

Jiří Pechar

Literatura v průsečíku otázek

CHERM

Praha 2012

Vyšlo za finanční podpory Nadace Český literární fond.

© Jiří Pechar, 2012

Illustrations © Jana Majcherová, 2012

© Cherm, 2012

ISBN 978-80-86370-49-1

Obsah

Otázky a smysl studia literatury	9
I. Literatura jako jednotná oblast	17
II. Věda o literatuře	37
III. Zrušení objektivní reference	61
IV. Drama jako slovesný výtvor a jako představení	77
V. Syntax vyprávění a vypravovatelnost příběhů	97
VI. Mimesis a vývoj románu	127
VII. Fikční světy	163
VIII. Otázka hodnocení	189
Bibliografie	209

OTÁZKY A SMYSL STUDIA LITERATURY

Jestliže jednotliví čtenáři si z toho, co je zahrnováno pod pojem literatura volí podle svých individuálních zálib, o literární vědě se většinou předpokládá, že má v zásadě za svůj objekt celou oblast tímto pojmem označovanou, i když nevyhnutelná omezení – k nimž patří třeba i meze jazykových znalostí – působí, že každý vědec může svoji pozornost soustředit jen na určitý úsek. Nuže už sama jednota této oblasti zdaleka není něčím samozřejmým: spočívá v něčem podstatnějším, než je samotný fakt, že jde o soubor textů, které jsou přístupné v knižní podobě (i když některé z nich reprodukují to, co bylo původně šířeno především formou orálního přednesu)? Do jaké míry je s představou jednoty slučitelná ona pluralita žánrů, které se obracejí často na odlišné společenské vrstvy a v každém případě na odlišný typ vnímatelů? Do jaké míry lze tuto jednotu předpokládat i v průběhu historie, v níž procházely proměnami jak způsoby zprostředkovávání písmem nebo promluvou, tak i status těch, kdo to, čemu dnes říkáme literatura, vytvářeli? A o co se na druhé straně může opřít přesvědčení těch literárních tvůrců, kteří samotnou literární tvorbu chápou jako určitou funkci lidského ducha jako takového, a u nichž je pojetí jejich vlastní tvůrčí aktivity spjata s vědomím vztahu překračujících hranice věků, kultur a kontinentů? Otázka jednoty literární zkušenosti,

tak jak je zakoušena tvůrčím subjektem, našla, jak známo, pregnantní výraz třeba i v esejích T. S. Eliota. A na to, co propojuje jednotlivá díla, je zaměřena na druhé straně i „archetypická kritika“ Northropa Frye, která pod označením „archetyp“ sleduje určité typické obrazy, které spojují navzájem jednotlivá díla a pomáhají tak sjednotit naši literární zkušenost.

Otázka toho, co tvoří jednotu literární sféry, vystává zvláště nápadně v souvislosti s útvary divadelními. Nejde ani tak o to, že už od řeckých počátků evropského divadla se odlišuje živel tragický a živel komický, přičemž ovšem satyrské drama tu doplňuje představení tragédií. Z hlediska vývojových proměn je závažný především fakt, že drama jako útvar literární se stává jen jednou složkou divadelního představení, v němž je spojeno se složkami neliterárními, tedy jak zmiňuje už Aristotelés, s hudbou a se scénickou výpravou. A jestliže Aristotelés sám zdůrazňoval, že literární složka je s to vyvolávat umělecký účinek i bez doprovodu zbývajících dvou složek, ty nicméně ve vývoji divadla sehrávají v různých dobách různě závažnou roli: propojení dramatického textu s hudbou a výpravou bylo charakteristické pro Wagnerovo pojetí Gesamtkunstwerku a pro určitý typ divadla dvacátého století se stal charakteristickým rysem přesun důrazu z dramatického textu na samo scénické provedení.

Vyvstává také otázka, co spojuje poezii s epickou fikcí, přičemž spojení mezi obojím je do svědčováno i skutečností, že někteří autoři ve své tvorbě obě oblasti propojovali (podobně ostatně, jako tvorba některých spisovatelů zahrnovala vedle románů nebo poezie i drama).

Tato otázka dostává svoji nejvyhrocenější podobu v souvislosti s moderními básnickými texty, které charakterizuje diskvalifikace referenční schopnosti promluvy, jak k ní docházelo už v devatenáctém století v Rimbaudových Illuminacích. Miroslav Červenka se pokusil protiklad mezi výpravnou fikcí a lyrickou poezií překlenout obecnějším pojetím fikčnosti, která podle něho spočívá už v samotné estetické funkci: tím, že tato funkce prožitky a události označené v díle vytrhává z jejich souvislosti v skutečném světě, stávají se jen jednou nitkou ve významové tkáni díla.

Ale i uvnitř jednoho žánru, jakým je román, rozlišuje M. M. Bachtin „dvě stylové linie“, charakterizované různým vztahem k oné mnohosti „sociálních jazyků“, z nichž každý reprezentuje určitý sociálně-ideologický horizont reálných společenských skupin. Jestliže jedna z těchto stylových linií se vyznačuje abstraktně idealizující stylizací, takže jazyk i svět románu zaujímají vůči tomuto „různořečí“ existujícímu uvnitř téhož národního společenství jakýsi obranně polemický postoj, druhá stylová linie románu, k níž patří právě nejvýznamnější prototypy románového žánru, sociální různorečí zapojuje přímo do struktury románu a právě tím je pak určen sám jeho smysl. Bachtinovo přesvědčení o tom, že pravda se rodí jedině v dotyku různých vědomí a že každá idea bytostně směřuje k tomu, aby byla zodpovídána jinými hlasy z jiných stanovisek, vyústilo posléze v jeho rozbořech románového díla Dostojevského v jeho koncepci „polyfonního románu“.

Taková je první řada otázek, před které nás zdánlivě samozřejmý pojem literatury staví.

Další otázky se týkají toho, do jaké míry může být literární teorie systematicky budována jako věda vyznačující se jednotnými pracovními postupy. Takové přísně vědecké pojetí zastával především francouzský strukturalismus, pro nějž literární teorie měla být především soustavnou analýzou toho, jaké možnosti realizace dovoluje literární struktura jako taková. Právě zaměření na takto pojatou analýzu jej stavělo do protikladu nejen k metodám orientovaným sociologicky nebo psychoanalyticky, ale třeba i k tematické kritice, která chtěla odhalovat smysl díla vysledováním individuálních rysů imaginativní aktivity toho kterého tvůrce. Omezení literárněvědného studia na strukturu literárního díla vycházelo z předpokladu samozřejmosti vymezení toho, co je literatura, a tato samozřejmost byla zproblematizována zjištěním, že to co je v určitém období literárním faktem, se může pro jiné období stát faktem běžné řeči a naopak (takto proměnlivý status ve vztahu k literatuře mají v průběhu dějin třeba korespondence, paměti nebo osobní deníky). Právě tato skutečnost dovedla nakonec Todorova, jednoho z předních představitelů francouzského strukturalismu, k poznání, že vedle studia poetiky musí být do literární vědy zahrnuto i studium toho, jak se v průběhu historie různě pojímá sám obsah pojmu literatura. To znamená, že ona první řada otázek, z nichž jsme vyšli, nachází svůj význam v samotném rozvětvení literárněvědné problematiky. Zároveň zkoumání určitých pravidelností v hláskové nebo gramatické výstavbě literárního díla, jak k němu vedlo Jakobsonovo pojetí poetické funkce, a to bez ohledu na to, jestli jejich existence vyplynula z vědomého záměru autora, dává vyvstat otázce, do jaké míry jejich výskyt

není čistě náhodný a v jaké míře jsou skutečně s to podílet se na skutečném účinku díla.

Při rozboru narativních děl se uplatnila metoda zaměřená na vypracování narativní syntaxe, která by dovolila popsat dějové kombinace jako výsledky syntaktických operací s určitými základními narativními jednotkami. Na základě některých podnětů ruského badatele Proppa byly tak ve francouzské naratologii vypracovány různé modely, které by dovolily odvodit možné narativní postupy. V této souvislosti vystává ovšem otázka, do jaké míry takový deduktivní postup, při němž je nejprve konstruován určitý model, může vystihnout skutečné fungování vyprávění. Nutnost doplnit takovýto postup postupem induktivním, zaměřeným na typické dějové osnovy literární tradice, zdůraznil zejména Paul Ricoeur a takovýto induktivní postup je vlastní i Northropu Fryeovi. Zkoumání literární tradice naráží pak také na otázku role, jakou v narativních dílech – především v románu – hraje mimese, tedy vztah vyprávěného ke skutečnosti. Takový mimetický vztah může být ovšem chápán různým způsobem a jeho naivní pojetí bylo právem odmítnuto. Lubomír Doležel, který podrobil kritice – podle našeho soudu ne zcela oprávněné – i pojetí mimese, s jakým se lze setkat u E. Auerbacha, soudí, že odmítnutí mimese jako reference ke skutečnému světu neznamena ovšem, že by text fikční literatury vůbec neměl referenční povahu: jde jen o to, že to, k čemu referuje, není svět skutečný, nýbrž fikční svět konstruovaný autorem a rekonstruovaný poté čtenářem. Při analýze fikčního světa narativního díla se chce opírat o některé metody vypracované analyticky filosofy pro popis lidského jednání. S tím

pak souvisí i paralely mezi pojmem fikčního světa a pojmem možných světů, zavedeným původně v logice, aby sloužil především analýze modálních vět. A vzniká ovšem otázka eventuálních rizik mechanického přenosu pojmu možných světů do literární teorie (rizik, kterých je si Doležel sám dobře vědom).

Poslední a zvlášť závažnou otázkou, na kterou je třeba obrátit pozornost, je ovšem otázka hodnocení literárních děl. Že tato otázka hodnocení literárního díla nemůže být zodpovězena jen na základě struktury díla, jak ji studuje literární teorie, konstatoval ve své Poetice už Tzvetan Todorov, přesvědčený, že odpověď na ni předpokládá také znalost čtenáře a všeho toho, co určuje jeho soud. Northrop Frye byl dokonce přesvědčen, že teorie literatury se hodnotovými soudy přímo zabývat nemůže a že hodnocení zůstává věcí toho, co označuje jako literární publicistiku, a co by podle našich zvyklostí bylo označeno jako literární kritika. A s otázkou hodnocení je bezprostředně spjata na jedné straně i otázka postojů zaujímaných k nižším vrstvám konzumní literatury a na druhé straně ke konstituování „literárního kánonu“ jako souboru děl, který představuje kulturní dědictví hodné toho, aby bylo uchováno (a ať jsou jakékoli asociace, které tento pojem může vyvolávat, jde o něco, co v otázkách souvisejících s výchovou a výukou hraje nevyhnutelně závažnou úlohu). Jde právě o otázky fungování kultury jako takové. Toto fungování se stalo předmětem takzvaných kulturních studií, oboru, který se prosazuje od devadesátých let dvacátého století a zaměřuje se zejména na způsob, jakým jsou konstruovány kulturní identity. Kritický záměr odhalovat v kulturním

procesu praktiky, které lidi odcizují od jejich zájmů a uměle formují jejich touhy, vede k rozlišení masové kultury sloužící manipulativním účelům a kultury populární, která se využitím produktů masové kultury snaží těmto manipulativním účinkům čelit.

Otázek, které v souvislosti s pojmem literatury vyvstávají, je tedy celá řada. A tam, kde se na tyto otázky pozapomíná, a studium literatury předstírá, že může postupovat podobným způsobem jako studium takzvaných exaktních věd, ztrácí se jeho pravý smysl. Předkládaná kniha chce tak vyzdvižením různých vyvstávajících otázek zdůraznit právě potřebu tento jeho vlastní smysl uchovat.

Knižka vznikla v levoľnej dobe pred
2011 a v prvej časti vytištenej ma-
joritou než táto.

Táto poznámka by mala byť na predchádzajúcej strane

Literatura jako jednotná oblasť

V obsahu je vytištenej
dvoch pojmových a tri kapitoly.
Pokud sa zvali to, je to tišťa
silnej, bude mať možnosť pojmových
a v každej knihe.

Ďalšie M. Červenka, prekl. M. Červenka
M. Chibarová a T. Pokorná,

Položíme-li otázku, co je předmětem literární vědy, narazíme na problém samotné definice pojmu literatura. Když se nad problematikou s takovou definicí spojenou zamýšlí v roce 1978 Tzvetan Todorov v úvodní stati své knihy *Žánry diskursu*, připomíná, že samo slovo „literatura“ je v evropských jazycích ve svém dnešním smyslu něčím zcela nedávným, neboť „se datuje stěží od XIX. století“.¹ Zrovna tak i Jonathan Culler, který je profesorem anglické a srovnávací literatury na Cornell University, ve svém *Krátkém úvodu do literární teorie* z roku 1997 konstatuje, že „literatura v moderním smyslu je pojem starý sotva dvě století“.² Slovo moderní je v Cullerově větě podtrženo, což naznačuje právě, že pojem literatury může být chápán i jinak, než jak jej většinou chápeme dnes. Jedním z rysů, kterými se náš pojem literatury vyznačuje, spočívá i v roli, jakou ve vztahu k literárnímu dílu hraje jméno jeho autora. Jak zmiňuje Michel Foucault, teprve ke konci 18. a na začátku 19. století „byla vyhlášena přísná pravidla pro autorská práva, pro vztah mezi autory a vydavateli, pravidla reprodukce atd.“³ Všechno to, co středověk „ponechával přinejmenším v relativně anonymním oběhu“, je napotom vystaveno požadavku sdělit nám, kým to bylo napsáno: „požaduje

¹ Tzvetan Todorov: *La notion de littérature*, in *Les genres du discours*, s. 13.

² Jonathan Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, překl. J. Bareše, doslov J. Hrabala, s. 29.

³ Michel Foucault: *Co je autor? Text přednášky otištěný v Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969, čes. překl. P. Horáka in M. Foucault: *Diskurs, autor, genealogie*, s. 51.

se, aby autor složil účet z celistvosti textu, který nese jeho jméno“. Právě on má dodat „znepokojujícímu jazyku fikce jeho jednotu“.⁴ A právě spolu s tím, jak autorovi byly takto zajištěny „výhody vlastnictví“, nabyla podle Foucaulta „možnost přestupku, jež náleží k aktu psaní, rysy imperativu, jenž je vlastní literatuře“.⁵

Slova o „relativně anonymním oběhu“ děl ve středověku vyžadují upřesnění. Víme, že ve středověku byl často nějaký text volně reprodukován nebo přeložen, aniž bylo uváděno jméno jeho původního autora. Ovšem E. R. Curtius mohl uvést i slova, jimiž clunijský mnich v roce 1140 srovnává ty, kdo u svého spisu zamlčují své jméno, s apokryfními autory, „kteří, aby se vyhnuli výtkám, že píše nesprávně nebo kacířsky, nikdy nepředeslali své jméno“.⁶ Zde ovšem jde o spisy, u nichž mohla být kladena otázka jejich shody s autoritou. Dobře známe ale i jména autorů fiktivních vyprávění, jako byl ve dvanáctém století Chrétien de Troyes nebo autorka půvabných veršovaných povídek Marie de France. A také básníci sicilské školy svá jména vesměs uvádějí. Samotné uchování autorova jména je ovšem slučitelné s tím, že středověku byl, jak ve svém díle *Povaha vyprávění* konstatují R. Scholes a R. Kellog, „náš moderní koncept originality jakožto umělecké hodnoty“ cizí.⁷ O životopisu středověkých autorů víme proto zpravidla pramálo: tak třeba o Marie de France právě jen to, že se jmenovala Marie a že pocházela z Francie, jak to říká sama o sobě. A ještě i něco z toho, co se domníváme vědět o Dantovi, i když u toho ovšem už originalita jako umělecká hodnota svoji roli hraje, může být zpochybněno: tak E. R. Curtius pochy-

⁴ Michel Foucault: Řád diskursu, nástupní přenáška M. Foucaulta na Collège de France, čes. překl. P. Horáka in M. Foucault: Diskurs, autor, genealogie, s. 16.

⁵ Michel Foucault: Co je autor?, c. d., s. 51.

⁶ Ernst Robert Curtius: Evropská literatura a latinský středověk, čes. překl. J. Pelána, J. Stromšíka a I. Zachové, s. 556.

⁷ Robert Scholes – Robert Kellog: *Povaha vyprávění*, čes. překl. M. Sečkaře, s. 245.

buje i o věrohodnosti Boccacciovy informace, která ztožnila Beatrici Božské komedie s dcerou florentského bankéře Portinariho, a vidí v Beatrici především „Dantem vytvořený mýtus“.⁸

Jiná otázka, která se v této souvislosti vynořuje, se týká jednoty oné oblasti, kterou dnes označujeme slovem literatura. Jestliže jsme toto slovo zvyklí vztáhnout i na ty někdejší slovesné výtvořy, jejichž charakter a publikum byly natolik různé, jako tomu je třeba v případě hrdinské epiky a obhrouble fraškovitých fablelů, může vyvstat pochybnost, jestli mohly být jako součásti téhož celku vnímány už v době svého vzniku. Dnešní rozmanitost a různost úrovně slovesných výtvořů je spojována v jeden celek především stejným způsobem šíření knižtiskem, který s sebou nese i obdobnou nakladatelskou produkci a knihovnickou registraci; středověké texty v národních jazycích byly naproti tomu šířeny zprvu formou orálního přednesu, při němž se výrazně uplatňuje rozdílnost publika, jemuž jsou určeny. Nicméně i ve středověku nebyla mezi slovesnými výtvořy tak rozdílné povahy, jako tomu je v zmíněném příkladu, hranice tak výrazná, jak by se mohlo zdát. Dosvědčují to třeba Chaucerovy Canterburské povídky, kde se legendární a rytířské příběhy střídají s příběhy odpovídajícími žánru fablelu (podobně jako i v Boccacciově Dekameronu, z něhož Chaucer některá témata přejímal).

Nechme zatím stranou problematiku různé úrovně, která je spjata s rozlišováním mezi vysokou a nízkou literaturou – dostaneme se k ní ještě v souvislosti s disciplínou takzvaných „kulturních studií“. Přihlédněme nyní jen k samotné různosti žánrů. Odkud bereme jistotu, že nějaká entita, jako je literatura, opravdu existuje? ptá se Todorov v už zmíněné stati, která uvádí studie knihy Žánry diskursu. Je sice pravda, že tato entita existuje v rovině intersubjektivních vztahů, ale to nedokazuje ještě,

⁸ E. R. Curtius: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 407.

že všechny její instance mají i stejné vlastnosti, a že je tedy možno podat jednotnou „strukturální“ definici pojmu literatura. Mohla by taková definice spočívat v ztotožnění literatury s fikcí, tedy s imitací věcí, které nemusí existovat a u nichž se neklade otázka pravdivosti? Todorov připomíná, že u každého literárního textu tuto vlastnost najít nelze. Jestliže o fikci můžeme hovořit u románů, novel nebo divadelních her, bývá to mnohem méně snadné, případně i zcela nemožné v případě lyrické poezie, neboť ta „nic nevypráví, neoznačuje žádnou událost, nýbrž spokojuje se velmi často s tím, že formuluje nějakou meditaci, nějaký dojem“; neevokuje nic vnějšího, nýbrž „stačí sama sobě“.⁹ Tady se pak vynořuje druhá velká definice literatury, k níž dal podnět sám pojem krásna, tak jak bylo už koncem 18. století ztotožněno s netranzitivní povahou díla. Toto pojetí, s kterým se pak lze setkat u romantiků i u symbolistů, je posléze doplněno hlediskem strukturálním, když je literární dílo charakterizováno systematickou povahou svého jazyka, který obrací pozornost sám na sebe. Ale tento systematický charakter jazykové struktury není ovšem vlastní jen literárním dílům, a nemůže tedy sloužit k vymezení literatury jako samostatné entity. Tak i Jonathan Culler konstatuje, že samy znaky charakterizující text, který pokládáme za literární, nestačí často k tomu, abychom takové texty odlišili od textů jiného druhu: v souvislosti s poetickou funkcí na to poukázal svého času už Roman Jakobson, když konstatoval, že soustředění na samotné jazykové struktury a vztahy mezi strukturami různých jazykových rovin se mohou výrazně uplatňovat i v textech neliterárních, jako jsou třeba reklamní slogany. A když Culler klade otázku, zda básně, hry a romány mají nějaké „společné vlastnosti, jimiž se liší řekněme od písní, přepisů rozhovorů a autobiografií“, dává problém těchto společných vlastností opět vyvstat protikladu mezi

⁹ Tzvetan Todorov: *La notion de littérature*, s. 16.

systematickou povahou jazykového uspořádání, která charakterizuje lyrickou poezii, a fikčností charakterizující texty narativní.¹⁰ Všimněme si, že k narativním textům charakterizovaným fikčností tu Culler bez dalšího přiřazuje i dramata; v tom jen následuje Aristotela, který ve své *Poetice* probíral vedle epické poezie i tragédii, a který výslovně zmiňuje u dramatu i možnost pouhé četby, když konstatuje, že „u tragédie se ... může účinek dostavit i bez představení a bez herců“.¹¹ Culler zdůrazňuje také, že fikční text se od nefikčního diskursu liší tím, že není zasazen do kontextu, který čtenáři řekne, jak ho vnímat, nýbrž vyžaduje interpretační aktivitu, díky níž bude odhalována souvislost díla s reálným světem: tím právě takový text nabývá estetické funkce, jejíž podstatou je imanentní účelnost, a která tedy pro Cullera přece jen spojuje ony rozdílné oblasti, jakými je lyrická poezie a fikční vyprávění. Jako literaturu je možno interpretovat jazyk dekontextualizovaný, zbavený jiných funkcí a účelů. A protože čtenáři „předpokládají, že v literatuře jazykové komplikace v konečném důsledku plní komunikativní účel“ (tento předpoklad byl ostatně obsažen i v pojetí literárního díla jako znaku, které bylo charakteristické pro pražský strukturalismus), budou se snažit „interpretovat prvky, které nesplňují zásady účinné komunikace“, z hlediska nějakého „vyššího komunikačního cíle“.¹² U literárního textu máme proto tendenci všimnout si zvukových vzorců či jiných typů organizace jazyka, kterých si jinak nevšimneme: právě proto bylo také možno literární jazyk charakterizovat pojmem ozvláštňování, aktualizace. Určité vztahy v literatuře existují i mezi strukturami různých jazykových rovin: příkladem může být třeba rým, který tím, že spojuje dvě slova dohromady, „uvádí do vzájemného vztahu i jejich významy“.¹³ A role intertextuality,

¹⁰ Jonathan Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, s. 29.

¹¹ Aristotelés: *Poetika*, čes. překl. M. Mráze, kap. 6.

¹² Jonathan Culler: *Krátký úvod do literární teorie*, s. 34.

¹³ Tamtéž, s. 38.

tedy to, že nový literární text vstupuje do vztahu s texty předchozími, působí, že literatura je implicitně vždy už „reflexí literatury samé“.¹⁴ Culler nicméně poukazuje na to, že ani vztah textu k textům předchozím není literárním specifikem, protože se s ním můžeme setkat třeba i v textech reklamních. Úhrnem lze tedy říci, že kromě rysů, na jejichž základě jsou texty klasifikovány jako literatura, hraje tu svoji roli i určitý druh pozornosti dané právě tím, že jazykový výtvar je považován za literaturu: tedy to, co Todorov označuje jako hledisko funkční, když na rozdíl od funkční definice literatury postrádá její definici strukturní. Ale určitou dvojznačností se nicméně podle Cullera vyznačuje i sama funkce literatury, pokud přihlídneme k tomu, že literatura může být vnímána na jedné straně jako „soubor příběhů, které čtenáře svádějí k tomu, aby přijali hierarchické uspořádání společnosti“, ale na druhé straně i jako místo, kde je ideologie „vystavena na odív“ a tím „odhalena jako něco, co je možno zpochybnit“. Je to prostě paradoxní instituce, jež „funguje na základě odhalování a kritizování svých vlastních omezení tak, že zkouší, co se stane, když někdo začne psát jinak“.¹⁵

Culler se ztotožňuje s těmi současnými teoretiky, kteří lyriku nepovažují za vyjadřování básnickových pocitů, nýbrž za „asociativní a imaginativní práci s jazykem, za experimentování s jazykovými spojeními a formulacemi, které činí z poezie rozvratný prvek kultury spíše než hlavní depozitář jejich hodnot“.¹⁶ Jestliže narativní básně líčí událost, „lyrické skladby usilují o to, aby byly událostmi“. A velký problém pro teorii poezie spatřuje Culler právě ve „vztahu mezi básní jakožto strukturou tvořenou slovy a básní jakožto událostí“.¹⁷ Jak známo, věty,

¹⁴ Tamtéž, s. 43.

¹⁵ Tamtéž, s. 47, 49.

¹⁶ Tamtéž, s. 83–84.

¹⁷ Tamtéž s. 87.

které nekonstatují, nýbrž vytvářejí novou skutečnost – když prohlásíme třeba, že něco slibujeme, nebo když od-
dávány odpoví kladně na otázku, zda si určitou osobu
bere za manželského partnera – označuje Austin jako
performativ. A místo mezi jazykovými akty, které trans-
formují svět tím, že dávají vzniknout věcem, které po-
jmenovávají, zaujímá i literatura. Jestliže u performativů
jde o událost závislou nikoli na intenci autora výpovědi,
nýbrž na tom, zda odpovídá přiměřeným podmínkám,
platí to i o literární výpovědi: o její zdařilosti rozhoduje
způsob, jak se taková výpověď zařazuje třeba do celku
básně, nebo její vztah ke konvencím daného žánru. Dílo
se stane událostí „na základě intenzivního opakování,
které se chopí norem a eventuálně přinese změnu věcí.“¹⁸
Jestliže Culler tu používá pojmu performativu ve vztahu
k poezii, Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica*. Fikce
a možné světy jej spojuje s fikčními texty, když říká, že
„ověřovací síla fikčního textu, jeho schopnost tvořit
fikční světy, je speciální druh performativní síly“. A v po-
známce dodává, že povahu literatury jako performativu
postřehl už Roland Barthes, a ještě před ním i Iser.¹⁹

O zásadním protikladu mezi fikční literaturou a lyri-
kou, zdůrazněném Cullerem, je přesvědčena i Marie-
-Laure Ryanová, protože v lyrice podle ní nedochází
k přemístění centra z aktuálního do fikčního satelitního
světa. A vypočítává rysy, které lyriku odlišují od oné ty-
pické narativní fikce, jakou je román. Naproti tomu René
Wellek dává v *Teorii literatury* výraz přesvědčení, že v ly-
rice se stejně jako v epice a dramatu „poukazuje k světu
fikce, k světu imaginace“, a prohlašuje, že „dokonce
i v subjektivní lyrice básníkovo ‚já‘ je fikčním, dramatic-
kým ‚já‘“. A podobně i Miroslav Červenka v práci *Fikční
světy lyriky* zastává názor, že pojem fikčnosti má své
uplatnění i v případě lyrické básně a že je neprávem ome-

¹⁸ Tamtéž, s. 116.

¹⁹ Lubomír Doležel: *Heterocosmica*. Fikce a možné světy, s. 150, 243.

zován zpravidla jen na narativní, epickou literaturu Zdůrazňuje, že kritéria, kterých třeba Marie-Laure Ryanová, popírající fikční povahu lyriky, používá pro určení toho, co v literatuře představuje fikci, neplní ani řada epických děl; on sám fikčnost spatřuje především v samotné estetické funkci a jejím „izolačním efektu“, který vytrhává „prožitky a akce označené v díle z bezprostředních souvislostí a důsledků v aktuálním světě“, a tím právě vytváří „podmínky pro jejich umístění ve světě jiném, fikčním“. Významová komplexita, která je důsledkem estetické funkce, působí, že „významové elementy aktuálního světa“ se stávají „jen jednou z vrstev a aspektů, jednou nitkou v propletení významové tkáně“. Jestliže fikčnost lyrické poezie bývá zpochybňována poukazem na to, že určité básně obsahují výpovědi mající charakter skutečných tvrzení, Červenka připomíná, že určité „vazby k aktuálnímu světu“ bývají součástí i „významové výstavby fikčního díla“ (jako příklad lze uvést třeba romány Tolstého). Poukazuje tu na to, že pojetí estetické funkce charakteristické pro pražský strukturalismus neztotožňovalo její převahu s úplným vytěsněním všech funkcí ostatních: taková „teoretická idealizace“ neodpovídá „reálné situaci promluvy jakéhokoli druhu, bez ohledu na její orientaci lyrickou, epickou nebo dramatickou“. A jestliže Todorov popírá fikčnost lyriky zdůrazněním toho, že samoučelné uspořádání lyrického projevu neutralizuje opozici fiktivního a nefiktivního, Červenka namítá, že ani teorie literární fikce jako takové se neobejde bez představy uspořádanosti, ať už jde o uspořádanost „fikčního světa samého“, nebo „způsobů jeho konstituce jazykovými prostředky narace“.²⁰

Nicméně i Červenka vidí mezi lyrickou poezií a epikou určitou zásadní odlišnost: ta spočívá v tom, že časovost, která je pro epiku základním předpokladem, je v lyrice zatlačena do pozadí ve prospěch zacházení s té-

²⁰ Miroslav Červenka: Fikční světy lyriky, s.16, 18, 20, 21.

matem; nedochází v ní ani ke konstrukci fikčního světa předmětů a událostí. Fikční svět lyrické básně nepředstavují podle Červenky objekty, nýbrž její subjekty. Oproti formulaci Karlheinz Stierleho, podle níž mluvčí lyrického diskursu je „mluvčí ve stavu hledání identity, mluvčí artikulovaný v procesu tohoto hledání“, pokládá ovšem za nutné konstatovat, že subjekt není v lyrické básni „primárně představován v časových proměnách, ale spíš jako ‚systém‘ souřadných i hierarchizovaných komponent“. Je především „místem existence paradigm, systémů, které umožňují mnohonásobné pojmenování téže věci, rozvedení ekvivalencí“, ale procesualita, jakou je mu možno připsat, může být chápána jen jako „pohyb mezi těmito internalizovanými systémy“. Proto také interpretace básně je „konstrukcí profilu imaginárního mluvčího v imaginární situaci promlouvání“ a při střetu s inkoherencí v lyrické básni postupujeme tak, že „přecházíme na vyšší rovinu subjektu“ a konstituujeme subjekt, který nás vyzývá k „usuzování z vysloveného na nevyslovené“.²¹

Červenka, který rozlišuje s Kendallem L. Waltonem „svět díla“ od „světa hry s dílem“, musí ovšem rozlišovat i „dva typy subjektů, z nichž jeden stojí uvnitř díla a druhý ‚za‘ dílem“. Onen druhý typ subjektu, kterému je právě třeba připsat onu hru s dílem, v níž vytváření díla spočívá, a který se pohybuje na hranici mezi fikčním a aktuálním světem, existuje ovšem zde i v jiných fikčních dílech právě jen jako „čtenářův konstrukt, utvářený primárně ze znaků tvorby nesených samotným dílem“. Od něho musí být odlišen „lyrický subjekt“, který „jako explicitě přítomný mluvčí říká ‚já‘“, a který je tedy v díle cele obsažen. Proměnlivý může být přitom jeho vztah k autorovi: jeho absolutní odlišení od autora i jeho plné ztotožnění s ním představují jen dva krajní póly, kdežto reálně existující případy se vyskytují jen „někde mezi

²¹ Tamtéž, s. 23 (citace zde uváděná pochází z práce K. Stierle: *Identité du discours et transgression lyrique*, in *Poétique* 32, 1977), 24, 26.

oběma krajnostmi“. Krajní pól „maximálního oddálení mezi mluvčím básně a empirickým autorem i subjektem díla“ představují takzvané „básně role“, v nichž se mluvčí blíží „epické postavě“, která zjevně nemůže být ani osobou autora, ani jeho autostylizací: v básni podepsané mužským jménem tak třeba hovoří žena, nebo mluvčím veršů napsaných v dvacátém století je středověký truvér. V takovém případě lyrický subjekt mizí a zůstává jen subjekt díla, který „využívá sobě svěřených prostředků k hodnocení, dramaturgování, režii mluvící fikční postavy.“ Tam, kde lyrický mluvčí existuje, a kde tedy lze klást i otázku jeho vztahu k autorovi, užívá se pro něj v západní poetice označení „persona“, a Červenka pokládá za otevřenou otázku, do jaké míry se s tím, co je takto označováno, kryje u nás používaný pojem autostylizace.²²

Červenkovy argumenty ve prospěch fikční povahy lyrické poezie nemění ovšem nic na faktu, že mezi ní a narativní literaturou vede dost ostrá hranice, i když díla některých tvůrčích osobností patří do oblasti, která se rozestírá po obou stranách této hranice. Ale jestliže možnost definovat literaturu jako jednotnou a samostatnou entitu může být zpochybněna, tendence pojímat literaturu jako jeden celek není nicméně nijak vázána na možnost její definice, ba ani na přesné vymezení jejích hranic. Vyplývá spíše z přesvědčení, kterému dal výraz T. S. Eliot ve stati *Funkce kritiky*, uveřejněné poprvé časopisecky roku 1923: „literatura jakékoli země,“ napsal tehdy, „není souborem toho, co napsali jednotlivci, ale tvoří ‚organické celky‘ či systémy a jednotlivá literární díla, díla jednotlivých umělců, mají význam jen a jen ve vztahu k nim.“²³ A je jasné, že toto přesvědčení souvisí s určitým pojetím a hodnocením tradice a historického vědomí, které je podle Eliota „téměř nepostradatelné pro

²² Tamtéž, s. 44, 48, 52, 55.

²³ Thomas Stearns Eliot: *Funkce kritiky*, in T. S. Eliot: *O básnictví a básnících*, výbor esejů uspořádaný a přeložený M. Hilským, s. 28.

každého, kdo chce zůstat básníkem po pětadvacátém roce svého věku“, a které „znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost“. Básník právě musí „psát tak, jako by celá evropská literatura počínajíc Homérem, včetně celé literatury jeho vlastní země, existovala simultánně a vytvářela simultánní řád“.²⁴ U Eliota je ovšem možno toto pojetí poezie spojit s oním pojetím času, které vyjadřuje i jeho vlastní poezie, když třeba báseň *Burnt Norton*, která je součástí jeho Čtyř kvartetů, zahajuje verši: „Čas přítomný a čas minulý / jsou snad oba zahrnutý v čase budoucím / a čas budoucí je obsažen už v minulosti.“²⁵

Pro Gérarda Genetta je toto vědomí jednoty, které propojuje literární díla patřící různým časovým obdobím, spojeno s vědomím, že díla nově vznikající jsou s to ovlivňovat zpětně i díla již existující, když nám dávají postřehnout to, co v nich předtím mohlo uniknout pozornosti: „Díky Proustovi a několika dalším jsme se naučili,“ říká ve studii *Literatura a prostor*, „rozpoznávat účinky konvergence a zpětného působení, které dělají i z literatury jakoby rozlehlou simultánní oblast, kterou je třeba umět probíhat všemi směry.“²⁶ A pro Jonathana Cullera, jak jsme viděli, odkaz na celek literatury spočívá prostě už v tom, že nový text vstupuje do vztahu s texty předchozími, což z literatury činí implicitně „reflexi literatury samé“.

V oblasti literární vědy charakterizuje zdůraznění této kontinuity evropské literatury od jejích počátků třeba dílo E. R. Curtiuse, přesvědčeného o tom, že „s literaturou všech dob a národů mohu mít bezprostřední, důvěrný, plný životní vztah“. Přitom ovšem nelze ztráct ze zřetele, že „jako všechno živé“ je i tradice obecně, a tedy

²⁴ T. S. Eliot: *Tradice a individuální talent*, in T. S. Eliot: *O básnictví a básnicích*, s. 10.

²⁵ Citováno z překladu Jiřího Valji v antologii *Moderní anglická poezie*, s. 32.

²⁶ Gérard Genette: *La littérature et l'espace*, in *Figures II*, s. 48.

také tradice literární „nepřehledné zanikání a obnovení“, a že tedy uchování živého vztahu k ní vyžaduje někdy – Curtius tu cituje Goethova slova – „revoluční přechod“ tam, kde se lpí „na tom, co dožilo“. Pokud jde o nejstarší dobu, nelze mít ani iluzi, že to, co literární tradice uchovala, je víc než jen nepatrný zlomek: z doložených devadesáti her Aischylových a sto dvacetí tří Sofoklových se například už na konci starověku dochovalo od každého jen po sedmi hrách. Navíc je tu fakt, že nositelem tradice se stává vzdělání zprostředkované školou, a i samo slovo literatura bylo ostatně původně jen jiným názvem pro školní předmět gramatika, do něhož byl od helénistické doby zahrnován i „výklad básníků“. A protože pedagogickými instancemi byla přitom literatura posuzována „ve jménu ‚dobrého vkusu‘, který má často moralistní příchut“, nalezení nezkrasleného vztahu k literární tradici vyžaduje, aby se nečinil žádný rozdíl mezi jejími „vznešenými a opovrhovanými složkami“. Sám pojem klasika má ve chvíli, kdy se poprvé objevuje u pozdněřímského učence Aula Gelia, vymezení problematicky spojené s úspěchem definovaným ekonomicky, neboť to má být „spisovatel prvotřídní a platící daně, nikoliv proletářský“. A tak Curtius i o řeckém a římském starověku prohlašuje, že ten, kdo ho miluje s celou jeho rozmanitostí, „bude jeho povýšení na ‚klasický‘ pocitovat jako jalové a falšující školometství“.²⁷

Pro Eliota si pojem klasičnosti svůj význam sice uchovává, ale pokud jde o vztah nové tvorby a tradice, není mezi postojem literárního vědce a postojem básníkovým podstatný rozdíl: „Kdyby [...] jediná forma tradice či předávání,“ prohlašuje Eliot, „spočívala v tom, že budeme ve všem následovat generaci bezprostředně nás předcházející a slepě či bázlivě lpět na jejích úspěších, pak bychom každého měli před ‚tradicí‘ rozhodně varovat.“

²⁷ E. R. Curtius: *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 26, 53, 269, 270, 422, 423.

Onen ideální řád, který vytvářejí existující díla a který je úplný až do okamžiku, kdy je do něj uvedeno dílo skutečně nové, se po jeho objevení musí „celý, byť sebe-nepatrněji pozměnit“: vztahy každého díla vůči celku se musí nově upravit, „staré se musí vyrovnat s novým“, takže lze říci, že „přítomnost mění minulost stejně jako minulost určuje přítomnost“. Vztah k tradici je pro Eliota dán tím, že vývoj umělce chápe jako „neustálé popírání osobnosti“, jako určitý „proces odosobnění“, v němž se „vzdává toho, čím sám v dané chvíli je, aby přijal něco hodnotnějšího.“²⁸

Také Northrop Frye pokládá Eliotovo přesvědčení, že „existující literární památky nejsou jen sebranými spisy jednotlivců, ale samy o sobě tvoří ideální řád“ za samotný „základ literární vědy“; a může v této souvislosti ocitovat i slova Shelleyho, který ve své Obraně poezie hovoří o oné „velké básni, kterou už od počátku světa tvoří všichni básníci jako spolupůsobící myšlenky jedné velké myslí“. Proti Eliotovu přesvědčení o simultánní existenci celé evropské literatury antikou počínaje Frye soudí nicméně, že bezvýhradně přijímaný předpoklad, „že minulou kulturu simultánně a v úplnosti vlastníme“, by nevyhnutelně vedl jen „k naivnímu převodu všech kulturních jevů do současného pojmosloví bez ohledu na jejich původní podstatu“.²⁹

Podobně jako autoři, kterými jsme se zabývali v první části této kapitoly, je i Frye přesvědčen, že na otázku, co je literatura, neexistuje žádná prostá odpověď, a že nemáme „žádná reálná kritéria, jež by odlišovala literární verbální strukturu od struktury neliterární“. Konstatuje zároveň, že na rozdíl od označení literárních útvarů, jako je báseň nebo divadelní hra, obecné označení pro umělecké literární dílo neexistuje, a že na druhé straně chybí i vědecké vystižení rozdílu mezi poezií a prózou, který

²⁸ T. S. Eliot: Tradice a individuální talent, s. 10, 11, 13.

²⁹ Northrop Frye: Anatomie kritiky, čes. překl. S. Ficové, s. 35, pozn. pod čarou na s. 36, s. 43.

přítom v praxi každý postřehne. Teorie žánrů podle něho zůstala „přesně tam, kde ji Aristotelés zanechal“.³⁰

Právě žánr a konvenci pokládá přítom Frye za „dva významné činitele vzniku díla“, a jedině jejich studium pomáhá zařadit jednotlivé básně do celku poezie. Protože literární formy jsou něčím, co nemůže existovat mimo literaturu, je faktem, že „poezie může vznikat jen z básní, romány zase z románů“ a že „původní básník se od básníka imitativního“ liší jen „důmyslnější imitací“. A když Frye říká, že tento fakt zastřela pouze „asimilace literatury se soukromým podnikáním“, naráží tím ovšem právě na onu právní kodifikaci autorství, k níž došlo až v době historicky nepříliš dávno.³¹

Základním literárním cílem, kterému jsou podřízeny „otázky skutečnosti a pravdy“, je podle něho „vytváření struktury slov jen pro ni samu“.³² A i když je poezie „nositelkou morálky, pravdy a krásy“, básník při své tvorbě o nic takového nemůže usilovat: jde mu jen o „vnitřní verbální sílu“ a záměrná snaha o vytvoření krásy může jeho tvůrčí energii jedině oslabovat. Pokud je navíc krása ztotožňována s líbezným půvabem, nabývá konzervativního významu. Zaměření na ni pak vede jen k „přehnanému velebení stylu“, jehož důsledkem u umělce může být jen to, že „pocitovou pýchu řemeslníka nahradí marňivost ega“.³³

Pojetí literatury jako vytváření struktury slov jen pro ni samu, které z ní činí „jednu z civilizačních dovedností“, je zcela slučitelné s tím, že jí Frye přiznává naprosto nezastupitelnou společenskou funkci a že v poezii spatřuje sám „střed společenství“. Jestliže civilizace dává přírodě lidskou formu, přičemž hnací silou tohoto proměňování přírody je lidská touha, Fryova metoda studia má v literatuře a poezii odhalovat právě součást tohoto civilizač-

³⁰ Tamtéž, s. 29.

³¹ Tamtéž, s. 115, 117.

³² Tamtéž, s. 92.

³³ Tamtéž, s. 135, 136.

ního procesu. Jejím ústředním pojmem je pak pojem archetypu, jak je jím označován typický, opakující se básnický obraz, „který spojuje jednu báseň s druhou“ a „pomáhá tak sjednotit a integrovat naši literární zkušenost“: archetypálního kritika zajímá právě vztah básně k ostatní literatuře. Archetypy Frye chápe jako „shluky asociací“, které zahrnují i „mnoho naučených asociací, jejichž sdělnost závisí na obecné znalosti určitého množství jevů v rámci dané kultury“. Tím právě připomínají i ona „topoi“, na jejichž studium v celé historii evropské literatury se zaměřoval E. R. Curtius. Curtiovo dílo *Evropská literatura a latinský středověk* Frye ostatně ve své *Anatomii kritiky* zmiňuje (v poznámce pod čarou na str. 124), i když v jeho rétoricky fixovaných obrazech vidí jen jeden z extrémů archetypální škály, zatímco druhým jejím extrémem je snaha o novost projevující se „skrýváním nebo komplikováním archetypů“. Jestliže na druhé straně sám výraz archetyp může připomenout koncepci C. G. Junga, který v archetypech spatřoval součásti „kolektivního nevědomí“, Frye je přesvědčen, že sdělitelnost archetypů takový předpoklad nevyžaduje a že jde o hypotézu, která „není pro literární vědu podstatná“.³⁴

Jestliže jsou archetypy chápány jako shluky asociací, nedá se nicméně předpokládat, že by existovaly nějaké „nutné asociace“, a moderní autoři dokonce nechtějí, abychom jejich archetypy mohli „vysvětlit jen jednou interpretací“: pokud nějaký básník sám poukazuje na určitou vysvětlující asociaci, jako to někdy činí Yeats, vyplývá to jen z jeho ezoterických sklonů. Na druhé straně ovšem Frye právě z „méně častého explicitního používání archetypů“ vyvozuje i některé nedostatky současného vzdělávání.³⁵

Fryova „archetypická kritika“ chápe literaturu „jako absolutní formu a literární zkušenost jako součást životního kontextu, v němž jednou z funkcí básníka je zná-

³⁴ Tamtéž, s. 119, 123, 124, 133.

³⁵ Tamtéž, s. 122, 123.

zornovat cíle lidského snažení“, ale to vyžaduje právě „odmítnout vnější cíle morálky, krásy a pravdy“, protože tato vnějšnost činí z těchto hodnot „modly, tedy cosi démonického“.³⁶ Pokud nicméně archetypální kritika není iluzí, pak „literatura je absolutní forma, a nikoli pouhý pojem, jímž označujeme soubor existujících literárních děl“.³⁷ Ale zaměření na to, co jednotlivá díla spojuje, nevylučuje, aby se při četbě každé z těchto děl nestávalo samotným „středem literárního vesmíru“, a pro nejvyšší fázi archetypální kritiky (kterou pro její zaměření na univerzální význam Frye označuje v návaznosti na termín středověké hermeneutiky jako kritiku anagogickou) chápání poezie jako by zjevovalo „mysl člověka, který je všemi lidmi“, a „univerzální tvůrčí slovo, které je všemi slovy“.³⁸ A při takovém vnímání díla, kdy se dílo stává jakousi monádou zrcadlící celý vesmír, je ovšem patrná i určitá příbuznost s prožitkem náboženským; Frye skutečně také soudí, že „básníci jsou šťastnější spíše ve službách náboženství než politiky, protože transcendentální a apokalyptická perspektiva náboženství představuje ohromnou emancipaci imaginativního ducha“. Zároveň ovšem odmítá, aby tato blízkost náboženství byla chápána ve smyslu kteréhokoli náboženského vyznání: literární vědec musí všechna náboženství „chápat jako lidské hypotézy, ať už je v jiných kontextech považuje za cokoli“, neboť „dokud bude mít náboženství podobu jedné ze společenských institucí, bude umění omezovat úplně stejně, jako by je omezoval marxistický nebo platónský stát“. Právě obrana autonomie kultury je v moderním světě úkolem intelektuálů a „obhajoba její podřízenosti absolutní syntéze jakéhokoli druhu, ať už náboženského nebo politického“, představuje tudíž zradu jejich nejvlastnějšího poslání.³⁹

³⁶ Tamtéž, s. 137.

³⁷ Tamtéž, s. 140.

³⁸ Tamtéž, s. 143, 149.

³⁹ Tamtéž, s. 148–149, 151.

To přitom nevyklučuje, aby křesťanská Bible, tato „archetypální struktura zahrnující stvoření i apokalypsu“ (apokalypsou je tu ovšem míněno Janovo Zjevení v jeho pozitivním smyslu, nikoli ony hrůzné děje, které mu předcházejí) nepředstavovala pro evropskou literaturu jakýsi „velký kód“ jako „hlavní, utvářející zdroj literární symboliky“. Podle Frye to ovšem předpokládá, že literární kritika Bible bude zásadně odlišena od jejího studia historického, které v ní odhaluje „knihu plnou zkomolenin, poznámek, redakčních úprav, vsuvek, syntéz několika variant, pochybení a neporozumění“, a že Bibli bude pojímat v jejím celku, tak jak se tento celek v průběhu historie zformoval v určitou typologickou jednotu.⁴⁰ Z tohoto hlediska přistupuje ostatně Frye k jejímu studiu v díle, které vydal v roce 1982 právě pod názvem Velký kód (v roce 2000 vyšlo i v českém překladu).

Jestliže Frye v názvu svého díla Anatomie kritiky míní výrazem „anatomie“ určitý prozaický žánr, který charakterizuje různorodost tématu a velký zájem o ideje, zdá se, že užitím tohoto označení pro svoji knihu chtěl naznačit, že i když předpokládá, že literární věda musí tvořit systematický celek, jeho výklad sám nechce postupovat přísně systematicky. Jde v ní také spíše o čtvero esejů osvětlujících z různých aspektů způsob, jakým lze k literatuře jako k takovému celku přistupovat. Navíc fakt, že označení „anatomie“ pokládá Frye za vhodnou náhražku, jak říká, poněkud zavádějícího výrazu „menippská satira“ (s tímto pojmem se ještě setkáme při úvahách o vývoji narativní literatury), souvisí možná i s tím, že jeho přístupu nechybí občas ani prvky ironie.

⁴⁰ Tamtéž, s. 368, 367.