „Co provedl Heidegger s dějinami filozofie, není — na rozdíl od jeho mínění — žádná dekonstrukce, nýbrž uzávorkování, které nám umožňuje se jim *vyhnout*. Co dokázal Derrida, je — opět v rozporu s jeho názorem —, že nám ukázal, jak interpretovat Heideggera s nietzscheovskou radostí a jeho chápání metafyzické tradice vidět nikoli jako její epochální přetvoření, nýbrž jako brilantní *zprávu*. I tato interpretace nás však neopravňuje k tomu, abychom provedli s jevem zvaným ‚literatura‘ totéž, co udělal Heidegger s ‚filozofií‘. Obejít jeden specifický druh literatury — totiž filozofii — pomocí uzávorkování nestačí ještě jako důkaz toho, že tento druh může sloužit jiným druhům literatury za lešení nebo vzor.“ (T. Rorty, „Dekonstruieren und Ausweichen, in: *Eine Kultur ohne Zentrum*, Stuttgart 1993, s. 145.) Rorty tedy, podobně jako strukturalisté, odmítá derridovské ztotožňování filozofických a uměleckých textů, a to z dobrých důvodů: každý z nich má zcela odlišnou intenci, kladou odlišné otázky a mají odlišnou společenskou funkci. Pro Derridu splývá všechno v jeden nekonečný „příběh“ — v mých očích ten „nejsmutnější“, protože naprosto nediferencovaný.

Ono domýšlení „ad absurdum“ se po mém soudu projevuje ovšem daleko radikálněji v pracích Michela Foucaulta. Kapitoly o něm nadepisuje François Dosse ve svých *Dějínách strukturalismu* (přirozeně pouze francouzského, jiný odmítá brát na vědomí) jen superlativy: „Světelný rok 1966“ (rok vydání Foucaultovy knihy *Slova a věci*) a „Fascinace Foucault“ — všechny pařížské žurnály od *Figara* po *Nouvel Observateur* se

předháněly ve chvále jeho knihy: „Člověk“ byl konečně odhalen jako „efemérní fenomén“, po „Smrti Boha“ ohlašuje konečně velký francouzský mág „Smrt člověka“ — to všechno je vítáno senzacechtivými žurnalisty jako „koperníkovský obrát“ ve filozofii, jako konec obtížného, nemodního „humanismu“. — Foucault analyzuje ve *Slozech a věcech* odlišně statické „epistemé“ evropské vědy různých staletí — jak dochází k jejich střídání, to zůstává neobjasněno; tuto zásadní otázku si autor vůbec neklade. (Ostatně „autor“ v jeho pojetí epistemé vůbec neexistuje!) — Dosse konstatuje nadšeně: „Tím nastoupila vedoucí hlava do boje proti humanismu, fenomenologii, strukturalismu a filozofii smyslu.“ — V další Foucaultově teoretické knize, v *Archeologii vědomí*, je podle Dosseho „dovršena dekonstrukce dějin“. Tvrdí-li Foucault, že „smysl je pouhá pěna na povrchu systému“ a že „člověk je velmi mladý objev, který bude smyt mošským vinami jako kresba v písku“, jsou to velmi působivé metafory, prokazující však, že jejich autor se rozhodl velkoryse ignorovat jak bibli, tak Sókrata či Descarta, u nichž je problém „člověka“ tematizován dávno před Foucaultem postulovanou epistemé 19. století. — Že „Smrt člověka“ je pustou žurnalistickou frází, je snad zbytečné dokazovat.

Podobně je tomu u autorů francouzského poststrukturalismu a postmoderny s absolutizací epistemologického relativismu — k jeho kritice, podobně jako ke kritice zneužívání nepochopených nebo špatně pochopených termínů a teorií přírodních věd, přispěli v poslední době Alan Sokal a Jean Bricmont svou společně napsanou knihou *Elegantní nesmysl. Jak myslitelé postmoderny zneužívají věd* (francouzské vydání 1997, anglické 1998, německé 1999). O více než o toto přísně omezené a přesně vymezené téma autorům knihy nešlo. — Pokud jde o obtížný problém vykazatelnosti pravdy, odkazuje na práce Jürgen Habermase, shrnuté do jeho nedávno vydané knihy *Wahrheit und Rechtfertigung* (Frankfurt/M. 1999), přinášející přesvědčivé argumenty proti postmodernistické absolutizaci noetického relativismu.

Musíme ovšem diferencovat, nepřehlížet nové problémy, které někteří autoři postmoderny reflektují, a podněty, které přináší. Nesmíme také zapominat, že i ve Francii dále působí integrální strukturalisté jako Claude Lévi-Strauss, jehož díla si

vázím podobně jako díla Jakobsonova a Mukarovského, i autor *Discours du récit* a *Nouveau discours du récit* Gérard Genette. — Derrida podobně jako Foucault dílo Lévi-Strausse odmítá jako „ontologický strukturalismus“ či jakýsi „strukturalistický naturalismus“. Lévi-Strauss vychází ve svém pozdním díle z hypotézy, podle níž jsou struktury vepsány do genetického kódu člověka, a předpokládá izomorfii mezi přírodou a lidským rozumem; struktury stojí podle jeho názoru v integrální homologii ke skutečnosti. — Podobné hypotézy jsou velmi lákavé, avšak příznám se, že se necítím vůbec kompetentní k jejich posouzení. — Spokojuji se nadále s chápáním struktury jako lidským rozumem vytvořeného modelu, který se pokouší postihnout určité aspekty svého předmětu, které badatel považuje z hlediska svého tazání za podstatné; předmět, příroda a svět zůstávají v mém pojetí vždy bohatší a nevyčerpatelnější než sebedokonalejší model.

Vrátil bych se ještě k Derridovi: asi není úplně šťastné chtít jeho argumentaci kontrolovat zákony formální logiky. Vždyť pro generace odchované na pozitivismu byl z podobného důvodu nepřijatelný právě strukturalismus — jako čirá spekulace, která se nemůže vykárat žádnými empiricky danými „fakty“. To, co lidi na Derridovi popuzuje, je jeho až k dokonalosti dotažená neochota být dostatečně metodický, a tím i kontrolovatelný mimo jeho vlastní argumentaci. Jeho pojmy (*différance*, stopa, *suplement* ad.) jsou vnitřně protikladné, užívané ve velice různorodých kontextech, a nadto to ani nejsou pojmy, ale spíše jakési myšlenkové strategie, rozvrhy či průměry pro možné postupy.

Doufám, že ode mne neočekáváte, že se v našem rozhovoru, týkajícím se především *teorie literatury* a *estetiky*, pustím do polemiky s nepochybně nejvýznamnějším soudobým francouzským *filozofem*. — Jeho dílo je neobyčejně podnětné, proměnlivé a především rozsáhlé (k jeho nedávným sedmdesátinám čítalo, nemýlím-li se, nejméně osmdesát knižních publikací!) —, takže mi k tomu chybí jak dostatečná kompetence, tak příslušná ctížádost.

Vázím si Derridovy odvahy, s níž se angažoval na pomoc českému disentu i v dalších případech obrany svobody, a vázím si jeho filozofie demokracie, již věnoval jednu ze svých posledních prací *Politik der Freundschaft* (Frankfurt/M. 2000).

Chtl jsem jen upozornit na to, že od jistého bodu se myšlenkové cesty strukturalismu a Derridou inspirované dekonstrukce radikálně rozecházejí. Jistěže výchozí bod jejich myšlenkové strategie byl blízký: obojí destrukuje evropskou metafyziku, která hledá za povrchem jevů neměnné podstaty; avšak směr jejich reakce na krizi metafyziky je odlišný. Strukturalismus (jak jej chápou já) se soustřeďuje na vztahy jevů, na vztahy jejich částí k celku a především na významovou produktivitu kontextu: smysl uměleckých děl není něčím statickým, neměnným, „děje se“ v prostupování tvarů a kontextů, které jej ustavují a historicky proměňují. — Derrida vychází rovněž z této neustálé proměnlivosti smyslu textů, avšak stupňuje ji až k bodu, kdy se smysl stává pouze singulárním. Historický kontext a mluvní situace nehrají pro něho žádnou významnější roli při ustavování smyslu; hledá smysl „na okrajích“ (*Randgänge der Philosophie* se jmenuje jeho sbírka textů z roku 1972), v singularitě textové události a ve strategii „différance“. — Lze to formulovat i tak, že Derrida zobecňuje vlastnosti básnického jazyka, jak je popsalí strukturalisté, na jazyk vůbec: mnohoznačnost, fixace na tvar textů, nekonečná hra diferencí, za níž nestojí žádná stabilní označovaná. — Avšak již jazyk romanopisce je významově určitější než jazyk poezie, nemluvě o jazyku vědy a filozofie a o jazyku denní komunikace, v němž běží právě o dorozumění se o věcech. Pro Derridu však stojí za textem jen další text a tak až ad infinitum, až k jakémusi mystickému „ur-textu“ (jeho zájem o židovskou a německou středověkou mystiku není jistě náhodný).

V americké verzi dekonstrukce, Derridou inspirované, se pak vytrácí jakákoliv odpovědnost vůči bezbřehému relativismu a dorozumění o smyslu textů se stává nemožným. — Proti této tendenci se Derrida ve svých pozdních pracích navrácí k ideji „nepodmíněnosti“, a tím i k tradičnímu slovníku transcendentní filozofie. — „Pravda“ a „spravedlnost“ jsou pro něho nejdůležitějšími „nepodmíněnými ideami“. Musíme se



písma před mluveným jazykem — patrně spolu se starou rodovou úctou před psaným slovem.

Nezdá se vám, že se teorie literatury, estetiky a vůbec věda o umění stále více zapouzdřují samy do sebe? Spíše se mi zdá, že jednotliví teoretikové se vyrovnávají s tím, co napsal jiný teoretik, případně jak jeden teoretik polemicky napadá jiného teoretika, který zase polemizuje ještě s jiným teoretikem... Nedávno jsem četl zprávu o jakési literárněteoretické konferenci v USA a autor toho článku si posteskl, že účastníci konference už ani v jednom případě neměli potřebu zmínit nějaké literární dílo.

Odpověď na vaši otázku se zdá být velmi jednoduchá: Ano, literární vědě a estetice hrozí odtřžení od zkušenosti s uměleckými díly. Teoretici reagují opět na teorie a vymyšlejí stále složitější a samoúčelnější terminologii, která často zachycuje pouze skutečnosti velmi triviální a dávno známé. Jeden francouzský autor, Antoine Compagnon, věnoval tomuto vývoji dokonce celou knihu, nazvanou výstižně *Démon teorie*.

Věc je však mnohem složitější; tak například v Německu se střídají vlny zájmu o teorii, naposledy podněcené iniciativou tzv. kostnické školy „recepční estetiky“, s únavou z teorie a s výzvami k návratu zpět k materiálu, k literární historiografii a filologii. — Jenže jak podobné návraty v praxi vyhlížejí? Na trhu se znovu objevují tradiční monografie o životě významných autorů minulosti, v nichž je den po dni popisován jejich privátní běh života; a dílo, pokud je vůbec zaznamenáno, je ve starém pozitivistickém duchu přiřazováno k jejich životním zážitkům jako jejich přímý důsledek. — Potvrzuje se dále, že odpovědi na fundamentální otázky, co je umění a co je umělecká literatura, nelze nalézt na cestě indukce, cestou prostého „zobecnování“ vlastností jednotlivých děl, a to především pro jejich nesrovnatelnost, „Inkommensurabilität“, jak říká s oblibou Th. W. Adorno. — Ostatně počet uměleckých děl a literárních památek, které lidstvo shromáždilo v nejrůznějších muzeích a soukromých i veřejných sbírkách, je prakticky nevyčerpatelný a rozhodnutí, co z těchto předmetů a textů patří do oblasti umění a co ne, závisí právě na

je neustále pokoušet dostihnout — věcnou argumentaci a regulaci jednání právem —, i když víme, že je dostihnout nelze, neboť třetí všechny nádoby filozofických konceptů, které se (marně) pokoušejí tyto nepodmíněné ideje do sebe pojmut.

Jak je vidět, opsalo Derridovo myšlení vývojový kruh, bobhatý na nejprotikladnější etapy. Nešlo mi o to poměřovat je pouze „formální“ logikou, nýbrž o to, je-li možno hledat v jeho proměnlivých myšlenkových strategiích nějaký souvislejší platný smysl (bez takového hledání pozbývá i náš rozhovor smysl!). — Považuji český strukturalismus i nadále — a to i z hlediska vámi připomenutého pozitivismu — za myšlenkový proud nesrovnatelně empiričtější, podložený věcnou analýzou artefaktů umění a literatury (Oleg Sus psal právem o českém estetickém „konkretismu“) a významově mnohem konzistentnější než nejrůznější formy dekonstrukce, vzdorující pojmovému vymezení. — Pokud jde o fundovanou kritiku dekonstrukvistické fáze Derridova díla, odkazuji na knihu Jürgena Habermase *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Frankfurt/M), jejíž 7. kapitola je věnována odmítnutí Derridovy kritiky fonocentrismu.

Snad jen ještě jednu poznámku na okraj: dlouho jsem nechal důvody, proč Derrida tak tvrdošíjně dává přednost písemné formě jazyka, jeho grafické „stopě“, před živou řečí, když v evropské filozofické tradici od Platóna po Rousseau je písmo chápáno právě jako záznam, jako „doplňk“ k živé řeči. Také fonologická tradice pražské školy se mi zdála vyvracet jeho preferenci textu před promluvou. Teprve nedávno jsem narazil v jednom z Derridových biografických textů na jeho vlastní objasnění této preference: Derrida pochází z Alžíru a jeho mládí bylo poznamenáno tíživou „židovsko-alžírskou“ situací za války. Vichistický režim zakázal dětem židovského původu návštěvu škol a v jeho rodinném prostředí se mluvilo zvláštním dialektem (lokální směsicí ladina a francouzštiny). Derrida se snažil později tento dialekt a s ním spojený akcent potlačit, mluvil záměrně tiše a dával přednost čistší formě svého francouzského písemného projevu. Byl to tedy místní dialekt jeho mládí, který zanechal stopy na jeho fonetice, nikoliv však v jeho písemném projevu, který podvědomě motivoval jeho preferenci grafiky před fonetikou,

teoretickým vymezení pojmu „umění“, které, jak je obecně známo, se historicky a společensky významně proměňuje od epochy k epoše a od jednoho kulturního okruhu k druhému. — Objekty archaických kultur černošských kmenů měly pro jejich příslušníky jinou funkci a povahu, než jakou mají dnes pro návštěvníky Louvru, kam byly konečně po desetiletých diskusích zařazeny mezi umělecká díla.

Chceme-li lépe porozumět vztahu empirie a teorie v oblasti myšlení o umění a literatuře, musíme se nejprve pozorněji zamyslet nad odlišnou funkcí jednotlivých uměnovědných disciplín a nad „dělbou práce“, která se mezi nimi historicky vyvinula. Nevystačíme jen s elementárním rozlišováním úkolů estetiky teoretické a estetiky programové (na něž jsem upozornil již ve své monografii o Václavkovi v roce 1962), ani se stejně elementárním odlišením přístupu literární kritiky, historie a teorie. — V soudobém českém literárním světě nebude patrné sporu o tom, že literární kritika nechce a nemůže být vědou, neboť je především vynášením hodnotících soudů, vždy osobních, závislých plně na individuálních a generačních kritériích kritikových. — Literární historie usiluje na rozdíl od kritiky o „věrný obraz“ literární minulosti; ovšem i její optika vyrůstá vždy z určité dobové literární zkušenosti historikovy — proto se píše dějiny literatury v každé epoše znovu. — Literární teorie se pokouší vymezit základní pojmy literární vědy, dát odpovědi na otázky, co je literatura, jaký je status literárního díla, jaký je vztah autora, textu a čtenáře, co jsou literární druhy, žánry a literární formy, co je styl individuální a dobový, jak se utváří význam díla a jaké jsou funkce literárních děl.

Vím ovšem, že například Terry Eagleton ve svém populárním *Úvodu do literární teorie* dospěl k závěru, že literaturu pro historickou proměnlivost jejího chápání definovat nelze. Podobně ukázal Karlheinz Lüdeking ve své monografii *Analytische Philosophie der Kunst* (München 1988), že celý poválečný trend anglo-americké estetiky, orientovaný na analýzu jazyka estetiky, dospěl k negativním závěrům o možnosti definice umění. (Podle „institucionální teorie“ George Dickieho existuje jediná možnost definice umění: Umělecké dílo je artefakt, jemuž určitá osoba propůjčí ve jménu „světa umění“

status uměleckého díla. — Kruhovitost této definice je na první pohled zřejmá.)

Proti tomu argumentuje Reinold Schmücker v knize *Was ist Kunst? Eine Grundlegung* (München 1998) a usiluje o novou definici umění z hlediska striktně vymezené filozofie umění. Odmítá nejen odpovědi analytické filozofie umění, omezující svůj úkol na zkoumání jazyka estetiky, nýbrž i filozofickou estetickou tradici, chápající od Hegela po Heideggera a Adorna umělecká díla jako prezentaci pravdy. Proti této „Wahrheitsästhetik“ staví vymezení ontologického statusu umění (což považuje za vlastní úkol filozofie umění) jako média lidského dorozumívání. To, co umělecká díla odlišuje od ostatních prostředků komunikace, je okolnost, že jsou nositeli lidské estetiké zkušenosti se světem. Jeho pokus o pozitivní odpověď na otázku po povaze umění je pozoruhodný ze dvou důvodů: Za prvé sblízuje opět filozofii umění s estetikou, zatímco Heidegger i Gadamer estetikou dimenzi umění „odeskamotovali“ — jak poznamenal Adorno — v zájmu „zjevování pravdy bytí“. Za druhé se v mnohém blíží pojetí estetiky pražské školy. V otázce estetiké funkce uměleckého díla, které zaměřuje pozornost recipienta na dílo samo, na jeho znakovou strukturu, nikoli na pouhé věcné sdělení, jehož je případně nositelem, se odvolává přímo na Mukařovského. — V této souvislosti chci upozornit na významný přínos kostnické školy recepční estetiky, na díla Hanse Roberta Jausse a Wolfganga Isera, i na práce Martina Seela *Die Kunst der Entzweiung* (Frankfurt/M 1985) a *Ästhetik des Erweichens* (München 2000), které dále rozvíjejí teorii estetiké zkušenosti jako zvláštní formy recepce díla, zaměřené na autonomní hodnotu přímého smyslového vnímání „zjevu“ díla i věci.

V otázce vztahu teorie k empirii literárních uměleckých děl musíme tedy rozlišovat přístup jednotlivých disciplín literární vědy, jako jsou poetika, stylistika, genologie, literární sociologie, i vazby literární vědy na příbuzné disciplíny, jako jsou filozofie umění, estetika a obecná uměnověda. — Filozofie umění se zabývá především otázkami ontologického statusu uměleckého díla a jeho smyslu, tedy otázkami ryze teoretickými (jejím představitelem v české kultuře je především Jan

Patočka, jehož dílo přesvědčivě ukazuje, že ani ta nejobecnější filozofická spekulace o povaze umění nemusí být odtržena od zamýšlení nad filozofickým smyslem jednotlivých literárních děl).

Dále je zde jako významná disciplína estetika zkoumající estetickou funkci, normy a hodnoty nejen ve světě umění, ale i v oblasti mimoumělecké. Právě oblast mimouměleckého estetika nabyla v poslední době v západním světě velmi na významu — postupy moderních uměleckých směrů dnes pronikly do světa masmédií, na obrazovky počítačů, do reklamy, do užitého umění i do tvarování průmyslových výrobků, takže jim hrozí spíše banalizace než zapomenutí. Estetická funkce je zde pouze funkcí druhotnou, podřízenou hlavnímu účelu produktu, jeho praktické a často velmi triviální funkci.

V umění zůstává ovšem estetická funkce funkcí dominantní. Znaková povaha díla jako nositele estetické funkce, obrací pozornost recipienta na strukturální výstavbu uměleckého znaku, charakterizuje umělecká díla a odlišuje je od jiných druhů komunikace. Estetická funkce tak poji navzájem artefakty tak odlišného ontologického statusu, jaké představují díla literatury, výtvarného umění, hudby, tance, divadla, filmu a fotografie. Společné znaky všech umění a uměleckých druhů zkoumá obecná teorie umění; dobrý informativní přehled o její problematice a o jejím vztahu k příbuzným disciplinám podal Dušan Prokop ve studijním textu *Obecná uměnověda. Stručný přehled a úvod* (Praha 1993).

Literární věda se neobejde bez vztahu k obecné uměnovědě a k estetice — proto nazval Petr V. Zima svůj zasvěcený úvod do soudobých literárních teorií *Literární estetikou* (český překlad Olomouc 1998). V předmluvě ke své knize zdůrazňuje, že vztah teorie a empirie je otázkou dělbý práce mezi jednotlivými složkami myšlení o literatuře. Jistěže bude mít poetika a teorie verše nebo teorie druhů a žánrů blíže k empirii jednotlivých literárních děl než například filozofie umění. — Personální unie poetiky a estetiky, jakou ztělesňoval Jan Mukařovský, je jistě ideální, avšak ve světě prohlubující se dělbý práce stále vzácnější. — Považoval jsem vždy za důležité kontrolovat estetické koncepty konkrétní empirii jednotlivých umění; u mne to byla především literatura. Od mládí mne však přitahoval i svět

výtvarných umění, zejména česká a francouzská malba 19. a 20. století. Za mnoho podnětů vděčím studiu prací historiků umění Antonína Matějčka, Vincence Kramáře, Vojtěcha Volavky a zejména setkání s fascinujícím dílem Ernsta H. Gombricha. Vynikající analýzu metodologických problémů moderní historiografie umění, vycházející z vídeňské školy, a jejího vztahu k estetice pražské školy podal nedávno Jan Bakoš v knize *Štyri trasy metodologie dějin umění* (Bratislava 2000). — A byl to stařík pan profesor Emil Utitz, jenž mne již v polovině padesátých let upozorňoval na to, že estetika se nestuduje jen v univerzitních posluchárnách a knihovnách, nýbrž především v ateliérech umělců. Mnohaletý dialog s Vratislavem Effenbergerem, Čestmírem Kafkou a Milanem Kunderou mi to plně potvrdil; vděčím jim za víc než spoustě učených autorů.

Pokud jde o mou *Strukturální estetikou*, převažují v ní přirozeně hlediska teoretická; ani zde však neznamená mé poslední slovo v přemýšlení o otázkách estetiky. Jednotlivé problémy literární estetiky, zejména otázky sémiotiky literárního díla, vztahu artefaktu a estetického objektu v literatuře, výtvarném umění a v hudbě, jakož i historického vývoje literatury a umění jsem se pokusil konkrétněji a hlouběji zpracovat v knize *Čloček a struktury. Kapitoly z nestrukturální poetiky a estetiky* (Praha 1996). — Na zkoumání jednoho literárního díla je zaměřena má monografie *Svět románů Milana Kundery* (Brno 1994), vydaná v překladech i v Německu, ve Francii, ve Španělsku a v jižní Koreji. — Z hlediska vztahu empirie a teorie a poměru jednotlivých disciplín, jež se obírají reflexí umění, má moje *Strukturální estetikou* nejbliže k šířeji pojaté obecné uměnovědě, neboť otázkám mimouměleckého estetika v ní věnuji poměrně málo pozornosti.

**Na závěr přece jen trocha empirie: co vás z literatury devadesátých let (nejenom české) čtenářsky nejvíce oslovilo?**

Moje odpověď bude stručná, neboť mohu odkázat na připravovanou knížku *Od avantgardy k druhé moderně*, kterou chystá kolega Šulc v nakladatelství Torst v Praze. Přinese výběr z mých esejů a kritik, publikovaných po Listopadu doma, a čtenář se z mé předmluvy doví, jak jsem v exilu dospěl od

„čiré“ teorie ke kritice. Mnohé tam však obsaženo není, a tak se pokusím o stručný výčet:

Nejvíce mne v devadesátých letech zaujaly tři nové romány Milana Kundery, psané již francouzsky, zejména poslední z nich, *Nevidění*, v němž se vyprávěč znovu navrácí do Čech. Dale první romány a knihy povídek Jiřího Kratochvíla a jeho poslední novela *Truchlivý Bůh* — všechny i pro intenzivní evokaci atmosféry Brna. Pak pražská trilogie Daniely Hodrové, *Druhé město* Michala Ajvaze a knížka, kterou jsem právě dočetl, *Opilost z hloubky* Lubomíra Martinka — pro nemilosrdnou analýzu obtíží návratů.

Potěšilo mne, že konečně mohla zásluhou Atlantisu vyjít dávno připravená antologie Skupiny 42 s básněmi I. Blatného, J. Koláře a J. Kainara a že bylo vydáno básnické dílo Zbynka Havlíčka a Jana Vladislava — ovšem čtenářsky jsem se s nimi setkal daleko dříve. Ze současných básníků si vážím opravdovosti Lubora Kasala — oceňuji také, na jakou úroveň pozvedl pražský čtrnáctideník *Těbar*.

Ze světové literatury se stále častěji navrácím ke klasice, ke Goethovi a Čechovovi. Zaujaly mne i knihy vzpomínek Niny Bebnorové *Ich komme aus St. Petersburg* a Carla Zuckmayera *Als wär's ein Stück von mir*. Z novinek chci uvést Bernarda Schlinka *Der Valeser* a Martina Walsera *Ein sprinender Brunnen*, knihy vyrovnávající se s nacistickou minulostí Němců (u Walsera ne dost kriticky, což vyvolalo velkou diskusi). Nejvíce mne však zaujala kniha Michela Houlebecquea *Élémentartücheln*, nikoli jako umělecké dílo, nýbrž jako manifest postideologické doby, v níž se ujala vlády genetika, která dokáže lidské vlastnosti naprogramovat. Je to dosti úděsná četba a představa — aspoň pro mne.

(Brno, Kásmacht  
duben 2000 – únor 2001)

## SEZNAM POUŽITÉ A DOPORUČENÉ LITERATURY

Položky jsou uváděny v podobě, k níž se v textu odkazuje (originál, překlad do němčiny, překlad do češtiny).  
U děl, u nichž existuje český překlad, se informace o něm připojuje jako součást bibliografického odkazu.

- ADORNO, TH. W.  
1967 *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt/M.)  
1970 *Ästhetische Theorie* (Frankfurt); česky: *Estetická teorie* (Praha 1998)  
1989 *Noten zur Literatur* (Frankfurt/M.)
- ALBRECHT, J.  
1988 *Europäischer Strukturalismus* (München)
- BAKOŠ, J.  
2000 *Štyri trasy metodológie dejín umenia* (Bratislava)
- BACHTIN, M. M.  
1986 *Román jako dialog* (Praha)
- BARTHES, R.  
1967 *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie* (Praha)  
1968 „Historie und ihr Diskurs“, in: *Alternative*, sešit 62/63  
1985 *L'Aventure sémiologique* (Paris)
- BAUER, M.  
1997 *Romantheorie* (Stuttgart)
- BECKER, O.  
1962 „Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst“ (*Philosophische Rundschau*)
- BENJAMIN, W.  
1969 *Charles Baudelaire* (Frankfurt/M.)  
1975 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt/M.)  
1979 *Dílo a jeho zdroji* (Praha)
- BERGSON, H.  
1978 *Le Rive* (1900), (Paris); slovensky *Smiech* (Bratislava 1966)