

Obsah

poezie

Ladislav Jurkovič: A do třetice pleskot vět..... 2

próza

Euphrase Kezilahabi: Labyrint..... 12

rozhovor

Petr Skalník: Antropologický výzkum není výlet..... 22
– rozhovor vedl Jeroným Boháček

studie

David Novitz: Umění, narativ a lidská povaha..... 27

Bruno Zerweck: Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu:
Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci..... 41
– úvod Tomáše Kubíčka..... 38

Michał Stefański: Stigma humoru. Poznámky k recepci české
literatury v Polsku..... 60

Fredric Jameson: Teorie postmoderny..... 68

recenze

Marek Fencl: *Vinný kámen*
(rec. Martin Lukáš)..... 76

Josef Jedlička: *České typy a jiné eseje*
(rec. Martin Lukáš)..... 79

Pavel Jiráček: *Význam a subjektivita v lyrice.*
Kognitivní struktury v lyrické představě
(rec. Petr Plecháč)..... 84

Antoine Compagnon: *Démon teorie*
(rec. Klára Nečaská)..... 86

Andrej Kalaš: *Raný pyrrhónizmus alebo blažený život bez hodnôt?*
Odhalenie filozofického postoja a jeho metamorfózy v antike
(rec. Radim Brázda)..... 89

Jaroslav Svátek,
Martin Nejedlý,
Olivier Marin,
Pavel Soukup (eds.): *Guillebert de Lannoy: Cesty a poselstva.*
(rec. Jan Stejskal)..... 91

archiválie

Antonín Marek: O všeobecných zákonech umu zvláště..... 95
– úvod Karla Komárka..... 94

A do třetice pleskot vět

Výběr básní z let 2005–2007

Ladislav Jurkovič

Nádraží večer

Vlaky připravené k odjezdu
Signály času den co den
Červená čepice zažehne hvězdu
Stejnou poklicí kastrůlek přiklopen

V kastrůlku pečeně z jednorožce
Bájného tvora z pohádek
Karkulka nejde k lesu – pase ovce
U trůnu šašek čeká na potlesk

Kdepak je pan král tlustý pantáta
Není to ten co na písťalku píská?
Aniž ví co měsíční je sonáta
A průvodčímu že se stýská

Rody

(Nad hrobkou v Lysé nad Labem)

Jedné hrobce v Lysé
říkají domácí
Srbský hrob
Srbská se jim zdají
jména Tomislav a Mirjana
(třebaže Tomislav
byl chorvatský král)

Můj syn téhož jména
je v Srbském hrobě pochován
Leč více než o manželčině otci
Černohorci Vasiliji
věděl o Odkolcích z Újezdce
splynuvších jednou větví rodu
se staviteli a důlními inženýry
prostého jména Sládeček

co hrobku zaplatili
do konce trvání hřbitova

Hrobka v Lysé
přijme rovněž tělo synovy matky
jak to již teď
hlásá její křestní jméno
na náhrobku z kamene

A uložen do Srbského hrobu
na české půdě
budu i já

Bud' pochválen ten
jehož uctíme nejvíce
když jeho jméno nevyslovíme

V tramvaji

Omylem
vzal jsem si na cestu knihu
kterou jsem již přečetl
Rozuměj první díl té
z níž jsem nečetl druhý
A tak nezbyvá
než myslet na třetí –
ten ještě nikdo nenapsal

Mluvte

(Naučení katů)

Ujměte se jazyka
Než vám ho odříznem
Neboť potom se jazyka
Chopíme my
A řeknem vám
O čem máte mlčet
S hubou plnou krve

A tak se ujmete
Svého jazyka
Své řeči
Svého přiznání
Svého ano
O vaší vině

Vaše řeč
Budíž jenom ano ano
Na slovo ne
Máme právo jenom my

Židovský hřbitov v Brně 2005

(Poučení pro děti a mládež)

I

Pole mrtvých
Řady náhrobků
Z různých druhů kamene
Nápisy
Hebrejské německé české
Jména
Třeba Fischer jinde Rybář

Pole mrtvých
Po roce 1945
Málo osévané
Židé odešli
Jinam

Pole mrtvých
Jeden z posledních pohřbených
Kantor Neufeld

II

Nebojte se děti
Z čerstvého hrobu
Na židovském hřbitově
Nevyskočí
Milion Židů
Jako čertíků z krabičky

Neboť těla stovek mrtvých
Jejichž jména
Jsou zaznamenána na náhrobcích
Zde ani nejsou pohřbena

Živé je odvezli kamsi
Namačkané jako sardinky
V krabičkách vagonů

Prý do pohádek
Napsal někdo
A druhý konstatoval
Že jedna z těch pohádek
Byla opera Polská krev

III

Jméno jednoho
Je Vrah
Jméno zabitého
Neznáme

Jméno druhého
Mělo být spasitel
Jméno třetího
Je vandal
Židovský hřbitov noci
Hlídnají Psi

HH

Co dalo Německo lidstvu?
Kromě jiného
Heinricha Heina
A Heinricha Himmlera

M ě s í c e

(Karlů Tomanovi a Petru Hruškovi)

Leden

A už se dní
od zory k setmění
V noci tma
na bílo mrzne
Bílá a černá hra
V duši kůži I v krzně

Únor

Úmor úhor
Úkradkem malé krácení
A má to jméno
Pěna Dní
Pěna již vítr sfoukne
že marně sbíráš na věno

Březen

Do Březolup nejezdi
příteli nejdražší
Jaro co vůně přináší
tam ještě nedosáhne
Jinde však lupá proutí
A taky srdce i moudí

Duben

Co zbude ze zimy
poryvy větru odnášejí
Ale ta tíž než země rozpučí
jívami olšemi buky i duby
A taky rýmy jež básník mág i příručí
koptavě vypouští z huby

Květen

V neúctě k květnu
asi se setnu
rozepnu u vesty
poslední knoflíček
Leč vesty nejsou k mání
Popelka u cesty neztrácí střežíček

Červen

Co praví přísloví?
Slunce den rozední
až kohout zakokrhá
Leč každý ví že ten času pán
Otvírá chřtán když v noci bije druhá
Večerní červánky zas mizí až noc už sní

Červenec

Červ ví co dělá
když navrtává díru
do letního soudku
v němž slunce na pecny zadělává
těsto z mouky bílků a žloutků
A kuchtíka pálí ruce i hlava

Srpen

Nevím proč myslíš
zrovna na srpnový vítr
Snad proto že fouká ze strništ'
a sám myší král do pasti se chytl
když opouštěl svou říš
již podzim lehkým dechem vysklil

Září

V září si nechám zahrát nokturno
modré a teplé jak ohňů dým
spředený ze zbytků léta
Pastevci koz zas stáda poženou
až kamsi k propastem a jeskyním
kde prý je konec světa

Říjen

Magie vah:
rameno tíže rameno lehkosti
Co vše může být na vahách
co vše se zbarví a opadává
v říjnových říjích
v říjnových zápasech i hrách

Listopad

Z dvanácti jeden
je plačtivý pln pádů mlžných par
Leč právě on bronzy západů
rozdává ve vinobraní snů
To k počtě básníka
jenž křtěn byl Otakar

Prosinec

Po listopadu
zas propast roku

otvírá se k pádu
To chřtán času
prosí o oběť
Návratnou V řádu

Měsíce a dny

Měsíce
To je vlastně
Pojmenovávání času
Podobně
Značujeme dny
Od toho
Co je po neděli
Až po ten
Kdy se nedělá

Leč pro mnohé
Je svátkem
Šabat
Den očekávání
Nepojmenovatelného

A uprostřed
Je středa
Jako by vyznačovala
Plynutí
Po ose
Do budoucna
I zpět

Hřbitov v Lysé nad Labem

Nápisy na hrobech
Hned na začátku vlevo
Tě u zdi chytí
RODINA LAPEŠOVA
A dál STOLEJDA STOLEJDOVÁ
STOLEJDOVI
NOVÁK Josef i NOVÁKOVÁ Marie
CUC CUCOVÁ CUCOVI

Kdo vypoví
Kolik bolu skryto
Je v hrobech
Za hroby
Leč hlavně
Za životy
Spočívajícími teď
Ve věčném
Prach jsi
V prach se obrátíš

Ta jména
Trčí jak vykřičníky
Můžeš se však ptát

Třeba který kněz pochovával
Muže jménem KAPLAN

A mezi desítkami jmen
Prof. Dr. Bedřich HROZNÝ
Který rozluštil
Jednu z abeced dějin

Skryté dějiny

(O. B.)

V Tajemných dálkách
Hle Svítání na západě
To Větry od pólů
Stavitelům chrámů
Ruce spínají
K lásce

Před rozedněním

(Otokaru Březinovi)

Chvíle před rozedněním
Tehdy když stíny noci
Přestupují do stínů dne
A stejně tak
Zrod světla
Vidíš na oknech
Na záclonách
I na stěnách pokoje

Hle mizení tmy
Příchod světla
Říkáš s básníkem básníků

Je to prosté
Každý den stejné
A přece jiné
Neboť
Kromě počasí
Roční doby
Záleží na tom
Jak se tma a světlo
Střídají v těle a duši

Po pastvinách

Být pod střechou
To neznamená jenom
Ukryt se před deštěm
Neboť střecha
Stejně jako strom
Dává též stín
A hledět přes střechy
Je dle lidové moudrosti
Být na světle

Do světla nad střechami
Mohou pohlížet
I poslední beránci bytí
Ti kteří nemají stáj
A pastýři se psy
Ženou je z místa na místo
Vždy tam
Kde lze najít trochu trávy
Vodu
Včetně té
Co stéká ze stromů
Anebo střech
Vodu jež jednou mrtvá
Jindy živá
Pramení

Dokola

(Mirjaně)

Tak tady žijem každý v své ulitě
Já u ní A ona u mě na bytě
Co bylo neodpouští
Já nemám co odpouštět
Tak vidím já ji Ona mne
A tak nás vidí svět

Ráno otvíráme okna
Večer zatahujem rolety
Jíst Spát Nemilovat
I to je úděl
Točí se točí kolo rulety

Tres faciunt collegium

(Pijácká)

I řekl jeden:
Básník by měl znát květomluvu
tou slova básní sama
řadí se v pravém pruhu
z levého prchají jak pára nad horama

Druhý pak pravil poučen:
Vždyť nejsou slova pravá ani levá
je jenom pevný řeči kmen
jak jedno víno je a jedna réva

Najisto víme též
co řekl třetí – vína znalec:
Je v šachu dáma kůň a věž
a na ruce zas prsteník a palec

Nakonec shodli se tři braši
vína popili z různých sudů
To jakby jedli vtipnou kaši
a rádi zřekli se svých pravd i bludů

Kdysi a dnes

(Těm dvěma)

Někdy básník Skácel
připomínal vlka
Jen místo slechů
sklopených vzad
(jak vlk připraven skočit
kousat a trhat)
míval vztyčené obočí

Podobně naježen
vždy a všude
coby „atlet ducha“
(jeho úsloví)
chodil po Brně
Oleg Sus

Ale už je to
pěkných pár let
Neboť oba
odešli jinam
Jeden do stepi
která u Vnorov
teprve bude
Druhý kamsi k Donu
odkud přišel
jeho otec

A jestli se jednou
v onom dávnu
co nikoli již bylo
leč teprve bude
objeví nějaká
podobná obočí
dej Bože
aby stáda literárních zeber
a ovcí ani černých ani bílých
i fen se struky
nafouklými pýchou
z nichž však nezkane ani kapka
prchala před nimi
větším tryskem
než kdysi bájných
jedenáct bílých koní

Jaro 2007(Oldřichu Mikuláškoví,
autorovi sbírky Tráva se raduje)

A tak si kladu otázku
Zdalipak blížící se nálet chroustů
Vyvolá ve větvích
Něco co podobá se
Svíravému hryzání v útrokách
Nedomykavosti srdečních chlopní
Více však zlekaná nežli větve

Tráva se ani nekrčí
Zalita sluncem a suchem
Pořádně nevzrostla
A její zbytky
Stopové prvky jara
Vzpomínají na básníka
Který se s trávou
Z trávy radoval

Ze starších dějin českých

Dějiny bez legend
to bývá jenom sčítání mrtvol
na bojištích
A taky beček piva
vypitých
vítěznými voji
V jejich křiku
ve výparech
z ožralých
hrdel i mozků
rodí se legendy

Legendy potom
přehlušují onen řev
který jako by nadýmal
roviny i kopce bojišť
a zahlcoval
úzkostné úpění
raněných na obou stranách

Možná takto
zrodila se legenda
o svatém Václavu
který bojovat odmítl

Ladislav Jurkovič (vlastním jménem Ladislav Soldán, 1938), literární historik a kritik, básník, autor sbírek *Ještě naposled...* (s podtitulem *Básnický deník z let 1998–1999*, Brno – Žilina 1999), *Bydliště slov* (s podtitulem *Echolálie – krajinomalby – vyznání 1998–2001*, Gloria, Rosice u Brna 2003), *Písmeny proti zdi* (Knihař, Brno 2005) a dosud nevydané sbírky *A do třetice pleskot vět*, ze které pochází tento výběr.

Labyrint

Euphrase Kezilahabi

I
Dali mu jméno Kakulu. Ještě teď mu říkáme Kakulu a ti, co přijdou po nás, mu budou také tak říkat. Pravda o něm je obklopena mlhou mýtů. Nikdo neví jistě, kdo byli jeho rodiče. Jeho existence začala jako žert. Říká se, že jeho narození bylo zázračné. Když byl ještě v matčině břiše, mnohokrát bylo slyšet, jak mluví. Často vstupoval do hovorů své matky s jinými ženami. Když jedna z nich řekla: „Můj manžel se včera vrátil domů opilý,“ z břicha její přítelkyně se ozval hlas: „Vy drbny!“ Ještě než se narodil, tvrdili o něm, že je dítětem kouzelníka.

V den, kdy na jeho matku přišly porodní bolesti, zavolali do vesnice známou porodní bábu, aby se o ženu postarala. Když dítě vystrčilo hlavu až po ramena, porodní bába se dala s křikem na útěk: „Něco takového jsem ještě neviděla!“ Na vyčnívající hlavě byl dlouhý prošedivělý plnovous. „Přivedla jsi na svět d'ábla!“ křičela porodní bába. Když to matka uslyšela, vyděsila se tak, že zapoměla na bolesti a dala se na útěk s roztaženými nohama. Porodila ho venku a vestoje držíc se kmene stromu. Říká se, že když dopadl na zem, vlastními zuby si ukousl pupeční šňůru, oklepal se od vazké tekutiny a vynadal okolostojícím lidem: „Bězte pryč! Na co tak koukáte? Copak jste ještě neviděli zrození a nevíte, kudy se přichází na svět?“

Vesničané mu dali jméno Kakulu, „Malý-Velký“, protože se narodil už s vousem – veliký a staříčký! Prý se neživil mateřským mlékem. V den, kdy se narodil, požádal svou matku o plod baobabu zrající na stromě.

„Nemůžu tam vylézt,“ odpověděla mu.

„Pak mi tedy přines mou stoličku, ať si na ni poprvé sednu.“

„Patří tvému zesnulému otci.“

„Takové nesmysly nehodlám poslouchat! Já jsem existoval ještě dříve než strom, ze kterého je ta stolička!“

Jeho matka se vyděsila. Kakulu se podíval na několik žen, které tam pořád ještě stály.

„Kdo neposlouchá slova velkých, ten si poláme nohy! Tento svět ještě neslyšel slova velikána,“ řekl jim.

„Ha! Dokonce umí i přísloví!“ Podivila se jedna z žen.

„A vy vyhledáváte drby! Zmizte odsud!“ Rozešly se se smíchem. I Kakulu se se smíchem podíval na svou matku. Když uviděla jeho ústa plná zubů, vešla do domu, bušila do nádobí a pak vyšla zadními dveřmi, aby se zachránila. Pohlédla zpátky a viděla, že šplhá na baobab, jí jeho plody a volá na ni, aby se vrátila. Nevrátila se a už ji nikdo nikdy nespatriil.

Kakulu pečoval o banánovníky, které tam zanechala jeho matka, pěstoval brambory a kukuřici a žil soběstačně. Rád navštěvoval svoje sousedy brzy po ránu a přitom ukusoval plody baobabu. „Páni domu, jak se máte? Probud'te se! Už po ránu je vidět, jestli bude den dobrý.“ Těm, kteří mu neodpověděli, říkával: „Vy se mi pořád jen schováváte!“ Pak jim oknem dovnitř házel slupky. Často to totiž byla pravda. „Vidí nás, ten malý obr!“ šeptali si.

Při shromážděních Kakulu překvapoval svými rozsáhlými znalostmi týkajícími se historie a tradic. Často kladl složité otázky, na které nikdo neměl odpověď. Po nějaké době, když se jeho rostlinám dařilo, rozšířilo se mezi lidmi, že Kakulu má šťastnou ruku. Co zasadil, to dobře rodilo. Mnoho lidí z vesnice k němu chodilo s prosbou, aby jim vysázel pomerančovníky, rýži, brambory a další plodiny. Měl jen jeden požadavek: zajistit, aby žádný lísteček na poli nepřerostl délku prstu. Mnozí získali bohatou úrodu.

Kakulu nerostl do výšky, ale jeho malé-velké myšlenky zrály, až dosáhly výšky tří stop. Kvůli neustálému žertování si ve vesnici nezískal přílišnou úctu, ačkoliv byl velmi oblíbeným. Přátelil se s každým. Kněží, sestry nosící široké šaty a šejkové se ho ovšem báli, protože jim rád nadzvedával oděv a pletl se jim pod nohy. Bylo těžké ho odtamtud dostat. Vždycky pak tloukli do šatů, jako by z nich vyklepávali prach. „Ty, Kakulu, nech toho!“ Co jim dělal, věděli jen oni sami.

Kakulu nerostl. Proto si ho ti, kteří měli dcery, dobírali: „Když mi přineseš polena, dám ti svou dceru za ženu.“ Téhož večera Kakulu nesl náklad polen vyšší než on sám. „Když mi načerpáš vodu, budeš se s ní moct oženit.“ A Kakulu nosil vodu. On to také dělal z žertu, a ne z hlouposti. Měl ve vesnici mnoho snoubenek. Nakonec se o něm posměšně tvrdilo, že přivedl do jiného stavu dívku, která byla ještě v izolaci v iniciační chýši. Prý věděla o Kakuluově slávě v zápasu.

Pak se Kakulu stal hráčem na marimbu a na kytaru. Oba nástroje výborně ovládal. Později se naučil hrát na harfu ve tvaru kotvy, v čemž se postupem času velmi zdokonalil. Měl ve zvyku obcházet bary a hrát opilcům. Kdo byl spokojen, zval ho na pivo, někdo mu dával i peníze. Své hraní doprovázel zpěvem ve svahilštině, ruštině, angličtině, francouzštině a jiných nesrozumitelných jazycích. Ze začátku si obyvatelé vesnice mysleli, že si z nich střílí, ale jednou, když do vesnice přišel nějaký běloch a Kakulu měl možnost s ním hovořit jeho jazykem, vesničané mu uvěřili. Nejen že uměl hrát na hudební nástroje, prý byl také výborným řemeslníkem. Domek, který si postavil na kopci, byl prý velmi hezký. Vyřezával masky, pletl rohože a ženám splétal vlasy. Lidé začali napodobovat jeho umění, dokonce i jeho písně imitovali. Postupně si získal úctu. Kdyby mu nechyběla manželka, mohl by být jmenován do různých funkcí.

Jak stárnul, úcta se změnila ve slávu. Jeho stáří prozrazovaly šediny. Říkalo se, že se mu započítaly dny, které nebyly jeho. Tělo však měl ještě statné. Ke stáru se Kakulu proslavil jako léčitel. Často sedával na stoličce na těžké dece, kterou mu darovali vesničané za jeho práci. Tam se kolem něj shromažďovali lidé. Pomocí mávátka ze zebřích chlupů v poklidu odháněl mouchy, které si na něj sedaly, a jeho oči se upíraly k něčemu, co se zdálo být velmi daleko. Říká se, že dokázal uzdravit nemoci všeho druhu. Lidé mu vyrobili dlouhou vycházkovou hůl. Někteří říkají, že ji našel na baobabu, když na něj poprvé vylezl. Večer, opíraje se o svou hůl, pravidelně obcházel sousedy. Jednou prý nastalo sucho. Vesničané za ním přišli s prosbou, aby jim pomohl přivolat déšť. Řekl jim, ať začnou připravovat svá pole, protože déšť se spustí za týden. A tak se také stalo. Kakulu byl přivolavačem deště. V tom roce byla úroda bohatá. Kakulu byl přivolavačem majetku a bohatství a byl znám jako přinašeč všeho.

Tvrdí se, že když Kakulu cítil, že stárne, zavolal si pět starců, z každé vesnice jednoho, aby za ním přišli do lesa. Tam s nimi strávil měsíc a poučil je o historii, o zvycích a obyčejích, o lécích, astronomii a mnoha jiných věcech. Když uviděl, že dožráli, zavedl je pod vysokou horu. Vystoupal s nimi až na vrchol. Poprvé spatřili jeho malý domek. Pak jim svou holí ukázal zem, která ležela pod nimi. „Toto všechno je vaše země, nedovolte, aby ji sebrali cizí lidé! Ted' běžte. Ved'te lidi a učte je to, co jsem vás naučil já. Zůstanu tady a rozdělám oheň, který ozáří celý svět. Právě tady bude můj dům stát navěky.“ Byl soumrak. Starci sestoupili dolů, aby splnili to, co jim řekl.

Po třech dnech začaly z hory šlehat plameny. Oheň byl obrovský a ozářil všech pět vesnic nacházejících se na úpatí. Lidé začali přicházet pod horu se svými prosbami určenými Kakuluovi. Jednoho dne hora přestala chrlit oheň. Dál ale vydávala obrovský žár a část plamenů stekla dolů v podobě hustého ohnivého bahna. Mnoho lidí se oddělilo od ostatních a zemřelo. Lidé ve dne v noci prosili Kakulu, aby ztišil svůj hněv vůči těm, kteří se mu vysmívali a opovrhovali jím. Nakonec z něj ve svých představách udělali člověka vysokého a statného, s dlouhým plnovousem a lysinkou nad čelem. Starci si vzpomněli, že má velmi rád plody baobabu. Přinášeli obětní dary pod baobaby a pak sbírali jejich plody a nosili je Kakuluovi na úpatí hory. Záhy se spustil silný déšť. Oheň, který se přelil dolů, byl uhašen a

země se ochladila. Za několik let se půda stala velmi úrodnou. Když ji obdělali, získali krásnou a bohatou úrodu. Věřili, že to oni byli Kakuluem vyvoleni. Když přišla civilizace, postavili velké a krásné paláce, dovnitř nosili obětiny a přicházeli se svými prosbami. Nakonec se z Kakulua stal mýtus. Byl zakladatelem národa a byl stále přítomen. Byl pravdou. A tato pravda se rozšířila do celého světa.

Ale je možné, že sen dvaceti století, který podléhal mýtu, byl vytlačen na okraj? A že křik blázna, který chtěl vybudovat nové dějiny, někde uvázl? Asi je potřeba, aby další mýtus začal novými sny!

Ačkoliv jsem v ten den napůl bděl a napůl spal, všechno si to pamatuju.

II

„Svět potřebuje nové světlo!“ volal blázen a pak ještě hlasitěji dodal: „Ale to se nestane dřív, dokud ho nezničí pohroma!“ Byli jsme v baru a pili pivo. Lidé se smáli. Já jsem se také smál, ale jeho slova ve mně probudila touhu poznat počátek světla. Podíval jsem se na planety a na hvězdy a zaradoval se z jejich množství. Podíval jsem se na měsíc a jeho světlo nevydávající žár mě uspokojilo. Pak jsem přemýšlel o slunci a o planetách, které okolo něj stále obíhají.

Kdysi se planety daly do pohybu a začaly obíhat kolem Slunce a Země se zároveň začala točit kolem své osy. A já jsem přemýšlel o tom, že také lidstvo má vlastní osu, kolem které se točí, a zároveň krouží kolem neviditelného Slunce.

Pak se ve mně zrodila myšlenka. Cítil jsem, že se ona osa kvůli dlouhému suchu brzy zhroutí. Co si svět počne, až se tak stane? Mnoho stovek let bylo sucho, jež bylo ovládáno strachem ze smrti a z úplného vymizení lidského pokolení. Panovala vyprahlost dobra, vyprahlost víry a lásky, vyprahlost myšlení. Bujela chtivost, pýcha, vzdor, sobectví, pochlebnictví a neposlušnost. Stav pochybnosti ovládl místa, kde bývala jistota o životě. Potřebovali jsme někoho, kdo by nám řekl, že nezemřeme, kdo by nás ujistil, že budeme žít navěky a že se dá dosáhnout trvalého míru. Potřebovali jsme někoho, kdo by oživil naši schopnost snít, protože ve snu není nic nemožné. Nikdo takový tu nebyl a my jsme nespali kvůli komárům, kteří nás v noci štípali. Nářky a reptání narušily kdysi klidné nebe. Pak se začalo říkat, že už přišel. Tentokrát to byla žena. Mnoho z nás věřilo, že naše prosby byly vyslyšeny. Ale nezůstala s námi dlouho kvůli lidskému rozumu, který je pochybovačný, kvůli jeho způsobu uvažování o ženách a kvůli pokroku, který dal přednost penězům před lidskostí. V té době jsem uslyšel hlas, který mi řekl: „Probud' se! Zabili ji! Byla to poslední naděje pro úctu k lidství člověka! Běž! Řekni mu, že pokud nemůže přijít, ať dá alespoň svolení k jejímu pohřbu.“ Napůl jsem bděl a napůl spal. Probudil jsem se.

Začal jsem přemýšlet o dlouhé cestě, kterou jsem měl před sebou. Nebylo to poprvé, kdy jsem nesl smuteční oznámení příbuzným zesnulého. Ale tentokrát to bylo zvláštní oznámení. Stejně jako byla zvláštní rodina zesnulého. S ní jsme pohřbili metaforu touhy a své naděje. Navíc její příbuzní byli zahalení hustou mlhou tajemství. Hlas se znovu ozval, tentokrát o něco zřetelněji. „Je to malá chýše. Uvnitř leží stařec a většinu času prospí. Strč vší silou do dveří, protože ještě nikdy nebyly otevřeny a na domě nejsou okna.“ Samo moje svědomí odpovědělo: „Život je jako řetěz. Chytněš jeden konec a pak druhý a spojíš je. Když jeden konec odmítne, pustíš ho a hledáš jiný. Co není dobré pro tebe, bude dobré pro někoho jiného. V den smrti ti bude tvůj řetěz navlečen na krk. Nikdy se nespolehej na to, že náhodou nalezněš smrt, která je pro tebe naplněním. Musíš se vydat na cestu a hledat ty dva konce. Obleč se!“

(...)

Vylézt na horu bylo těžké. Ve spodní části byl hustý neproniknutelný les. Musel jsem se protahovat skulinami mezi stromy. Za lesem se nacházely vysoké skály, jejichž zdolání bylo velmi náročné. Trvalo mi několik století, než jsem onen úsek překonal. Ale když se mi to podařilo, pomyslel jsem si, že jsem se přiblížil k vrcholu. Ted' už jsem dovedl rozeznat něco jako dům.

Stál na vysoké skále. A ta byla na jiné vysoké skále. Bylo těžké se tam dostat. Jen blázen mohl začít stavět na takovém místě. A ne člověk se zdravým rozumem! Nebylo mi jasné, jak se ten, kdo se nachází uvnitř, dostává dolů a zase nahoru. Dva dny jsem odpočí-

val. Přemýšlel jsem, jak se dostat do domu, na kterém nebylo vidět žádná okna. Za celou dobu jsem nezaznamenal, že by se dveře otevřely nebo že by někdo vyšel ven nebo vešel dovnitř. Bylo ráno, když jsem se pokusil vyšplhat na vrchol. Ptal jsem se sám sebe: „Jak to asi dělá ten, kdo dům postavil?“ Tato slova mi dodala odvahy. Konečně jsem stál před domem. Kolena jsem měl rozedraná a trochu mi tekla krev. Na chvíli jsem si sedl. Opřel jsem se o dveře, abych si odpočinul. Věděl jsem, že kdokoliv by je otevřel, musel by mě probudit.

Jednoho rána jsem začal na dveře klepat. Klepal jsem na ně celý den. Neotevřely se však. Druhý den ráno jsem znovu klepal a klouby prstů mě už začínaly bolet. Žádná odpověď. Jméno majitele domu jsem neznal. Zapomněl jsem ho hned potom, co mi ho řekli. Pamatoval jsem si slovo „stařec“. Začal jsem bušit na dveře pěstí a větší silou a přitom jsem volal: „Starče!“ Uvnitř bylo ticho. Když mě to zmohlo, sedl jsem si na zem a opřel se o dveře. Usnul jsem. Když jsem se probudil, byla ještě tma. Znovu jsem si lehl. Tma se ještě nerozplynula, když jsem se znovu probral. Spánek mě přešel a tma mě začala děsit. Uprostřed husté tmy jsem dál bušil na dveře. Přepadly mě pochybnosti, zda tma vůbec někdy zmizí a znovu se objeví světlo. Aniž bych ztrácel naději, dál jsem klepal. Čas plynul. Dveře se nakonec začaly viklat.

To mě povzbudilo. Napjal jsem všechny síly. Udělal jsem asi deset kroků vzad. Pak jsem se nahnutý dopředu rozeběhl a vrazil do dveří ramenem. Dveře se propadly dovnitř a já jsem je s velkým hlukem následoval.

„Kdo je to?“ Ozval se zevnitř hlas. Když jsem se postavil, zaslechl jsem vrzání postele, jako by se z ní někdo zvedal. Bylo slyšet, jak se protahuje. Pak zaznělo: „Kdo ruší můj sen? Všechno je teď zpřeházené. Chtěl jsem vědět, jak skončí. Ať jsi kdokoliv, vstup!“

„Tady jsem! Už jsem uvnitř,“ odpověděl jsem.

Došel k lampě, aby rozsvítil. „Nečekal jsem tě v takovéhle době! Áááá! Ach! To je ale nepořádek! Počkej chvíli. Tápu ve tmě a hledám zápalku. Proklínám toho, kdo vynalezl zápalku bez ohledu na autorská práva!“

Zaslechl jsem, jak škrtá zápalkou. Pak se lampa vydávající slabé světlo rozhořela. Mezi mnou a jím byl velký závěs z pytloviny, který rozděloval dům na dvě části. Za zpráchnivělým závěsem jsem viděl obrys člověka, jenž se snažil zakrýt si dekou boky.

„Řekl jsem jim, že už jsem mnoho věcí zapomněl,“ bručel. „Ale oni mě dál pronásledují. Co chtějí? Už jsem jim řekl, že již nechci mít nic společného s těmi současnými zmatky! Už se mě to netýká! Mně se teď už jenom zdají sny! Ale oni mě dál pronásledují. Co po mě chtějí?“

Pomaloučku se zvedl z postele. Jednou rukou odhrnul závěs. Druhou rukou držel lampu a pomalu kráčel s ohnutými zády. Když cítil, že už je dost blízko, zvedl lampu nad hlavu, aby zjistil, kde stojím. Když mě spatřil, položil lampu na stůl a sebral z něj svou hůl. Stále ještě s ohnutými zády a třesoucíma se nohama udělal několik krůčků směrem ke mně. Když byl tak blízko, že se mě mohl dotknout, zastavil se. Prohlédl si moje boty. Podíval se mi na nohy a holí mě několikrát uhodil přes holeně a kolena. Ucítil jsem ostrou bolest, ale stál jsem pevně. Ani jsem nehlesl. Podíval se mi na ruce. Holí mě zkusil uhodit přes zápěstí. Ale tentokrát jsem natočil ruce tak, aby na ně nedosáhl. Podíval se mi na hrud' a holí ji poměřoval, jako by chtěl zjistit její objem. Pak mi pohlédl do očí a zahýbal ušima jako kráva. Ani se neusmál a uchopil moji levou ruku, aby mě zavedl k velkému křeslu. „Sedni si,“ řekl a ukázal na rozedrané křeslo. Posadil jsem se.

Potom se podíval na prázdný rám dveří a na dveře ležící na zemi. Podíval se na mě, jako by mi chtěl vynadat. Zvedl hůl, jako by mě s ní chtěl praštit. Pomalu ji ale zase spustil. Spolkl sliny a přivřel přitom oči, jako by ho bolelo v krku. Pak pomalu promluvil:

„To jsi byl ty?“

„Byl. Ale neudělal jsem to schválně.“

„Tak proto je mi zima. Ale není to tvoje chyba. Mělo to tak být. Za ty stovky let si nikdo netroufl použít sílu, vlastní sílu, aby vnikl dovnitř.“ Když to říkal, šoural se ke křeslu, které bylo naproti mému. Jeho bylo větší. „Tak tedy, zasaď zpátky ty dveře, ať tady máme trochu víc tepla.“

Když jsem se vrátil zpátky, trochu narovnal knot lampy. „Teď je to lepší,“ řekl. „Vidíme na sebe.“ Následovalo krátké ticho. Začal tím, že mi položil otázku: „Právě tebe poslali, abys mě přišel vyslyšet?“ Než jsem stačil odpovědět, pokračoval: „Už jsem jim řekl, že jsem zapomněl mnoho věcí. Proč mě nepřestávají obtěžovat? Tyhle dveře tady nejsou od

toho, aby na ně někdo bušil. Ze začátku jsem kvůli tomu nemohl spát, ale teď už jsem si na to zvykl.“ Následovalo ticho. To byla vhodná chvíle, abych vysvětlil, proč jsem za ním přišel.

„Poslali mě, abych tě vyhledal.“

„Mě?“

„Ano. Tebe.“

„A kvůli čemu?“

„Kvůli smrti tvé dcery. Přišel jsem, abych ti oznámil, že tvoji dceru zabili.“

Ticho.

„Řekl jsi ‚moji dceru‘? Nevzpomínám si, že bych měl dítě! Ale to je jedno. Proč ji zabili?“

„Tvrдила, že je tvoje dcera.“

„Nic víc?“

„Tvrдила, že má zvláštní schopnosti.“

„Nic víc?“

„Tvrдила, že jsi ji poslal, aby tlumočila tvá slova.“

„Já?“

„Ano. Ty.“

„A co říkala?“

Ticho.

„Co třeba řekla?“

„Řekla, že existuje věčný život.“

„A oni jí věřili?“

„Řekli, že je lhářka. Myslím, že to přehnal, když tvrdila, že je tvoje dcera. Tím ztratila důvěru, kterou v ni lidé měli. Předtím byla vzpomínka na to, že máš dítě, zcela zapomenuta. Zabili ji, když probudila v ženách touhu po rovnoprávnosti.“

„Aha. Nevzpomínám si, že bych měl dítě.“

Ticho.

„Pokud se nemůžeš zúčastnit pohřbu, prosí tě, abys k němu dal alespoň svolení.“

Stařec sklonil hlavu. Chvilí přemýšlel. Pak ji zase zvedl a pohlédl na mě.

„Řekni jim, že jsou povinni pohřbít každého zemřelého.“ Chvilí bylo ticho. Očekával jsem, že toho řekne víc.

„Co ještě jim mám říct?“

„Komu?“

„Těm, kteří se zúčastnili příprav na pohřeb. Když nepřijdeš, budou očekávat, že vzkážeš něco dalšího.“

„Řekl jsem, abys jim sdělil, že jsem zapomněl, že mám dítě. Řekni jim, že jsem toho zapomněl hodně a že trávím většinu času sněním. Sněním sladkých snů! Sladších než je skutečný život. A skutečnějších než je realita. Ať si vzpomenou, že všechno je v knize.“ Když jsem pochopil, že už nebude pokračovat, vstal jsem a chtěl odejít. Podíval se na mě. Udělal jsem několik kroků směrem ke dveřím. Zavolal na mě.

„Ještě si sedni. V téhle tmě daleko nedojdeš. Jsi dítětem světla, počkej na světlo.“ Pomalu jsem se vrátil. „Už vím,“ pokračoval, když jsem si sedl do křesla, „řekni jim, že se vznáším v bezpečí chaosu. Už nechci být zatahován do existujících struktur.“

„A když se mě zeptají proč, co mám odpovědět?“

„Řekni jim, že pupek kruhu je zničen. Teď je to prázdná jáma a nikdo už si tam nemůže stoupnout. Poslouchej. Když jsem byl chlapec, byl jsem dobrým zápasníkem. Nenašel se nikdo, kdo by mě vyhodil ven z kruhu. Držel jsem jeho pupek století za stoletím až do dne, kdy jakýsi blázen snící za bílého dne řekl soupeřům tajemství mého stínu. Když do něj tloukli holí, síly mi odumíraly, a jak čas plynul, stal se ze mě stařec. Ještě si dobu svého mládí pamatuju. Tehdy jsem se těšil slávě všeho druhu. Jedni mi dali titul *Omnipotencia*, jiní *Omniscientia*. Všechna má pojmenování začínala na *Omni*. Dívky mě milovaly, ale já jsem byl vybíravý. Měl jsem jedinou slabost: vášeň pro panny.

Poté, co jsem byl obviněn z cizoložství, jsem si postavil tenhle dům, abych se chránil před těmi, kteří by se mi chtěli pomstít, až ztratím svou sílu. Trvalo mi stovky let, než jsem stavbu dokončil. Tohle všechno jsem postavil sám. Trvalo mi rok, než jsem zespoda přinesl jediný kámen na základy. Stejně to bylo s cihlami. Samotná práce na stavbě vyžadovala trpělivost, soustředění, rozum a znalosti. Jak jsem správně tušil, pravda byla odhalena. Dokonce i tráva, když dopadne na můj stín, mě zraňuje. A proto žiju tady v úkrytu. Teď

jsem starý. Až se vrátíš, řekni jim, že mě přemohla vlna míru uprostřed chaosu, která vyrostla ze síly vůle. Teď se se mnou všichni chtějí kamarádit. Každý hledá způsob, jak si mě přátelsky dobírat.“

„Vždyť každý den přicházejí se svými prosbami. Modlí se a chtějí, aby jejich očekávání byla naplněna.“

„Právě tím si mě dobírají.“

„Ale oni si nedělají legraci.“

„Kdyby si nedělali legraci, zabili by mě.“

„Mají z tebe strach, uctívají tě, modlí se k tobě.“

„A to je právě to největší škádlení. Mám z toho ale radost.“

„Ale po celý život, po celou svou historii to tak dělají.“

„Protože zapomněli hodně z mého mládí.“

„Nemohou si dělat legraci celou tu dobu. Je čas přestat s žerty.“

„Život sám je největší žert ze všech. Proto se dá vůbec žít.“

„Kam teď nasměřují svoje prosby?“

„Ke své vůli.“

„Potom už je neuslyšíš?“

„Pokud je uslyším, co nejrychleji je zase zapomenu.“

„To znamená, že všechny jejich písně byly k ničemu? Po celá uplynulá staletí! Zabijou mě, až jim tohle řeknu.“

„Jestli se bojíš smrti, buď zticha, až se vrátíš. Ale vzpomeň si na odvahu toho, jehož smrt je naplněním.“ Chvilí bylo ticho. Odpovědi, kterých se mi dostávalo, mě stále neuspokojovaly. Znovu jsem promluvil.

„Necítíš se někdy osamělý, když tady žiješ takhle sám?“

„Osamělý! Spoustu času trávím spaním a sněním. Právě proto jsem chtěl, aby dům byl na opuštěném místě. Musel jsem ho postavit na skále, abych, když se mi zdají sny, nebyl jednou sražen bouří a nepřišel o to zázračno, které ještě obklopuje moje jméno. Co si o něm myslíš? Je to krásný dům, že?“ Neodpověděl jsem. Pokračoval: „Chci, aby z estetického hlediska byl tím nejlepším příkladem pro ty, kteří by mě chtěli napodobit. Chci ale také, aby byl bezpečný, aby byl nedobytnou pevností, která odrazí všechny útoky po několik následujících století. Co na to říkáš?“ Tentokrát jsem už musel odpovědět.

„Tam, odkud pocházím, takové domy už nejsou.“

„Jak to?“

„Vyšly z módy. Když jsem byl malý, vídal jsem je, ale potom je všechny dali zbourat. Ve městě i na venkově. Místo nich postavili nové moderní domy.“

„Ha!“

„Abych řekl pravdu, tenhle dům vypadá, jako by ho vymyslel blázen. Působí nedůstojně.“

„To znamená, že existují lepší odborníci, než jsem já!“

„Je jich hodně.“

„Ha! Jak dlouho jim trvá, než postaví nový dům?“

„Měsíc až dva.“

„Jakou metodu používají?“

„Stroje.“

„Teď si ze mě utahuješ. Věděl jsem, že si budou dělat legraci z mého stáří. Nevěděl jsem ale, že i ty sis ze mě přišel utahovat. Jakou mají sílu ty stroje?“

„Jsou to vědecké mechanismy, které věci usnadňují. Produkují energii a mohou tak pracovat ve dne v noci. Ničí tvoje uspořádání, a kde je klid, tam vytvářejí chaos, aby přinesly novou revoluci. Kromě toho byly sestrojeny bomby, které můžou zničit tvůj řád během okamžiku.“

„Neslýchané! Dříve bylo zakázáno ničit mé uspořádání ve snaze odhalit mou podstatu. Bylo to považováno za rouhání. Možná že můj stín dosáhne až tam a oni do něj tlučou každý den. Proto moje síly rychle slábnou. Zestárl jsem rychle a jsem zapomnětlivý. Cítím, že ono zázračno obklopující moje jméno úplně zmizelo. Ale pak mi vysvětlí jednu věc. Co to přesně je ta bomba?“

„Ani se mě neptej! Vydává prudký žár. Když vybuchne, spálí a zničí všechno okolo nebo všechno, co si jen dovedeš představit!“

„Ha! Aby to nebyl onen velký oheň, který jsem zapálil kdysi dávno a jehož zbytky jsem zahrabal hluboko pod zem, aby lidem jednou neublížil. Chceš tím říct, že vy jste ze zlomyslnosti vykopali to, co jsem zasypal, abych chránil vaše životy?“

„Přemýšlím, jestli to je zlomyslnost; v tom případě jen napodobili tebe. Žádný rodič není rád, když vidí, že jeho dítě napodobuje jeho vlastní zlomyslnosti.“

„Ted' si mě začínáš dobírat přímo u mě doma. Ale jestli opravdu začali být takoví, jak jsi je popsal, pak pokud jde o mě, je to tak lepší, protože mi nedají příležitost přinést nový řád v mých bezvýznamných snech.“

Ticho.

„Mnoho lidí si tě ještě pamatuje a opěvuje tvé jméno.“

„Jen oslavují mé jméno z mládí.“

„Co jim ted' mám říct?“

„Řekni jim, aby na mě zapomněli.“

„Nic víc?“

„A všechno, co jsem ti vysvětlil na začátku. Taky jim řekni, že jsem tě nezbil, přestože jsi rozbil dveře, které chránily to moje zázračno.“

„Nic víc?“

„Ať zapomenou na mé mládí. A nespojují už se mnou svou existenci.“

„Ale bez tebe nemůžou žít.“

„Budou žít ze síly své vůle, kterou probudila síla *Lumen naturale*. Budou vedeni lepším směrem, než jsou moje sny. Já ted' chci být zapomenut. Přeji si čas na plynutí v kráse a radosti svých snů. Nic dalšího už není.“ Chvilí mlčel a díval se na knot lampy, který se začal chvět.

„Řekni mi ale jednu věc,“ pokračoval. „Jaké nové písně zpívají dnešní opilci?“

„Opilci?“

„Ano. Ti, co se jim říká politici.“

„Ve století, které právě končí, se objevila věc zvaná ‚*ujamaa*‘ neboli ‚socialismus‘.“

„A jaký je hlavní význam a cíl těchto písní?“

„Rovnost člověka.“

„Ha! To znamená, že moje pojmenování ‚ten, který všechno rozděluje‘ se také ztratilo!“

„Říkají, že se sami spravedlivě podělí a odstraní společenské vrstvy.“

„Společenské vrstvy! Proč vytvářejí slova, která nejsou v mém slovníku?“

„To znamená, že nechtějí, aby bylo vykořisťovatelů a vykořisťovaných.“

„Vy všichni přece vysáváte! Usilujete o ten jeden prs, který jsem vám dal. A kdybych vám dal druhý? Pobili byste se navzájem!“

„Tak nám dej více prsou. Jako mají prasnice.“

„Dokonce ani prasnice nedávají pít všem svým mláďatům stejně!“

„Ale prasnice je prasnice.“

„Začínáš být drzý! Dráždíš mě! Nebo ty snad taky zpíváš ty jejich písně?“

Ticho.

„Starče. Co bude dál?“

„Co bys ještě chtěl?“

„Zúčastníš se pohřbu?“

„Podívej. Začíná svítat. Běž! Nechci, abys mě připravil o čas na snění snů za bílého dne. Jsou tak sladké.“

Stařec vzal svou hůl. S obtížemi vstal a na třesoucích se nohou se vydal ke mně. Když se přiblížil, řekl hlasem, který mě trochu polekal: „Už jsem domluvil! Nechci už být zapojován do organizace světa!“ Zvedl hůl, jako by mě chtěl praštit. Levou rukou mi ukázal dveře. „Odejdí z mých myšlenek!“ řekl důrazně. Ani jsem se nehnul. Podíval se mi do očí. Znovu zahýbal ušima, pak se usmál. Hůl dal zase dolů. Otočil se a vrátil se ke křeslu. Spodek deky měl provlhlý. Unaveně si sedl a zavřel oči, aniž by zhasl lampu.

III

Vždycky jsem chtěl být bláznem. Ale můj rozum mi radil: „Nebud!“ Velmi jsme toužil se vykoupat v moři polovičního rozumu, mezi bytím a nebytím, mezi snem a skutečností, mezi svobodou a uvězněním. Vždycky jsem chtěl být počátkem smíchu z radosti i bolesti, soucitu a krutosti, strachu a odvahy. Vždycky jsem hledal práci, kde bych mohl štěkat po

celou jednu dlouhou noc trávající několik století, v době, kdy lidé se zdravým rozumem spí. Toužil jsem po tom, aby se na mě dívali lidé pochybující, aby nemohli objasnit moje činy. Ano, chtěl jsem svou svobodu. Svobodu být v nebytí. Dál jsem žil s pocitem, že to, po čem toužím, si přeje mnoho lidí, ale nemají odvalu vyslovit to na veřejnosti. Proto se mi smáli, když jsem jednou řekl: „Chci být bláznem!“ Mezi těmi, kteří se mi smáli hodně, byl i můj soused. Strašidelným hlasem jsem zakřičel: „Můžu zabít člověka a celého ho sníst!“ Všichni přítomní zmlkli.

Několik dní potom se mi zdálo, že sestupuji po schodech vedoucích do míst, kde jsem si myslel, že je pramen. Předemnou šla nějaká žena držící prázdnou plechovku. Jak jsme sestupovali, lidí přibývalo. Byly tam elektrické lampy, které svítily na cestu. Dole bylo velké prostranství plné lidí, žen i mužů. Začali jsme se svlékat a koupat se ve vodě, která padala ze shora jako déšť. Všichni jsme křičeli: „Svoboda!“ Najednou jsem ucítil, že nemám prsty na nohou, pak mi odpadly i prsty na ruce. Když jsem pohlédl na ostatní, také neměli prsty. Když jsem si zkusil třít tělo, strhl jsem si kůži i s masem. Začaly mi být vidět kosti na ruce. Všichni jsme byli stojícími a kráčejícími kostrami. Báli jsme se sebe navzájem a začali jsme utíkat nazdařbůh a vrážet do sebe. Běžel jsem. Když jsem dorazil ke schodišti, spatřil jsem velkou knihu ležící na zemi. Sebral jsem ji a dál utíkal k východu. Jakmile jsem vyšel ven, strnul jsem. Obklopovali mě lidé, kterým stékaly po tvářích slzy. Vedle byla jáma. Několik lidí drželo v ruce písek a dívalo se na mě velmi udiveně. Zkoušel jsem běžet, ale nemohl jsem prorazit dav okolostojících lidí. „Chyťte ho!“ zakřičel někdo. Vtom mě chytl nejméně deset rukou. Zkoušel jsem se vyprostit z jejich sevření a přitom jsem volal: „Kde je kniha?“

Od té doby se za mě vykonávaly oběti a byl jsem poslán za mnoha léčiteli. Ačkoliv se můj stav zlepšil, mnozí věřili, že od onoho dne už můj rozum není stejný. Někteří tvrdili, že mi bylo dáno stát se poslem, ale protože jsem nebyl připravený, ztratil jsem knihu a za trest jsem se stal bláznem. Dodnes mě nazývají bláznem. Nestěžuju si. Souhlasím s tímto pojmenováním. Od počátku to bylo mé přání.

Právě slyším lidi, jak procházejí kolem mé chýše a říkají: „Dnes neblázní.“ Usmívám se. Je hezké být bláznem. Je hezké být obávaným a je hezké být přítelem dětí, které se rády smějí. Někdy lidem schválně svlékám šaty, jindy je straším rudýma očima a skřípáním zubů. Někteří se bojí, ale smějí se, mnozí se však na mě dívají soucitně. Nepotřebuju, aby se na mě někdo díval se soucitem! Jsem takový, jaký jsem, a stejně plnohodnotný člověk jako oni.

V takových chvílích vzpomínám na spoustu věcí. Nevím proč, ale často to na mě přichází na Velký pátek. Čas od času se mi vybaví moje minulost nebo můj strach. Pamatuju si, že jednou jsem se probudil brzy ráno. Šel jsem kolem kostela a potom, co jsem si ulevil u nedalekého stromu, jsem uviděl, že jedno okno je otevřené. Protáhl jsme se dovnitř.

Blízko oltáře jsem spatřil velký kříž. Toužil jsem zemřít stejně odvážně jako tenhle chlapík. „Tento pán zemřel hrdinskou smrtí, a proto položil základ nové historie!“ pomyslel jsem si smutně. „Jak vytvořit historii?“ ptal jsem se sám sebe. Košili jsem si uvázal kolem boků, stoupl si před ono velké dřevo a roztáhl ruce, jako bych byl ukřižovaný. Ruce mě rozbolely. Zaslechl jsem, jak se otevírají dveře, a než mě napadlo, co mám dělat, uviděl jsem vstoupit jeptišky s květinami v rukou. Naklonil jsem hlavu na stranu. Přišly k oltáři. Kvůli neklidu v těle a horečce se brouk v mé hlavě začal vrtět. Když ženy došly až k oltáři, kýchl jsem. Podívaly se na kříž. Upustily květiny. Vzpomněl jsem si na slova z Bible. Hlasitě jsem zakřičel: „*Eli, Eli, Lama Sabachtani!*“ Jeptišky se neuspořádaně rozeběhly ke dveřím. Když zmizely, zvedl jsem květiny a položil je pod kříž. Rychle jsem se protáhl oknem do ranní řídnoucí tmy a přitom mi teklo z nosu.

Ještě ten den, když jsem byl v obchodě, jsem slyšel hlasatele zpráv, jak říká: „Čtyřem jeptiškám se prý v kostele zjevil Ježíš.“ Následoval výklad odborníka, který objasňoval, jak Ježíš plakal pro dnešní svět. Také popisovali stopy, které po sobě zanechal, a mluvili o květinách, které zvedl. Hlasatel skončil slovy: „Říká se, že šlo o černého Ježíše.“ Ten večer už opilci v baru měli odpověď z Říma spolu s pozdravem od papeže. Myslím, že už uplynulo deset let ode dne, kdy zbourali kostel a postavili na jeho místě větší jako připomínku těchto událostí. Tisíce nemocných přicházely, aby se pomodlily ke kříži. Slyšel jsem, že se jich několik uzdravilo. Kněz z onoho kostela mi mnohokrát radil, že se mám také modlit, abych vyléčil své šílenství. Ted' začínám věřit, že historii vytvářejí blázni, kteří si vymýšlejí víru a ideologii. Co si myslíš o tomhle příběhu? Pokud jsi kněz, vím, že se nesouhlasně pousmě-

ješ. Nesmysly? Ať z toho máš radost, nebo ne, je mi to jedno. Jsem blázen a málokdo mi věří. Ale vzpomeň si na jednu věc: kdo se směje bláznovi, směje se sám sobě. Na vině je ten, kdo nechal otevřené okno.

Slyším nějaké lidi, jak jdou kolem mé chýše. Počkej, vystraším je trochu: Hoj! Zničte všechny kostely a mešity! Položme nové základy! Jen blázen, slepec, snílek a žena mohou zničit shnilé základy! To oni mohou převést obyvatele země na druhou stranu, přes údolí, řeky a hory! Se silou vůle není nic nemožného! Hoooj! Ano, tak se dají vystrašit. Nemyslím, že tudy ještě někdo projde. Jsem z nich unavený. Chci čas na samotu.

Ach! Zapomněl jsem vyprávět příběh svého souseda snílka, který tvrdil, že je Prorokem. Loni mu umřela žena. Říká se, že blázni a snílkové patří k několika málo lidem, kteří se mohou ponořit do zdravého rozumu a položit nové základy, v které jsme už nedoufali. Ať Stařec o snílka nepřijde! Naše sousedství proto není ani náhoda, ani štěstí. Nacházíme se ve svém svobodném světě a žijeme blízko druhé strany. Tak to je. Jednou ráno jsem se probudil ve chvíli, kdy se sny pomalu začínají vracet do skutečnosti. V ranní tmě jsem venku zakřičel: „Probud' se! Zabili ji! Už není naděje! Běž! Řekni mu, že pokud nemůže přijít, ať dá alespoň svolení k jejímu pohřbu!“ A jiná slova, která si už nepamatuju. Můj soused ve stavu polosnění uslyšel má slova, probral se a odešel, aniž by se rozloučil se svým nemocným otcem. Jako by napůl spal a napůl bděl. Ale asi věděl, kam jde. Nejspíš to byla nějaká jeho vnitřní síla, která ho poháněla vpřed, protože jeho chůze byla neobyčejná. Asi to byl záměr vůle. Sledoval jsem ho zezadu. Slyšel jsem ho, jak si něco pro sebe mumlá. Zřejmě hovořil se svým svědomím. Dělal dlouhé kroky, aniž by zakopl. Když přišel k řece v údolí, opatrně přešel na druhý břeh. Stejně rychle pokračoval i tam. Zůstal jsem na břehu. Pozoroval jsem ho, dokud mi nezmizel z očí. Vrátil jsem se. Od toho dne už ho nikdo ve vesnici nespatriil.

Vidím, že další člověk prochází kolem mé chýše. Při chůzi čte knihu. Vylekám ho. Jsi snad ten snílek, který se ztratil? Celého tě spolknul! Utekl. Svou knihu upustil na zem. Co je to za knihu? *Das Kapital*. Jsem unavený. Myšlení unavuje. Nechte mě, ať se na chvíli natáhnou na postel. Chci, aby se mi zdály sny za bílého dne. Sny bláznivého člověka. Jsou tak sladké. V nich není nic nemožné. Potom si přečtu tu knihu.

Už uplynul týden ode dne, kdy jsem ji začal číst, a můj stav se prý trochu zlepšil. V knize jsou některé pěkné věci. Až ucítím, že se smrt přiblížila, půjdu do kostela, abych věci propojil. Neptej se mě proč. Už jsem si vzpomněl! V ten den si musím obléct šaty na mši. To je mé tajemství.

A teď ti povyprávím příběhy, které se staly v době pohromy, hlavně po tom, co vybuchla bomba. Zbylo málo nás, kteří se modlili, a všichni jsme věděli, že smrt už klepe na dveře. Seděli jsme a počítali dny. V té době nastalo mnoho zmatků. Nějaký stařec zle trpěl hladem. Šel k jezeru pro vodu, aby uhasil žízeň a zároveň utišil hlad. Když uviděl ryby, jak si vesele plavou v jezeře, sedl si na zem a řekl jim smutně: „Ryby! Mějte se mnou soucit, ať jedna z vás vyskočí z vody, abych měl večer něco k snědku.“ Když viděl, že se žádná ryba neobjevuje, se vztekem vstoupil do vody a zkoušel je chytit do rukou. Krokodýl, který nenápadně připlul až k němu, ho udeřil ocasem a chytil do zubů. Asi ho taky prosil, ať vstoupí do vody, aby ho mohl sežrat.

Pak je tu příběh bílého kněze. On se vám modlil a modlil! A k čemu? Sucho nekončilo. Když už ztrácel naději a viděl, že věřící znovu začínají nosit obětiny pod baobab, začal hodně pít silný alkohol z domova. Když mu došel, pil místní alkohol. V opilosti rozbil v kostele několik uměleckých děl. Bylo slyšet, jak křičí: „Co jsi to za Boha? Takhle mě zostouzet před černochoy!“ Když začal míchat místní alkohol s vínem, jeptišky mu utekly. Samotný místní nápoj mu už k opití nestačil. Nyní začal kázat o novém náboženství, které vzniklo spojením Bible a Koránu, knih, jež v té době hodně četl. Když nějaká žena prohlásila, že je druhým spasitelem, byl to právě on, kdo jako první protestoval proti tomu, že by žena mohla být spasitelem. Zavrhl ji, a když ji zabili, oslavoval. Když se její otec nedostavil na pohřeb, byla mezi těmi, které v době zvětšujícího se hladu snědli. Neptej se mě, jak ten kněz zemřel. Taková hanba se nevyslovuje na veřejnosti. Kdybych to vyprávěl, řeknou, že jsem ve svém šílenství našel zalíbení.

To šejk lidi rozesmával. Když viděl, že věci spějí k horšímu, oženil se s pěti mladými dívkami a tvrdil, že ráj začíná tady na zemi. Pojmenoval je „nebeskými pannami“. Jeho stoupenci ho následovali. Ale ve skutečnosti z islámu zbylo jen jméno. Mnoho zvířat se zabilo samo a lidé jedli mršiny. Napadlo je, že budou v mešitě hrát deskové hry, aby zapo-

mněli na hlad. Když se lidé začali jíst navzájem, mešita zarostla trávou, dokonce i střecha jí byla pokryta. Došly síly na hledání jídla a „nebeské panny“ šejkovi utekly. Jednoho dne do jeho domu vnikla hladová hyena. Šejk neměl sílu sám vstát. Hyena zavrčela a viděla, že se netřese, a dokonce se ani nepolekal. Šejk ji začal prosit: „ve jménu Alláha tě prosím, ne- jez mě.“ Hyena zavrčela podruhé. „Prosím tě, pokud mě musíš sníst, pak začni od nohou.“ Hyena do třetice vycenila zuby. Když viděla, že mlčí, zařala mu zuby do břicha. Během půl minuty bylo celé břicho pryč. Odtáhla ho ven. Příběhly další hyeny. Sousedé slyšeli jen, jak chroupají kosti a smějí se přítom.

Pak tu byl vědec. Někdy se mu říká filozof. Byl to člověk naplněn hněvem. Když lidé začali trpět nedostatkem jídla, přišli za ním a ptali se: „Co máme dělat, abychom nezemřeli hladu?“ Odpověděl jim rozhodnými slovy: „Proč člověk musí jíst?“ Odešli, aniž by pochopili, co si počít s takovouto odpovědí. „Všichni politici jsou hlupáci!“ říkával rozzlobeně. „Žádný národ se nemůže rozvíjet, pokud bude opovrhovat svými učenci!“ řekl ve veřejném prohlášení, když přišli zbourat jeho laboratoř jako trest za to, že se nezúčastnil průvodu. Utekl a nikdo neví, co se s ním stalo.

Zapomínám na příběh mladého pytláka. Dokázal přeprat své rodiče ještě, když byl ba- tole. Potom se z něj stal velký zloděj krav a majetku. Zabil mnoho lidí a uloupil jejich maje- tek. Když už nebyly žádné krávy, začal krást děti a prodávat je do dalekých míst. Když se lidé spojili, aby ho chytli s pomocí kopí, luků a pušek, utekl i s několika dětmi. Tam, kam utekl, už je možná všechny snědl.

Ředitel školy dál učil děti. Ale když je pytlák začal lovit, škola se zavřela. Ředitel přesto neztrácel naději. Nepřestal chodit do školy a učil prázdnou třídu. Studenti byli z časů bu- doucích. Tvrdil, že je vidí jasně před sebou. Došel k závěru, že moderní člověk se nebude učit. Vždycky o samotě křičel a rozčileně bil smyšleného studenta stojícího před ním. „Už neopakuj chyby z minulosti!“ Bylo to k smíchu. Spáchal sebevraždu, když se novým stu- dentům z jeho představ nepodařilo odpovědět na otázky v jazyce, kterému rozuměl jen on sám.

Příběh opilce vám nepovím, protože je neobyčejně směšný. A nechci bavit, když utrpení, které nás postihlo, je větší než všechny katastrofy, které se na Zemi kdy přihodily. Krom toho tady sedím a vím, že zítra nebo pozítří umřu – hladu. Blázen! Ójééé!

Přeložila Olga Arcia.

Román Labyrint (Mzingile) vyšel poprvé v roce 1991 (Dar es Salaam, Dar es Salaam University Press).

Euphrase Kezilahabi se narodil v roce 1944 na ostrově Ukerewe (dnešní Tanzanie) a patří k nejvýznamnějším svahilsky píšícím spisovatelům. Je autorem románů (*Rosa Mistika* [1971]; *Ki- chwamaji* [Hydrocefalus, 1974]; *Dunia uwanja wa fujo* [Svět dějištěm chaosu, 1975]; *Gamba la nyoka* [Hadí kůže, 1979], básnických sbírek (*Kichomi* [Křeč, 1974]; *Karibu ndani* [Pojďte dál, 1988]), mystické novely *Nagona* (1990) a jejího volného pokračování *Mzingile* (viz úryvek). V současné době Kezilahabi vyučuje na University of Botswana v Gaborone.

Antropologický výzkum není výlet

Rozhovor s Petrem Skalníkem

Jeroným Boháček

Po návratu z emigrace jste u nás zakládal obor sociální antropologie. Proč a jaké to byly začátky?

Sociální antropologie vzniká jako kritika předcházející pozitivistické etnologie a do sebe narcisticky zahleděného evropského národopisu. Snažíme se o srovnávací přístup ke všem společnostem a o globální pohled. Tento obor v Evropě narazil především v zemích, kde pěstovali sebeobdivnou disciplínu, tedy národopis. Český akademický establishment reagoval poměrně vyděšeně. Dodnes u nás sociální antropologie není v rovnocenném postavení s ostatními společenskými vědami.

Dlouhodobě pracujete na projektu, který by se měl snažit spojit prvky náčelnictví a tradiční kultury s demokracií.

To je můj dlouhodobý zájem, já jsem pracoval v terénu jako sociální antropolog zejména v Ghaně. Náčelníci tam nebyli zrušeni a mají nadále veliký vliv. Tak jako v mnoha dalších nejen afrických zemích tam moderní stát nefunguje dobře. Moderní stát v mimoevropských oblastech je importovaný, ale přizpůsobený místním podmínkám. Je to klientelistický stát, kde převládají prvky neopatrimonialismu. Vládcové se domnívají, že jim stát patří, a to se vším, co společnost vytvoří. Tyto státy se o své obyvatelstvo moc nestarají.

Naopak náčelník měl za úkol se nejprve starat o své lidi, pak teprve o sebe. Jinak by mu lidé odešli. V Africe byli lidé cennější než půda. Půda, na které by nikdo nepracoval, by byla k ničemu. Pokud by lidé hlasovali nohama a odešli, systém by se zhroutil. Náčelník má postavení více reciproční, záleží mu na podpoře lidí. Vnitřní struktura náčelnictví je taková, že se rozhoduje konsensuálně. Je třeba hledat řešení, které vyhovuje všem, tedy žádná extrémní řešení. Různé složky obyvatelstva se tak musí dohodnout. Náčelník neměl příliš velký aparát vnucovat lidem svou vůli, museli dojít ke konsensu.

Náčelnictví se dědilo. Tam, kde jsem já pracoval, se následnictví střídalo mezi dvěma klanovými domy. Tím byla zaručena politická změna. Změna zaručuje obnovu politiky, nedochází-li k ní, vede to k postupné degeneraci.

V současných afrických státech téměř automaticky počítáme se zneužíváním moci. To mě inspirovalo k tomu, že jsem v náčelnictví hledal protiváhu a korektiv takového zneužívání. Koneckonců i nejlepší stát má tendence si dělat, co chce, a má totalitární sklony. Snažil jsem se navrhnout něco jako komory parlamentu, kde by náčelníci mohli jménem lidu korigovat rozhodnutí volených zástupců. Docházelo by tím k trvalé kontrole roz-

hodování a zákony by odpovídaly přání lidu i kultuře země.

Připomíná to horní komoru ve Velké Británii.

Určitě. Ony jsou takové komory i leckde jinde. Instrukce náčelnictví je tradiční, stále živá a vzbuzuje velký respekt. I když i tady dochází ke sporům o následnictví a k vměšování státu.

Můžete jmenovat nějaký příklad, kde by podobný systém fungoval?

Jistě. Na Samoe, Fidži a na dalších ostrovních státech. Náčelníci jsou přímo v moderních legislativních radách a jsou respektováni. Ne všude jsou jejich korektivní pravomoci tak výrazné.

Důležité je hledat nějaké formy přímé demokracie. Domnívám se, že je třeba hledat možnosti každodenního politického angažmá. Aby si sami lidé vytvářeli prostor, ve kterém se mohou vyjadřovat a jde tedy o vládu lidu. Někdy to dost pokulhává. Lidé si čas od času zvolí své představitele a tím to celé končí.

Překládá jste Ernesta Gellnera. Ten hodně vychází z příkladů ze střední a východní Evropy. Vznik nacionalismu spojoval s industrializací. Dokážete v Africe popsat podobný vývoj?

Gellner dobře znal islám, arabský svět i Afriku. Zároveň ho fascinovala věda a ta se nejlépe vyvinula v Evropě, případně v Číně. Někdo by tak mohl Gellnera vnímat jako stoupence Evropy, ale ve skutečnosti stranil vědeckému myšlení.

Osvícenství a vědecký přístup ke skutečnosti se šířily do celého světa. Nacionalismus přichází s rozšířením a globalizací vzdělání a poznání. Nacionalismus není oddělitelný od modernity, modernita není oddělitelná od vzdělání a vědy. V Africe je vývoj pozdější, ale ideje nacionalismu se tam dostávají ze zemí, které si tímto již prošly.

Upozorňujete také na možnost, že před samotným vznikem státu se objevily kultury, které vynález státu odmítly?

Jistě. Může existovat politická centralizace bez státu, může existovat uspořádání společnosti bez centralizace, a přesto může být fungující a prosperující. Jiná věc je, jak velké takové společnosti mohou být. Těžko by mohly zahrnovat miliony lidí.

Na druhou stranu se může stát, že se v budoucnosti prosadí decentralizovaný model. Uvidíme, zda-li nebude možné se inspirovat těmi společnostmi, které neměly moc soustředěnu v jednom člověku ani oligarchii, ale v každém člověku.

Jak se dařilo těmto menším skupinám udržovat mír mezi sebou? Vzpomínám si na román Thomase Bergera *Malý velký muž* (1964), kde jsou Čejenové popisováni jako velmi svobodní lidé, které žádný stát neutlačoval. Strašně je ale bavilo bojovat, to byla hlavní věc, kterou se zabývali.

To je složitá otázka, protože samozřejmě známe celou škálu afrických společností. V některých oblastech byla rovnováha moci mezi náčelnictvím nebo lovecko-sběračskými tlupami a také tzv. segmentárními státy, což byly v podstatě větší rodové skupiny. Zatím to vypadá, že řádově po staletí nedocházelo k tomu, že by jeden útvar pohltil ostatní. Bohužel to však není příliš dobře prozkoumáno.

Afrikanisté dlouho hledali organizace státního typu, neuvědomovali si, že hledají v Africe to, co tam nemusí být a že hledají to, co na Evropě není k obdivování. Není to pro lidi nejvýhodnější.

Stále zůstává otázka výkonnosti politik. V termínu civilizace je zatím stále nejdůležitější tendence přibírat nejen území a lidi, ale také co největší výkon. V dnešní době si začínáme uvědomovat, že sebezničení je možné. Nejen díky ekologii, ale také díky světovým válkám.

Sebezničení je logickým důsledkem modelu, který afrikanisté hledali v Africe. Neuvědomovali si, že zaostalí jsme my. Dostali jsme se do soukolí, které téměř nejde zastavit. Volání po udržitelném rozvoji je sice hezké, ale nikdo nevymyslel, jak něco takového realizovat.

Ještě obtížněji to půjde přes hlasy voličů. Vy jste žil dlouho v Jihoafrické republice. Jak se tam dnes lidem a demokracii daří? A jaký byl přechod od *apartheidu* k demokracii?

Žil jsem tam devět let, to byly roky rozkládání *apartheidního* systému. Jaký bude výsledek, nevíme. Ještě nedošlo k tomu, čeho Evropa již dosáhla, tedy k smysluplnému rozložení bohatství mezi občany.

Část nových elit prudce zbohatla, tím se připojila k systému, který trval předtím. Formálně je *apartheid* ukončen, ale větší-

na černochoů a část bělochů žijí v bídě, a málo tedy oceňují ony výhody demokracie.

Jihoafrická revoluce proběhla víc na formální úrovni než skutečné. Lidé mohou přijít na to, že takový režim pro ně není výhodný. Neřešení jejich situace by chudé mohlo vést přímo do náruče samozvaných demagogů, kteří je ve jménu demokracie povedou k nedemokracii. Systém by se tak dostal do hluboké krize, ne-li revoluční situace.

Zdá se vám, že se systém změnil pouze formálně. Ale dnes se například lidé mohou pohybovat po celé zemi, to je snad oproti dřívějšímu režimu výrazný rozdíl.

Pohybovat se mohli i předtím. Otázka je, jestli mohou žít, kde chtějí. A to znovu nemohou, protože na to nemají prostředky. V tom se nic nemění. Nadále trvá geografické rozdělení chudých a bohatých. To se překrývá s rozdělením na populační skupiny tak, jak to založil *apartheid*. Někteří černoši se z toho vysmekli a žijí v bývalých bílých čtvrtích. Většina obyvatel však zůstává tam, kde byli předtím. Chudí lidé tak mají pocit, že se vůbec nic nezměnilo.

Já jsem se pojmem chudoba nějakou dobu zabýval a zdá se mi pozoruhodné, co všechno jím lze rozumět. Podívejme se například na poměrně chudé Rumunsko. Pokud se zaměříme na takové věci jako kojeneckou úmrtnost nebo dostupnost pitné vody, žije tato země na úrovni, která před méně než stoletím nebyla dostupná ani nejbohatším lidem. Děti a rodiček umírá mnohonásobně méně než začátkem 20. století, 99 % domů je vybaveno přinejmenším vlastní studnou, pokud nemají rovnou vodovod. Srovnejte to, prosím, s počtem studní začátkem 20. století u nás. Lidé zjevně zbohatli.

Jak se pojem chudoby mění v Jižní Africe? Nebude se za pár let cítit chudý člověk, který například nevlastní soukromý byt a musí žít v podnájmu?

Máme tu problém srovnávání. Pokud má člověk s kým srovnávat, cítí ten problém ostřeji. Možná, že Jihoafričan by se v leccem mohl cítit lépe než občan Rumunska. Ale on toto srovnání nemá. Zato se srovnává s boháči ze své vlastní skupiny a v tomto se nic nemění.

Další rozměr může být nedostupnost vzdělání a samozřejmě důležitost peněz. Máte peníze, máte zdraví, postavení, vzdělání, díky vzdělání zase peníze. Jedni tak reprodukují své bohatství, většina svou chudobu.

Došlo k posunu, část lidí se zrušením *apartheidu* zbohatla. Pro většinu se ale nezměnilo nic. Mohou hlasovat, ale pro každodenní život to nemá žádný důsledek. Zatím si to většina lidí neuvědomuje a dále hlasuje pro ANC. To však jednou skončí. Otázka je jak. Bud' skutečnou konkurencí politických programů, nebo zjevením falešného proroka, který strhne lidi do propasti.

V minulosti jste srovnával také etnickou politiku JAR a SSSR. K čemu jste došel?

Oba přístupy spojuje společný vliv německého přemýšlení o etnických skupinách. Oba systémy se snažily „inženýrským“ způsobem uměle řešit etnickou pluralitu. Vlády obou zemí přesouvaly lidi do „domovin“ a dotvářeli jim „jejich“ etnická území a oblasti.

Oboje směřuje proti modernitě, proti svobodnému pohybu, nejen geografickému, ale i společenskému. K tomu patří i pohyb od chudoby k bohatství. A také chuť svobodně se sdružovat a nebyť omezován „příslušností“ k etnické skupině.

Navíc toto rozdělování lidí, klasifikace etnik, vznikalo uměle a často neoborně. Víc času se trávilo dělením lidí než přemýšlením o nedůležitosti takového dělení. Když všechny lidi rozškatulkujete a přidáte k tomu různé druhy diskriminace, všechny skupiny reagují sebeobraně a posilují prvky, které si dříve ani neuvědomovaly.

Studoval jste v SSSR. Kontaktovala vás tehdy sovětská tajná služba?

To záleželo na pozici. Nevím, jak to bylo se studenty celkově. Já jsem byl vyslán jako nejlepší student ročníku na studium na Orientální fakultu Leningradské univerzity. Měl jsem pocit, že jsme spíš odmítáni, než že by nás kontaktovaly tajné služby. Sovětské studenty museli na brigády do kolchozů, nás tam nikdy nepustili.

Existovala celá „zakázaná“ města, kam se nesmělo. Dokonce jsme měli hlásit výlety za město a sem tam jsme byli vyslýcháni za nedovolené cesty.

Nevím, jestli se zmíněnými službami spolupracoval někdo z místních kolegů, ale mě nikdo nekontaktoval. Působilo to na mě jako více méně běžná univerzita. Připadá mi dokonce, že po roce 1968 byla horší atmosféra v Československu než tenkrát na Leningradské univerzitě.

Na 4. ročníku mezinárodní konference Viva Africa, který se konal v dubnu 2009 na Univerzitě v Hradci Králové, jsem postřehl, že máte stále známé v Rusku. Jak vnímáte současnou situaci v této zemi? Bavíte se s kolegy o politice? Vysvětlím, proč se ptám. Předpokládám, že se s ruskými vědci na některých věcech snadno shodnu. Rozhovory po konferenci mě však spíše polekaly. Neshodneme se ani na tom, že Bělorusko není běžnou demokracií. Občas to bylo až legrační. My jsme přesvědčeni, že ruská média manipulují veřejné mínění proti Západu. Co s představou, že Evropané jsou zmanipulováni televizí proti Rusku? Působilo to na mě jako obrovský komplex ztracené říše a hledání nepřátel. A to u lidí, od nichž bych to nečekal. Jak moc jsou takové názory mezi ruskými vědci běžné?

Nevídáme se příliš často, finanční bariéra je obrovská, obzvláště pro kolegy z Ruska. Konají se tam mezinárodní konference, ale i pro nás není jednoduché najít zároveň čas i prostředky.

Mnoho Rusů žije z nostalgie, tamní vědci bývali v minulosti lépe odměňováni. Dnes jsou v nesnadné materiální situaci. Mnoho lidí v Rusku si myslí, že Evropa není příliš přátelská. Řada lidí se také domnívá, že jejich země je předurčena ke globální roli a že žádná aliance nepotřebuje.

Myslím, že je třeba přemýšlet o tom, jak Rusko integrovat do Evropy. Strategicky je důležité, aby se proti ní nevymezovalo. Aby nehledalo spojení jinde. To by mělo pro obě mocnosti katastrofální důsledky.

Uvnitř je Rusko rozděleno. Žijí tam i proevropsky orientovaní lidé. Já jsem

stoupenec toho, aby se výslovně pracovalo na přidružení či zapojení Ruska do EU. Tato šance by neměla být promarněna.

Je však něco takového vůbec možné – vždyť kolik kompromisů a ústupků z dominantní úlohy by Rusko muselo přijmout. Po několika rozhovorech pochybují o tom, zda většina Rusů vůbec má o něco takového zájem. Zvláště pokud by to pro ně znamenalo i určité ústupky.

Ten zájem se musí vytvářet. Je to asi oboustranné, zmíněný zájem je třeba probouzet. Evropa si neuvědomuje, že tady má mocného spojence. Nechci, aby se svět polarizoval, a jsem přesvědčen, že ti, kteří mají k sobě blízko, by neměli proti sobě bojovat.

Začlenění Ruska do Evropy je nutný krok k tomu, aby se Evropa stala světovou mocností. Ta by mohla prosazovat taková mezinárodní pravidla, která by nepřinesla výhody jen pro ni samotnou, ale pro všechny. Současná Evropa je stále velmi nekritická vůči Spojeným státům, ale nejvíc asi sama vůči sobě.

Otázka na závěr: sedíme teď v Dolní Rovni, kde již dlouho probíhá antropologický výzkum. První se uskutečnil již před druhou světovou válkou. Dnes můžeme obtížně srovnávat, zda student objeví vzdálenější svět na cizokrajné univerzitě, nebo na blízké vsi. Co to obnáší, trvale žít v místě, které zkoumáte?

Takhle to má být. Výzkum není nějaký výlet nebo zastavení. Jestli někdy napíšu práci, která by měla nějaký větší dosah, bude tam hodně z toho, co jsem tu doopravdy prožil. Dříve něco podobného dělali písmáci a kronikáři. Kromě běžného života tak člověk ještě pracuje na určité reflexi.

Děkuji za rozhovor.

Petr Skalník (1945) – sociální antropolog, dnes odborný asistent Katedry sociálních věd Univerzity Pardubice. Vystudoval afrikanistiku na UK Praha a Leningradské univerzitě (1967), poté vyučoval na UK, odkud byl však na počátku sedmdesátých let nucen z politických důvodů odejít. Poté působil na univerzitách v Bratislavě (1972–1976), Haagu (1976–1977), Leidenu (1977–1983) a Kapském Městě (1983–1992). Po návratu domů byl v letech 1992–1996 československým a posléze českým velvyslancem v Libanonu. Následně přednášel na Katedře Blízkého východu a Afriky FF UK a dále na Katedře antropologie a genetiky člověka PŘF UK. Zabývá se mj. politickou antropologií, dějinami antropologických teorií ve střední a východní Evropě a Ernestem Gellnerem. Je autorem řady studií a editorem

či spolueditorem publikací jako například *The Early State* (ed. s Henri J. M. Claessenem, 1978), *The Early Writings of Bronisław Malinowski* (ed. s R. J. Thorntonem, 1993), *Transition to Democracy: Czech Republic and South Africa Compared* (ed., 1999), *Africa 2000: Forty Years of African Studies in Prague* (ed. s L. Kropáčkem, 2001), *Sociocultural Anthropology at the turn of the Century* (ed. 2000), *Studying Peoples in the People's Democracies. Socialist Era Anthropology in East-Central Europe* (ed. s C. Han-nem a M. Sárkánym, 2005), *Okno do antropologie* (ed. s L. Šavelkovou, 2008), *Postsocialist Europe. Anthropological Perspectives from Home* (ed. s L. Kürtim, 2009).

Umění, narativ a lidská povaha

David Novitz

Hranice oddělující vysoké umění od populárního, dobré umění od špatného a umění od života či reality neexistují nezávisle na sociálních okolnostech, zájmech, aspiracích a hodnotách spoluutvářejících náš každodenní život. Pokud vůbec tři poslední kapitoly něco prokázaly, pak to, že tyto rozdíly nemají žádný metafyzický základ. Jedná se o konstrukce, které existují pouze proto, že lidé chtějí, aby existovaly; konstrukce, které navíc ne vždy odkrývají skutečnou sociální praxi týkající se umění. Vše tudíž nasvědčuje tomu, že hranice umění nejsou tak stabilní, jak se někdy domníváme.

Existuje ovšem ještě jiný způsob, jak tyto hranice narušit: způsob, který na jejich sociální původ přímo nepoukazuje. Pokud se ukáže, že způsob, jakým hovoříme o umění, lze doslovně aplikovat na ne-umění – na objekty, které nejsou uměleckými díly, a na jednání, která nesouvisí s uměleckou tvorbou –, rozlišení mezi uměním a ne-uměním se stane mnohem méně závazným, než jak jsme se mohli původně domnívat, a začnou se vynořovat nejrůznější podobnosti mezi oběma kategoriemi. Součástí mé strategie v této kapitole je tedy vyvrátit představu o specifické sféře umění tím, že ukážu, že jazyk umění lze snadno a doslovně užít v souvislosti s mimouměleckými fenomény každodenního života. V návaznosti na to ukážu, že procesy vlastní umělecké tvorby ve významné míře ovlivňují způsob, jakým lidé sledují a uspokojují své rozmanité zájmy.

Kdykoliv hovoříme o sobě, o tom, jakými lidmi my i ti druzí jsme, uchylujeme se téměř bezděčně k ustálenému způsobu vyjadřování, jakým hovoříme o vizuálním a literárním umění. Máme nejen svou „image“, „obraz“ či „představu“ o sobě, která je více či méně „vyvážená“, „barvitá“ či „jednotná“, ale rovněž vyprávíme o svém životě „příběhy“ a „narativy“, které utvářejí a vyjadřují naše sebepojetí.

Skutečnost, že jazyk umění se tak snadno ujal v rozhovorech o nás samotných, je na první pohled zarážející. Nikdo z nás ostatně uměleckým dílem není; a přesto se zdá, že neexistuje žádný jiný mimoumělecký fenomén, který by poskytoval vhodnější příležitost pro ustálené obraty literárního a vizuálního umění. V tomto bodě jazyk umění rovněž nejzřetelněji vstupuje do arény politických machinací. Spiklenecky přitakáme, když zjistíme, že existuje ještě jiný a zcela odlišný „příběh“ o někom, koho známe; rovněž věnujeme mnoho času snaze o zpochybnění „image“ či „obrazu“, který o sobě někteří lidé vytvářejí.

To platí i obráceně. Mnoho jazykových výrazů, které používáme při sebehodnocení, se rovněž vztahuje na umělecká díla. Díla shledáváme „upřímnými“, „poctivými“, „odvážnými“ či „citlivými“; jsme jimi „zklamáni“, „nesouhlasíme“ s nimi; „milujeme“ je, nebo se nám „protiví“ atd.

Tato skutečnost vyvolává řadu otázek, jelikož nasvědčuje tomu, že umění je mnohem důvěrněji spjato s naším sebepojetím, naší individuální identitou a naším světem sociální interakce, než jak jsme se mohli původně domnívat.¹ Nasvědčuje také tomu, že umění se-

hrává politickou, případně i subverzivní úlohu v našich životech. Mým záměrem v této kapitole je prozkoumat tato tvrzení a zároveň obhájit názor, že vizuální a literární umění někdy ovlivňují naše sebepojetí, a tím i naši představu o lidské povaze, ale také – a to především – že naše individuální identity a osobnostní vzory jsou konstrukcemi vytvářenými podobným způsobem jako umělecká díla. Dále budu chtít prokázat, že identity, které si osvojujeme, mají – podobně jako umělecká díla obecně – politický význam a podléhají všemožným formám politických intrik. Doufám, že tímto způsobem se mi rovněž podaří narušit hranice mezi uměním a životem.

Pohled na sebe sama

Váš zájem a zájem ostatních lidí o to, jakým jsem člověkem, je většinou zájmem morálním. Chcete kromě jiného vědět, jak jsem se choval v minulosti a jak se budu pravděpodobně chovat v budoucnu. Pokud nejsem podle vás takový, jaký bych měl být, a pokud vám ještě ke všemu připadá, že já sám nevidím, jaký jsem, patrně se pokusíte pozměnit mé sebepojetí. A právě to dělá má matka, když mě v souladu s platónskou a křesťanskou tradicí nabádá, abych „se na sebe dobře podíval“. Takové naléhání je ovšem problematické, neboť není zcela zřejmé, co bych se pouhým pohledem na sebe mohl o sobě dovědět.

Co bych tedy viděl, kdybych uposlechl rady své matky a „dobře se na sebe podíval“? Tato otázka přirozeně nevyžaduje pohled do zrcadla. Není to ani otázka velikosti mého krku či tloušťky pasu. Jak jsem již uvedl, tato otázka se týká toho, jaký jsem, mého charakteru nebo mé povahy jakožto lidské bytosti. Nevyžaduje explicitně obecné pojetí lidské povahy, ačkoli se domnívám, že při promýšlení možných odpovědí na tuto otázku se mnohé o pojmu lidské povahy dozvíme.

Při odpovědi na položenou otázku je třeba nejprve podotknout, že když se na sebe dobře podívám, tak toho zrovna moc *nevidím*. Vlastně se na sebe ani *nedívám*. Důvod je zřejmý. Má osoba je víc než tělo, ve kterém vystupuji. Nehovořím o duši, ale hovořím kromě jiného o svých minulých činech, aspiracích, žárlivosti, obavách, přesvědčeních, očekáváních, hodnotách, znalostech, neurózách a obsesích. Právě tyto aspekty bereme v úvahu, když se chceme například dovědět, jakým člověkem je Boris Jelcin. Patrně právě to musím vzít v úvahu, chci-li se dovědět, jaký jsem člověkem. A tak bez ohledu na to, co udělám, když se na sebe pořádně podívám, musím zvážit nemalé množství oněch činů, vášní, aspirací, psychologických stavů a ostatních aspektů, které mi mohou být náležitě připsány.

Nelze je však postřehnout pouhým okem. Naprostá většina mých činů a vášní je již dávnou minulostí; má přesvědčení, ač nepřímo zřejmá, se časem vytratila nebo změnila; mé hodnoty se posunuly; mé neurózy narůstaly a ubývaly téměř podle fází měsíce. A i kdybych je mohl zachytit hypotetickým vnitřním zrakem, pomocí nějaké širokoúhlé introspekce, která shromáždí všechny tyto jednotlivosti v jednom širokém záběru, musel bych ještě před tím, než bych mohl prohlásit, že vím, jaký jsem, porozumět této ohromující mozaice kousků a částí informací. Jediné, čeho lze takovou širokoúhlou introspekci dosáhnout, pokud by to bylo vůbec možné, by byla znalost souhrnu vzájemně nesouvisejících jednotlivostí; a takový souhrn nemůže sám o sobě poskytnout ucelenou představu o naší osobnosti.

Širokoúhlá introspekce však pochopitelně neexistuje. Veškerou svou minulost nemám pohotově k dispozici v přehledně zašifrované obrazové formě na pozadí své mysli. Pokud se opravdu dívám pouze svými očima, spatřím některé z věcí, které mám před sebou. Ideální představa, že „objektivní pravdu“ o sobě objevím skrze introspekci, je tudíž jednoduše neudržitelná. Když v této souvislosti „zkoumám své nitro“, dělám něco poněkud jiného, než že se snažím připomenout a vybavit si, co jsem dělal a cítil. Tento proces je aktivní, není pasivním vizuálním zaznamenáváním našich vnitřních stavů v empirickém smyslu. To, co si vybavíme, závisí do značné míry na typu otázky, kterou si klademe, a ta opět závisí na účelu našeho tázání: účelu, který nevzniká ve vzduchoprázdnu, ale je opět utvářen řadou společenských vlivů.

Z toho je zřejmé, že ať už vysvětlíme pojem sebeobrazu jakkoliv, nemůžeme jej chápat čistě vizuálně: jako statický „snímek“, pasivně vtištěný do mysli. Je docela možné, že má individuální identita může být částečně utvářena určitými vizuálními zobrazeními (přirozeně včetně skutečných snímků z rodinného alba), avšak ty mi *neříkají*, jakým jsem

člověkem. Vizuální zobrazení musí být podobně jako obrazy užívána určitými způsoby, pokud mají o subjektu vypovídat něco konkrétního, jelikož musíme – jak jsem již podrobně dokazoval jinde – rozlišovat mezi tím, co obraz zobrazuje nebo o jaký druh obrazu jde, a komunikativním jednáním, ke kterému obraz je nebo může být využit.² Podle mého názoru nám obrazy či vizuální znázornění *říkají* něco konkrétního pouze v určitých kontextech a pouze tehdy, když sledují určitý komunikační cíl.

Příběhy o mně

Mám-li pochopit, kým vlastně jsem, musím mnohá fakta, která si o sobě vybavím, nějakým způsobem uspořádat. Jinak řečeno, musím zformovat nesourodé události svého života do něčeho výstižnějšího, než jsou letopisy, kronika či seznam minulých událostí. Abych byl ještě přesnější – to, co pokládám za holá fakta svého života, potřebuji uspořádat do souvislé a smysluplné dějové linie. Tím vytvářím narativ či příběh o svém životě, který přestože není fikční, je do jisté míry výsledkem tvůrčí činnosti či imaginace. Přestože obsahem mého příběhu mají být jen určité skutečné události, a tudíž se jedná o reálný příběh, způsob, jakým své vzpomínky na tyto události spojuji a pořádám, a to, co pokládám ve svém životě za nepodstatné nebo podstatné, mohou být více či méně imaginativní.

Příběhy, které lidé vyprávějí o svém životě, jsou pro nás velmi důležité, neboť existuje těsné spojení mezi tím, jak na sebe lidí nahlíží, a tím, jak se budou lidé pravděpodobně chovat. Uvedme alespoň jeden příklad: všichni víme, že nestačí, když sami sobě a ostatním pouze vyprávíme o své dobrosrdečnosti a udatnosti, pokud také *neprokážeme*, že si takové přívlastky zasloužíme. A to nezbytně vyžaduje určitý způsob chování. Proto je nashodně interpretovat naše životy podle dramatického modelu – jako kdyby naše životní narativy poskytovaly scénáře, které mají být sehrány na „jevišti života“. Tato metafora je všeobecně známá a byla užívána již v době před Shakespearem. Nalezneme ji v Machiaveliho *Vladaři* i mnohem později v díle Sigmunda Freuda, George Herberta Meada, Ervinga Goffmana a Richarda Wollheima.³ Ačkoli nemám v úmyslu se zde jednotlivými verzemi tohoto modelu zabývat, všechny tyto verze tak či onak tvrdí, že to, jak sami sebe vidíme a jak o sobě smýšlíme, výrazně ovlivňuje naše chování.⁴ Právě proto tak často usilujeme o zpochybnění příběhů, které o sobě lidé vyprávějí. Naléháme na ně, aby se znovu zamysleli, a zdůvodňováním tohoto kroku usilujeme o rozvrácení jejich sebepojetí. Dochází zde ke složitému politickému procesu, který nazývám politikou narativní identity. Jejím prostřednictvím prosazujeme a udržujeme své vlastní zájmy nejen tím, že podporujeme určitý sebenáhled, ale také tím, že podrýváme představy, které o sobě prosazují ostatní lidé. Příběhy a protipříběhy se vyprávějí; historie se píše, překrucuje a přepisuje. A kdo má v této strategické hře poslední slovo, má nad těmi ostatními také značnou moc.

Je však pro vytvoření uceleného sebepojetí skutečně nezbytné, abychom vyprávěli příběhy o sobě či o epizodách našeho života? V poslední době se stalo módou tvrdit, že naše já je a musí být narativní konstrukcí. Pro toto tvrzení bylo však předloženo jen velmi málo důkazů.⁵ Proč bych například nemohl namísto vyprávění příběhu vytvořit své sebepojetí tak, že poukážu na kauzální spojitost mezi určitými událostmi svého života? Forma příběhu ostatně může zkruslit skutečné události, jejich sled a důležitost. Někdo by mohl tedy tvrdit, že chci-li doopravdy vědět, jaký jsem, potřebuji něco méně imaginativního a smyšleného, něco popisnějšího a přesnějšího.

Tato námitka však přehlíží, že záznamy kauzálních sekvencí jako kroniky, soupisy a fotografie samy o sobě neudělují žádné z událostí našeho života nějaký zvláštní význam. Ne dozvíme se z nich, které události jsou pro naši osobu ústřední a určující a které nepodstatné. Poněvadž uceleného a neroztříštěného sebepojetí mohou dosáhnout pouze tehdy, pokud považují některé události ve svém životě a některá fakta o svém životě za významnější než jiná, a poněvadž záznamy kauzálních sekvencí jako soupisy či kroniky neudělují žádnému faktu nebo události potřebnou význačnost, nemohou mi poskytnout sjednocené sebepojetí. Od toho je tu narativ. Narativ je totiž jediným druhem diskurzu, který selektivně uvádí skutečné či smyšlené události a postupně je řadí a rozvíjí (zápletka) tak, že celý diskurz (a zmíněná sekvence událostí) nakonec získá tím, jak jsou jeho části navzájem propojeny (závěr), význam, obvykle význam morální. V důsledku toho nám samotný narativ poskytuje volnost vybrat a uspořádat události našeho života tak, aby získaly to, co pokládáme za jejich pravý význam. Bez narativu jednoduše neexistuje jiný způsob, jak některé události zdůraznit, jiné opomenout a zároveň je všechny spojit ve významový celek.

Pokud bychom měli zaznamenat události našeho života, které nám utkvěly v paměti, pak by některé z nich bezpochyby měly větší význam než jiné, protože však kroniky ze své podstaty k žádným závěrům nedospívají, nemohli bychom našemu životu jako celku udělit žádný smysl. Stručně řečeno, z kroniky, či jakéhokoli jiného diskurzu než je narativ, by nebylo možné získat souvislé a sjednocené sebepojetí.

Existují samozřejmě teorie osobnosti či teorie já, které samy o sobě nejsou narativem, ale které přesto hrají důležitou úlohu ve vývoji našeho sebepojetí. Tyto teorie nám ovšem poskytují jednotný pohled na nás samotné pouze do té míry, do jaké nám umožňují vybírat, pořádat a udělovat význam událostem našeho života – tj. pouze do té míry, nakolik nám umožňují zformulovat o sobě příběh. Pokud těmto teoriím či vysvětlením není propůjčena narativní forma, samy o sobě neumožňují jednotného sebepojetí dosáhnout. V tomto ohledu jsou užitečné pouze do té míry, do jaké nám pomáhají utvářet narativy, které jsou zdrojem našeho sebeobrazu. Narativ ovšem nahradit nemohou.

Součástí naší fascinace narativem je jeho flexibilita. Narativ může nabývat neomezeného množství forem, a proto poskytuje svým autorům značný prostor pro jejich vlastní tvořivost. V důsledku toho existuje mnoho literárních prostředků, které autoři vynalézají a zavádějí do svých textů kvůli zesílení účinku svých příběhů: tyto prostředky činí jejich narativy celkově věrohodnějšími, přístupnějšími, zajímavějšími a napínavějšími. Je například všeobecně známo, že narativ má svůj vlastní „čas vyprávění“, který je třeba odlišit od času reálného, v němž je narativ vyprávěn. Manipulací s časem vyprávění je možné zesílit emociální i kognitivní účinek příběhu. Čas můžeme „zkrátit“, čímž „přiblížíme“ významné události narativu a vnutíme je pozornosti publika. Události můžeme vydávat za nadčasové a univerzálně platné, nebo můžeme čas natáhnout tak, že každá nepatrná událost v rámci narativu získá na důležitosti, kterou by jinak postrádala. Manipulace s časem prostřednictvím retrospektivy (*flashback*) a toho, co se někdy nazývá „prospektivou“ (*foreflash*), navíc propůjčuje vypravěči vševědoudcnost, která je obyčejným smrtelníkům odepřena.⁶ Výše uvedené postřehy pouze naznačují možnosti narativu. V žádném případě nepodávají jejich výklad. Mohou ale pomoci objasnit přitažlivost narativní formy pro ty z nás, kdo se chtějí vidět a ukazovat v příznivém světle.

Existuje ještě další důvod, proč je pro nás život jako narativ přitažlivý. Pochopení narativu totiž vždy vyžaduje od posluchačů zapojení představivosti. Ačkoli si nejsem jistý, zdali má David Hume pravdu, když tvrdí, že lidské bytosti jsou přirozeně empatické, zdá se být zřejmé, že většina lidí empatii ostatních vyžaduje a potřebuje. Příběhy o nás samotných, ve kterých vystupujeme jako ústřední subjekty a kterým ostatní lidé pomocí představivosti naslouchají, vzbuzují právě ten druh empatie, po kterém tolik toužíme.⁷

Navzdory uvedeným námitkám existují tudíž skutečně dobré důvody pro to, abychom se přiklonili k pojímání života jako narativu, k příběhům o sobě samých, chceme-li vysvětlit, jací jsme. Tím hlavním důvodem je samozřejmě skutečnost, že narativ hraje podstatnou úlohu ve vývoji jednotné individuální identity. Nechci samozřejmě tvrdit, že všichni takovou identitu máme. Většina z nás má o sobě v nejlepším případě fragmentární a proměnlivou představu. Nahlížíme na sebe postupně odlišnými, někdy neslučitelnými způsoby, a to proto, že o sobě podle mého názoru rádi vyprávíme více než jeden příběh. To však nemění nic na skutečnosti, že narativ je nedílnou součástí našeho hledání souvislého sebeobrazu.

Požadavek této soudržnosti pokládám za historicky a kulturně specifický a v žádném případě se nejedná o rys všech společností. Bezpochyby je to rys společnosti, ve které žijeme, a pravděpodobně má své kořeny v řeckém a křesťanském imperativu „poznej sám sebe“. Jako kdyby se soudný den rozprostíral nad naším životem a vyžadoval pouze jednu a ucelenou představu o nás samotných: bezchybný celek, který předurčuje naše směřování v posmrtném životě. Nemám v úmyslu zabývat se potřebností či jinou stránkou tohoto požadavku nebo naší snahou vytvořit si v jeho důsledku o sobě jednotnou či souvislou představu. Je ovšem očividné, že vytvoření takové představy je pro nás velmi obtížné a že tento požadavek může být sám o sobě z psychologického hlediska škodlivý. Přesto je zřejmé, že se s požadavkem jediné a jednotné představy o sobě samých často setkáváme, a že jsme při jejím vytváření nuceni se spoléhat na prosté vyprávění: na narativ. Neboť – jak jsme již viděli – příběhy, které o sobě vyprávíme, propůjčují našim životům význam, cíl a formální jednotu; udělují jim určitou strukturu či smysl (jež jsem nazval „závěrem“). Smysl může být ve skutečnosti i negativní. Z příběhu, který vyprávím, by mohlo vyjít

najevo, že můj život je zbytečný; stejně tak dobře by ale mohlo vyjít najevo, že jsem svůj život zasvětil dobročinnosti a službě.

Lidé převážně nemají větší problémy s tím, aby o sobě vytvářeli a vyprávěli příběhy. Mohou být sice někdy příliš skromní či stydliví, než aby o sobě začali vyprávět, pokud je k tomu ovšem přimějete, většina z nich vám prostřednictvím počáteční formy příběhu řekne, co si o sobě myslí. Může se jednoduše jednat o tvrzení jako například „Jsem nula“. Samozřejmě jde o zkrácenou verzi mnohem delšího příběhu, ve kterém by vyprávěné události navazovaly tak, aby působily smutným a sebedopceňujícím dojmem. Lidé zřídka vykládají své příběhy v nezkrácené podobě. Ti hloubaví a výmluvní to dokážou. Naše životní narativy jsou však většinou omezeny na otřepané fráze, jejichž prostřednictvím sami sebe obvykle vidíme. Důležité nicméně je, že lidé o sobě patrně mají – jak bude ještě ukázáno – nějakou představu, většinou několik neslučitelných představ: organizační principy či – jak je budu nazývat – narativní struktury, podle kterých mohou o sobě podle potřeby vytvořit (a někdy také vytvoří) plnohodnotný narativ. Samozřejmě to neprobíhá tak, jako když se lidé během normálního večerního setkání s vámi podělí o úplný příběh svého života. Ve většině případů vyprávějí lidé příběhy o částech či událostech svého života; a vyprávějí je takovým způsobem, který umožňuje pochopit jejich povahu.

Skutečnost, že každý z nás užívá zmíněné narativy, které utvářejí naši představu o sobě, vyvstane ještě zřetelněji, když si připomeneme jev, který je někdy nazýván jako aktéřova lítost.⁸ Alfréd jako mladý student Oxfordské univerzity špatně vyslovil otázku na semináři v Merton Street a dopustil se menší chyby. Jeho otázka vyvolala vlnu smíchu. Smysl otázky byl nicméně zřejmý a Alfrédovi se také dostalo odpovědi. Přesto se Alfréd o několik desítek let později cítí velmi nepříjemně, když si na onu událost vzpomene. Chybu lituje, a to i navzdory tomu, že mu nijak neublížila. Mínění okolních lidí o Alfrédovi se tím nijak nezhoršilo, ani nebyl prohlášen za neschopného. Přítomní lidé již dávno na jeho otázku, chybu a smích, který vyvolala, zapomněli. Ve skutečnosti je dnes Alfréd slavným a dobře placeným filozofem. Vzpomínka na chybu ho ale přesto nepřestala trápit a lituje jí dnes téměř stejně jako tehdy, když se jí dopustil. Proč?

Domnívám se, že Alfréd oně události lituje, protože jeho pochybení není součástí příběhu, který by o sobě chtěl vyprávět. Chyba, které se dopustil, jen velmi obtížně zapadá do jeho sebeobrazu. Alfréd sám sebe pokládá za pohotového, inteligentního a výřečného filozofa: za podnětného a pronikavého myslitele, kterému lidé rádi naslouchají. Sebemenší chybné přeřeknutí nemá v tomto příběhu místo. Alfrédova lítost není morální, nýbrž estetickou reakcí na to, co nyní pokládá za poskvřený obraz, překroucený narativ.

Mohli bychom samozřejmě prohlásit, že byla dotčena Alfrédova hrdost, a snažit se tím vysvětlit jeho lítost. Pokud bychom měli pravdu, nebylo by zapotřebí odvolávat se na narativní identitu a podobné koncepty proto, abychom vysvětlili zmíněný případ aktéřovy lítosti. Nicméně poukazem na hrdost toho moc nevysvětlíme, protože není zřejmé, jak bychom lidskou hrdost měli pojímat. Podle mého názoru hrdost jako taková musí být vysvětlena prostřednictvím příběhů, které o sobě s oblibou vyprávíme – tj. způsobem, jakým vybíráme a pořádáme události svého života, které si vybavíme, a nazýváme tak na sebe. Je to právě touha ochránit a uchovat určitou představu o sobě – představu, která je výsledkem životního narativu nebo historie či příběhu, jež o sobě vyprávím – která nejlépe vysvětluje lítost, zarputilost a domýšlivost coby typické projevy lidské hrdosti.

Na základě výše uvedeného se zdá, že my všichni jsme v té či oné podobě tvůrci narativů, které nám poskytují způsoby, jakými na sebe nazýváme. Lidé tíhnou k tomu, aby sami sebe pokládali za slušné, zbožné, oddané, skromné apod. Prostřednictvím těchto struktur budou proto lidé vybírat a pořádat minulé události, a tak budou vyprávět příběhy buď o svém životě, anebo o části či stádiu svého života.

Je samozřejmě chyba pokládat tyto způsoby sebezírání, tyto povahové rysy, za plnohodnotné narativy. Samozřejmě jimi nejsou. Vyjadřují nicméně nedílnou součást narativu. Představují narativní struktury, jelikož vyjadřují organizační principy, kolem kterých mohou být vystavěny podrobné narativy. Jedná se o abstraktní a zkrácené narativy. Navíc se jedná o narativy, kterých – jak jsem již uvedl – si nejsme neustále vědomi. Tyto narativní struktury nevnímáme nepřetržitě vnitřním zrakem či sluchem; neposkakují nám takřikajíc v hlavě. Měli bychom je spíše chápat jako schopnosti vybrat, spojovat a pojímat události našeho života určitým způsobem. To neznamená, že bychom tyto principy nebo

podrobné příběhy, které jsou na nich vystavěny, nedokázali explicitně vyjádřit. Právě naopak.

Povaha a politika narativní identity

Naše narativní identity nejsou ani dány od Boha, ani vrozené, ale pečlivě si je osvojujeme, jak rosteme, rozvíjíme se a setkáváme se s lidmi okolo nás. Naše identity se mohou pochopitelně zakládat na minulých zkušenostech. Tyto zkušenosti jsou však, jak jsme viděli, příliš komplikované, neuspořádané a nesourodé (i když si je přesně vybavíme), než aby mohly vytvořit souvislý sebeobraz. Zdůraznil jsem, že životní narativy a identity, jejichž vznik umožňují, jsou většinou imaginativními výtvoři, které si lidé osvojují a na jejichž základě vybírají a pořádají určité události svého života. Ne všechny tyto konstrukty jsou však výsledkem individuální představitivosti. Můžeme si je vypůjčit z jiných zdrojů: především z televize, filmů, divadla či románů. Někdy, jak ještě uvidíme, nejsou pouze přejímány, ale jsou nám aktivně vnucovány druhými lidmi.

Nyní je však důležitější skutečnost, že představa, kterou si o sobě utváříme, naše narativní identita, je zdrojem naší sebeúcty. Ti, kdo mají přiměřeně vysokou míru sebeúcty, například proto, že sami sebe pokládají za schopné či inteligentní, bývají ve svém úsilí a ve výsledcích svého snažení vedeni svým sebepojetím. Pravděpodobně se ujmou náročných úkolů spíše než ti, jejichž identita je chatrná. V tomto důležitém smyslu náš sebeobraz či identita usměřňuje naše jednání. V důsledku toho jakákoliv interpretace našeho jednání, která zpochybňuje naše sebepojetí a která například naznačuje, že jsme méně schopní či inteligentní, může paralyzovat naše chování a vyvolat ohromení a úlek. Lidé, jejichž pozitivní sebeobraz je tímto způsobem zpochybněn, se budou zpravidla proti takovému nařčení bránit – buď budou svou neschopnost vydávat například za dočasnou a netypickou, anebo obvinění zcela popřou a pokusí se nalézt jiné vysvětlení.

Lidé jsou nuceni se tímto způsobem bránit v zájmu zachování vlastního psychického zdraví. Jakýkoliv úspěšný útok na náš pozitivní sebeobraz způsobí totiž krizi sebeúcty, psychické trauma, depresi a někdy neurózu. Abychom se uchránili takových životních krizí způsobujících dezorientaci či psychické otřesy, zarputile lpíme na své identitě dokonce i za cenu popření zjevných skutečností. Někdy dokonce, než bychom se vystavili riziku takového narušení identity, přijímáme životní narativy, které silně podceňují naše možnosti a schopnosti a neposkytují nám téměř nic, podle čeho bychom mohli žít. Tyto postřehy samozřejmě souvisí spíše s empirickou psychologií než s tradiční filozofií.

Skutečnost, že životní narativy usměřňují a regulují naše chování, má obrovský sociální význam. Životní narativy se zasloužily nejen o mnohé úspěchy v naší společnosti, ale také o mnohé životní neúspěchy. Koncept narativní identity také pomáhá vysvětlit, proč jsou lidé často imunní vůči úsudku a racionální argumentaci. Jednotlivci někdy čelí přesvědčivým argumentům, které podřívají důležité aspekty jejich sebeobrazu, a představují tak hrozbu osobní dezorientace, otřesu a krize. Například lidé, kteří sami sebe považují za oddané, zbožné a disciplinované, a kteří proto vidí sami sebe v příznivém světle, se nenechají zpravidla přesvědčit sebesilnějším argumentem, který poukazuje na neudržitelnost tradičního pojmu Boha. Ať už totiž naše narativní identita plní jakékoliv další funkce, pomáhá nám určit, co budeme považovat za důležité. Lidé, kteří sami sebe vidí v první řadě jako oddané a věrné teisty, mohou tudíž považovat několik nesrovnalostí a logicky chybných závěrů za zcela bezvýznamné. Obvinění z iracionality budou podle mne brát vážně pouze ti, kdo se považují za principiálně racionální. Vinit je z intelektuální domýšlivosti znamená napadat jejich individuální identitu či sebeobraz. Jde o snahu nahradit jej sebeobrazem, který podporuje zájmy těch, kdo si neví rady s racionální argumentací a považují ji za ohrožení své identity.

Nyní už by mělo být zřejmé, že narativní identity mají zásadní význam nejen pro jednotlivce, kteří jsou jejich nositeli, nýbrž také pro společnosti, ve kterých tyto jednotlivci žijí. Způsob, jakým sami sebe vidíme, ovlivňuje to, co považujeme za důležité, a to zase musí ovlivnit způsob, jakým se chováme k ostatním lidem. Již dříve jsem uvedl, že to je také důvod, proč mi tolik záleží na tom, co si o sobě myslíte. Nemohu si v zájmu svého zdraví a bezpečí jednoduše dovolit, abyste si o sobě mysleli, že jste bezohlední, deviantní a násilní nebo moji bezmocní a neúspěšní příbuzní, anebo příslušníci nadřazené rasy, náboženství či civilizace. Pokud o sobě uvažujete jedním z uvedených způsobů a pokud to ve mně vyvolá dostatečné znepokojení, pokusím se váš sebeobraz narušit a nahradit jej iden-

titou, která je více v souladu jak s mými zájmy, tak i s tím, co pokládám za zájmy společnosti jako celku.

Jedná se o typický politický proces, protože zahrnuje nejen prosazování, ale také regulaci a modifikaci různorodých zájmů uvnitř společnosti. Tento proces navíc probíhá na různých úrovních. Na jedné rovině zahrnuje přímou interakci mezi jednotlivci. Lidé se snaží způsoby, které popsal Goffman, vytvořit o sobě určitou představu či vyvolat určitý dojem. Sami sebe pokládají a vydávají za schopné, přátelské atd.; a prostřednictvím řady propracovaných a komplexních strategií (které zahrnují jak *vyprávění*, tak i *předvádění*) mohou úspěšně vnutit tuto představu o sobě ostatním lidem. Pokud jsme však ohroženi určitou narativní identitou, politický proces nabere odlišný směr a dochází k tomu, jak jsme právě viděli, že se snažíme projektovanou identitu zpochybnit a nahradit. Tato snaha může mít rozmanitou podobu. Může spočívat v přesvědčování nějaké třetí strany o tom, že určitá osoba by neměla být brána „za bernou minci“ a že by se o ní měl „vyprávět jiný příběh“. Případně může tato snaha zahrnovat přesvědčování určitých lidí, že jejich sebeobrazy, jejich narativní identity, jsou chybné a že by měli sami sebe vidět jinak. Značná část naší konverzace o lidech spočívá právě v takovém hodnocení a přehodnocování narativů a narativních struktur, jejichž prostřednictvím na sebe lidé nahlízejí.

Politika identity se odehrává ještě na další, makroskopické rovině. Stát má vždy vlastnický zájem na našich individuálních identitách a usiluje o jejich rozvoj spíše jedním než druhým směrem. Školy, média a náboženství jsou pouze některé z institucí, které jsou používány k šíření narativních struktur, jejichž prostřednictvím máme na sebe nahlížet. Tyto narativní struktury nabízejí osobnostní vzory – ať už v hodinách dějepisu, lexikonech společenského chování, deníku *Sport* či v časopise *Žena a život*. Dokonce existují státem ustavené cenzurní komise, které nedoporučují či zamítají určité narativy a zakazují filmy zobrazující sadomasochismus jako ctnost nebo ponižující určité rasové či náboženské skupiny. Důvodem zřízení těchto komisí je častá snaha vládnoucích státních představitelů zabránit lidem, aby si osvojili škodlivé nebo potenciálně nebezpečné narativní identity. Nepřejí si, aby lidé byli krutí, ani (doufejme) aby se cítili méněcenní kvůli své rase či náboženství.

Ne každý stát je stejně velkorysý. Z historie víme o státech, které podporovaly naprosto zhoubné narativní identity. Němci a bílí Jihoafričané byli v odlišných dobách vedeni k tomu, aby sami sebe považovali za rasově nadřazené a podle toho interpretovali své životy a svá práva. Zpochybňovat tyto narativní struktury přirozeně znamená jednat politicky. Politika narativní identity může proto snadno proniknout do centra státní politiky. Může změnit výrobní vztahy uvnitř státu tím, že změní pasivní povolnost těch, kdo jsou jím vykořisťováni. Lze se oprávněně domnívat, že hnutí za sebeuvědomění černochů v sedmdesátých letech 20. století rozpoznalo mnohé z toho, co jsem uvedl, a zahájilo svůj zápas o rovnoprávnost na úrovni narativní identity.

Narativ, normy a lidská povaha

Hlavním sdělením, které bychom si z toho všeho měli odnést, není pouze zjištění, že naše narativní identity jsou neoddelitelně spjaty s politickými procesy, ale také to, že fakta o naší individuální existenci, holá fakta o našem životě, sama o sobě nic neříkají, respektive nás nenutí vyprávět o sobě *žádný* příběh. V procesu politického sebeurčení je často v mém vlastním zájmu vzbudit domněnku, že fakta o mém životě „hovoří sama za sebe“; že to, co říkám, odráží skutečnost, respektive je tvořeno a vázáno tím, co se skutečně stalo; že nevyprávím pouze nějaký příběh. Jak zdůrazňuje Hayden White, narativní prvek mé osobní historie je problémem, který překonávám tím, že předstírám, že události mého života do sebe zapadají tak, že vypráví svůj vlastní příběh.⁹ V případě, že tento problém je nepřekonatelný a narativní prvek zřejmý, explicitně se k němu přihlásím a oslabím ho tím, že například prohlásím: „Samozřejmě je to jen *má* verze toho, co se stalo,“ nebo: „*Myslím si*, že tak nějak to bylo,“ nebo: „Tak to *vidím já*.“ V tomto bodě nabírá příběh jiný směr, protože jej nyní vyprávím tak, abych prokázal vypravěčovu upřímnost.

Viděli jsme, že představy, které si o sobě utváříme, jsou konstrukce, a že jsou spíše vynalézány, než objevovány. Na první pohled by se mohlo zdát, že jejich tvůrci jsme my sami. Koneckonců je všeobecně známo, že často sníme o tom, jakými lidmi bychom chtěli být: bohatí, přitažliví, elegantní, stateční atd. Lidé si však tyto představy jednoduše nevymýšlejí. Jsou nám předkládány rozmanitými způsoby společností, ve které žijeme. Všichni naši

rodiče, učitelé, duchovní a přátelé se podílejí na naší socializaci, a tím nám předávají hodnoty a vštěpují ideály. V důsledku toho si sami sebe raději představujeme jako nemilosrdné a neústupné spíše než jako vnímavé a laskavé, jako neohrožené spíše než jako obezřetné. Tomuto procesu sugesce napomáhají také romány, které přečteme, a filmy a divadelní hry, které zhlédneme. Pod jejich vlivem si sami sebe někdy představujeme určitým způsobem: jako novodobého Robina Hooda, jako důvtipného pana Knightleyho, jako duchaplnou a nešťastnou Maggie Tulliverovou.¹⁰

Nejčastěji ovšem – protože již zastáváme určité sociálně vštípené ideály a hodnoty – tvůrčím způsobem kombinujeme určité aspekty skutečných a smyšlených osob s vybranými fakty o své minulosti, a tím vytváříme své narativní identity. Ale není tomu tak vždy. Občas jsou nám naše identity přiděleny a my se stáváme příjemci, oběťmi nebo hříčkami narativů, které vytvářejí ostatní lidé a vnucují nám je. *Hrdina západu* J. M. Synge poskytuje fikční příklad tohoto fenoménu, ale ten se objevuje stejně tak mezi skutečnými lidmi ve světě, který obýváme. Lidé jsou pod obrovským tlakem. Když se s nimi zachází jako s lidovými hrdiny, sami sebe za lidové hrdiny považují, přizpůsobí tomu detaily svého života a začínou se odpovídajícím způsobem chovat. Lidé internalizují roli soudce, lékaře, badatele nebo kněze a začínají o sobě uvažovat v souladu s někdy ustrnulými způsoby, jež jim předkládají instituce, ke kterým náležejí.

Pokud si lidé přejí, aby jejich narativní identity byly oceňovány a brány vážně, snaží se je většinou navrhovat normativně. V takovém případě chci, abyste nejen přijali představu, kterou o sobě vytvářím, jako pravdivou a hodnotnou, ale také, aby tato představa byla přijata jako standard, na jehož základě budou posuzováni ostatní lidé a bude podle něj interpretováno jejich chování. Vytvářím nejen příběh o sobě, ale snažím se zajistit, aby tento příběh buď byl, anebo se stal součástí kánonu příběhů, podle nichž jsou posuzovány ostatní lidské bytosti. Budu-li se považovat podobně jako v šedesátých letech za dítě míru či květinové dítě, a ukáže-li se to jako společensky nepřijatelné, budu se rozmanitými způsoby snažit – třeba tak, že zorganizuji skupinová hnutí, rozpracuji a zveřejním ideologické argumenty – přimět ostatní k tomu, aby pokládali mou identitu za žádoucí. Přesně to se událo nejen v šedesátých letech, ale také mezi těmi, kdo v osmdesátých letech usilovali o legalizaci homosexuální identity a vytvořili hnutí za hrdost gayů.

Z výše uvedeného se zdá být zřejmé, že můžeme změnit představy lidí o tom, co zakládá normální, řádnou či přirozenou lidskou bytost, tím, že je přesvědčíme, aby přijali a respektovali příběhy, které o sobě vyprávíme. To, co považujeme v lidských bytostech za přirozené, se tudíž stává neznámou proměnnou, která je závislá spíše na sociálních hodnotách a výsledné přijatelnosti určitých narativních identit než na holých faktech a fyzické podstatě našeho života.

Můžeme změnit nejen své představy o tom, co je na lidském chování přirozené, ale v důsledku toho můžeme změnit i své chování. Lidské bytosti jsou známé svou snadnou ovlivnitelností a mohou být přesvědčeny, aby o sobě uvažovaly a interpretovaly své životy nekonečně mnoha způsoby. Tato skutečnost je důležitá, neboť, jak jsem zdůraznil, lidé budou vlídní a šlechetní, bude-li jim umožněno, aby se za vlídné a šlechetné považovali. Anebo budou průbojní a soutěživí, budou-li přinuceni, aby na sebe tímto způsobem nahlíželi. Ve světle těchto úvah se zdá, že prohlásit o lidských bytostech, že jsou přirozeně laskavé, přirozeně soutěživé nebo přirozeně heterosexuální, představuje snahu propůjčit určitým způsobům utvářejícím naše životy normativní status či legitimitu, a tím podpořit určité formy chování. Přitom se odvoláváme (někdy mlčky, jindy výslovně) na autoritu vědy ve snaze zvěčnit naše narativní konstrukce nejen tím, že je nazveme „přirozenými“, ale také tím, že se snažíme identifikovat jejich zdroj v biologii člověka.

Nejde pouze o to, že můžeme změnit představy lidí o tom, co ustavuje řádnou, patřičnou, normální a přirozenou lidskou bytost tím, že jim „prodáme“ konkrétní narativy o sobě samých, ale pravdou také je, že tyto narativy (nebo narativní struktury) získávají svou legitimitu a normativní funkci od společnosti, která je přijímá. Toto přijetí bude přirozeně povětšinou záviset na převládajících názorech na to, co je a co není pravdivé. Není-li příslušný narativ považován za pravdivý, bude obvykle odmítnut. Není to ovšem pravidlem, jelikož existují společnosti a subkultury, ve kterých jsou lidé vedeni k tomu, aby přijali narativní identity, o kterých je známo, že neodpovídají faktům jejich života. Z toho vyplývá, že je to často společenská přijatelnost narativní identity, a nikoli pravdivost narativu, která určuje, co v lidském chování považujeme za přirozené, hodnotné či

obdivuhodné. Co je oceňováno jako vznešené či přirozené v jedné společnosti, může být jinde odsuzováno jako neurvalé a nepřirozené. To není ovšem nic nového; ani to podle mého názoru nevede k morálnímu relativismu.

Přestože to zde nemohu obhájit, trvám na tom, že existují určitá fakta a že lze ukázat, zda jsou nefikční životní narativy vzhledem k těmto faktům pravdivé nebo nepravdivé. Obzvláště důležité je mít na paměti, že fakta, podle nichž posuzujeme daný životní narativ, můžeme poznat nezávisle na jakékoliv konkrétní historii či příběhu. Je zřejmé, že se mohu dovědět, že lidé vyžadují jídlo nebo že 15. června bylo v Chile zemětřesení, aniž bych musel vynalézt či uvěřit v určitý příběh, který nějakým způsobem utváří mou zkušenost. Mám-li pravdu, neexistuje žádný dobrý důvod popírat existenci prenarativních skutečností nebo trvat (podobně jako někteří postmodernisté) na tom, že veškerá zkušenost a vědění musí být zprostředkovány narativem nebo z něho odvozeny.¹¹ Ne všechna vysvětlení jsou narativy, stejně jako nemají narativní ráz všechny teorie, popisy, soupisy, letopisy či kroniky. Domnívat se, že jde ve všech případech o narativy, nebo že veškerá zkušenost je výplodem narativu, znamená rozšířit význam tohoto slova natolik, že se stane vágním a téměř neúčinným. Informovat někoho o kauzální posloupnosti (že jídlo dodává živiny nebo že lidé bez vody musí podlehnout dehydrataci) neznamená vyprávět *příběh*, pokud ovšem nebudeme užívat toto slovo v jeho nejširším významu. Narativní identity, jak jsem je vyložil, zahrnují příběhy v mnohem plnějším, doslovnějším významu a mohou být posuzovány vzhledem k faktům konkrétního života.

Osobnost a umění: závěr

Na začátku této kapitoly jsem uvedl, že hranice mezi uměním a životem lze narušit tím, že ukážeme, jak snadno proniká ustálený způsob vyjadřování vizuálních a literárních umění do našich hovorů o lidech – přesněji do našich hovorů o tom, jakou povahu my a druzí lidé máme či bychom měli mít. Toto tvrzení si zaslouží jisté vysvětlení, neboť lidé nejsou uměleckými díly a na první pohled je zarážející, že jazyk umění by se na ně měl tak snadno vztahovat. Mou dosavadní snahou bylo nicméně pouze ukázat, že své individuální identity neodhalujeme prostřednictvím nějakého druhu vnitřní introspekce, ale že se jedná o narativní konstrukce, které jsou velmi důležité jak pro jedince, kteří jsou jejich nositeli, tak pro společnosti, ve kterých tito jedinci žijí. Rovněž jsem zdůraznil, že poté co vytvoříme nebo přijmeme narativní struktury, jejichž pomocí utváříme sami sebe, budeme se snažit prostřednictvím dramatické projekce nejen přimět ostatní, aby nás viděli tak, jak chceme být viděni, ale také aby naše narativní struktury a individuální identity považovali za normy pro posuzování a pojmání ostatních lidských bytostí.

Nyní je čas vysvětlit, proč lze jazyk umění tak snadno a doslovně vztáhnout na naše úsilí o vytvoření individuální identity a osobnostních vzorů. Domnívám se, že důvody jsou dostatečně zřejmé, protože by nyní již mělo být jasné, že mezi našimi individuálními identitami – jak je získáváme, pečujeme o ně a prosazujeme je – a uměleckými díly – jak je vytváříme, kritizujeme a usilujeme o jejich uznání – existují nápadně podobnosti. Umělecká díla nejsou stejně jako narativní identity objeovávána, ale vynalézána; jsou samozřejmě výsledkem umělcova tvůrčího úsilí v určitém sociálním kontextu. Rovněž víme, že umělecká díla stejně jako naše individuální identity a osobnostní vzory vždy nezískají uznání a přízeň v sociálním okolí, ve kterém jsou vytvářena. To má několik důvodů. Tím nejzřejmějším důvodem je skutečnost, že díla odporují převládajícím uměleckým standardům a porušují je. Tím ovšem samozřejmě také ohrožují individuální a skupinové zájmy v rámci uměleckého světa, neboť samotný fakt opomíjení tradičního kánonu a veškerých standardů a uměleckých mýtů, které ho podpírají, ohrožuje status jeho obhájců a zastánců. Kritika uměleckých děl tak v sobě obsahuje stejný politický náboj a intriky, s nimiž jsme se setkali u kritiky lidí a osobnostních vzorů, které tito lidé zastávají či představují. A umělecká díla mají stejně jako individuální identity či osobnostní vzory dalekosáhlé následky v rámci širší společnosti; proto se o ně stát zajímá a přejímá určitou míru kontroly nad tvorbou a distribucí jak populárního, tak takzvaného vysokého umění.

Kromě toho, tak jako cítíme potřebu vytvářet o sobě či o událostech našeho života narativy, abychom si získali náklonnost druhých lidí, tak se i kritici, kunsthistorici a umělci – jak si všimá Anita Silversová – často snaží zajistit kladné přijetí určitých uměleckých děl tím, že o nich vytvářejí narativy.¹² Tyto podobnosti nejsou ani náhodné, ani povrchní. V obou případech popisujeme tvorbu určitých kulturních objektů. Narativní identity,

stejně jako umělecká díla, jsou kulturní objekty vytvářené v sociálním prostředí proto, aby naplnily konkrétní lidské potřeby a touhy. Proto členové jakékoliv společnosti, jak jsme viděli v předchozí kapitole, pocítují potřebu tvorbu těchto objektů regulovat. Dalo by se říci, že tyto objekty jsou vytvářeny v určitém sociálním rámci, jehož úlohou je vždy zachovat určité hodnoty a zájmy na úkor jiných – ačkoli nemusí být samozřejmě ve svém záměru vždy úspěšný. Pokud dojde k jeho selhání, nové hodnoty nabudou na významu a prosadí se jiné zájmy.

To platí, jak jsme viděli, pro tvorbu všech kulturních objektů od popelníků po insekticidy a umělecká díla. Podobnost mezi tvorbou literárních a vizuálních umění na jedné straně a našich individuálních identit a osobnostních vzorů na straně druhé je však velmi nápadná, protože, jak jsme viděli, obojí mnohdy obsahuje imaginativně utvářené narativní jádro. Jak umělecká díla, tak narativní identity jsou navíc vytvářeny s ohledem na potenciální publikum – v obou případech v naději, že bude dosaženo velmi podobných účinků. Neboť stejně jako si přejeme, aby naše narativní identity byly přijatelné a oceňované, určující, co je pro lidské bytosti patřičné, normální a přirozené, usilujeme také o to, aby naše umělecká díla byla uznána jako důležitá a hodnotná: jako měřítko hodnoty v uměleckém světě. V obou případech usilujeme o začlenění do příslušného kánonu a za tímto účelem se uchylujeme k způsobu sociálně-politického manévrování. Vytváření narativních identit stejně jako tvorba uměleckých děl je často rovněž velmi invenční. Jak narativní identity, tak umění jsou obvykle vytvářeny se vzornou péčí, často prozíravě a citlivě, a navíc způsobem, který musí pozměnit a spoluutvářet to, jací jsme.¹³ Při vytváření identity i umění totiž objevujeme řadu lidských hodnot, a to způsobem, který prověřuje, zne-pokojuje a rozšiřuje naše morální a estetické porozumění.

Základní podobnosti mezi tvorbou uměleckých děl na straně jedné a narativních identit na straně druhé jsou právě důvodem, proč lze jazyk a slovník umění užít v obou případech. Jsou to podobnosti, které, jak jsme viděli, pramení ze skutečnosti, že jak umělecká díla, tak narativní identity jsou kulturními objekty. Pak není vůbec nic překvapivého na skutečnosti, že tentýž ustálený způsob vyjadřování lze užít v obou případech. Překvapení bychom mohli být pouze tehdy, pokud bychom opominuli kulturní aspekt buď umění, anebo individuální identity.

Zjištění a argumenty této kapitoly nám umožňují nahlédnout, že proces, který charakterizuje uměleckou tvorbu, je ústřední z hlediska životů, které žijeme. Nejedná se o postdatelný luxus, jak se někdy domníváme; není to ani něco, o čem se můžeme svobodně rozhodnout, zda to přijmeme nebo odmítneme. Je to spíše prastarý proces, jímž dospíváme k porozumění jak sobě samým, tak i světu, ve kterém žijeme: proces v samém srdci naší existence a sociálního bytí.¹⁴ Jelikož tento proces zahrnuje jak umění, tak život, máme další důvod proč být skeptičtí k názoru, že existují nebo mohou existovat nepropustné hranice, které oddělují umění od života.

Přeložili Pavel Zahrádka a Marcela Janatová.

Tato studie je překladem kapitoly „Art, Narrative, and Human Nature“ z knihy Davida Novitzky The Boundaries of Art (Philadelphia, Temple University Press 1991, s. 85–104).

Poznámky:

1 V této kapitole neuvádím slovo „identita“ v jeho metafyzickém, nýbrž epistemologickém významu, který znamená názor, pojetí či přesvědčení, které o sobě máme.

2 Viz má kniha *Pictures and Their Use in Communication: A Philosophical Essay*, The Hague, Nijhoff 1977, kap. 1, 4 a 5. Srov. Nelson Goodman, „Twisted Tales: Or Story, Study, and Symphony“ in: W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press 1981, s. 100–101. Goodman se zřejmě domnívá, že obrazy mohou vyprávět příběhy, aniž by byly za tímto účelem užity v konkrétním kontextu. Zdá se, že Goodman nemá pro tento názor žádné zdůvodnění.

3 Viz např. Sigmund Freud, „The Relation of the Poet to Daydreaming“, in: Sigmund Freud, *Collected Papers*, přel. I. F. Grant Duff, New York, Basic Books 1959, sv. 4, s. 173–183; George Herbert Mead, „Mind, Self and Society“, in: Charles W. Morris (ed.), Chicago, University of Chicago Press 1934; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, Garden City 1959; Richard Wollheim, *The Thread of Life*, London, Cambridge University Press 1984, třetí přednáška.

- 4** K analýze některých verzí tohoto dramatického modelu viz Stanford Lyman a Marvin B. Scott, *The Drama of Social Reality*, New York, Oxford University Press 1975, kap. 5.
- 5** Viz např. Roy Schafer, „Narration in the Psychoanalytic Dialogue“, in: Mitchell (ed.), *On Narrative*, s. 26, kde se pouze konstatuje, že „je smysluplné a užitečné, abychom psychoanalýzu pojímali z narativního hlediska“. Přestože v „The Questions of Proof in Freud's Psychoanalytic Writing“ (in: Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge [Eng.], Cambridge University Press 1983) je Paul Ricoeur skálopevně přesvědčen, že Já je narativní konstrukcí, tak tento názor pouze konstatuje, ovšem nezdůvodňuje. Více k tomu viz Anthony Paul Kerby, „The Language of Self“, *Philosophy Today* 30, 1986, s. 210–223; a jeho „The Adequacy of Self-Narration: A Hermeneutical Approach“, *Philosophy and Literature* 12, 1988, s. 232–244.
- 6** Nelson Goodman, „Twisted Tales“, s. 106.
- 7** Ucelený výklad způsobu, jakým soucítíme se subjekty v příběhu, nalezne čtenář v mém článku „Fiction and the Growth of Knowledge“, *Grazer Philosophische Studien* 19, 1983, s. 47–68.
- 8** Zesnulému Flintovi Schierovi vděčím nejen za tento výraz (*agent regret – pozn. překl.*), ale také za to, že mne na tento fenomén upozornil.
- 9** Viz Hayden White, „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“, in: Mitchell (ed.), *On Narrative*, s. 1–23, zvl. s. 18–20.
- 10** Přesná dynamika tohoto procesu je vysvětlena v mé knize *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press 1987, kap. 3 a 5.
- 11** Srov. Kerby, „The Adequacy of Self-Narration“.
- 12** Anita Silvers, „Politics and the Production of Narrative Identities“, *Philosophy and Literature* 14, 1990, s. 99–107. Více k tomuto tématu viz David Carrier, *Artwriting*, Amherst, University of Massachusetts Press 1987.
- 13** Stejný postřeh podrobněji uvádí Michael Krausz, „Art and Its Mythologies“, in: Richard Burian, Michael Krausz a Joseph Margolis (eds.), *Rationality, Relativism and the Human Sciences*, The Hague, Nijhoff 1987.
- 14** Povaha a rozsah tohoto procesu, jeho epistemologická funkce a metafyzické důsledky jsou obsažně pojednány v mé knize *Knowledge, Fiction and Imagination*, kap. 2 a 3.

Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl

Tomáš Kubíček

Wolfgang Iser kdysi, ve své už bezmála legendární přednášce *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*,¹ tvrdil, že legitimitu poskytuje teorii mimo jiné její přeložitelnost do prostředí jiné, tedy příbuzné disciplíny. Nezahájil tím ovšem vlnu interdisciplinarity, spíše ji potvrdil. V prvotním nadšení z přeložitelnosti však uniklo a ještě stále uniká jiné, paralelní nebezpečí, které na teorii číhá, vydá-li se bezmyšlenkovitě směrem k podmožinám, v nichž dochází k mezioborovým průnikům. Totiž že se její nástroje ve snaze vyhovět potřebám více přístupů, které jsou rozdílně založeny, stanou bezcennými a v důsledku se minou se svým předmětem. Studii Bruno Zerwecka je možné vnímat jako onen typ studie, v níž se teoretické nástroje vydávají na hranice disciplín, aby zde osvědčily svoji přeložitelnost a tím zaručily platnost nejenom teorie samotné, ale navíc rozšířily perspektivu, s níž zkoumají svůj předmět – jímž je v našem případě literární dílo.

Ústředním pojmem Zerweckovy analýzy z klasické naratologie a rétoriky směrem ke kulturní naratologii (tedy k postklasické naratologii) se stává pojem nespolehlivost. Jde o pojem, který se v současných narativních zkoumáních stal jedním z nejpřitažlivějších a nejdiskutovanějších. Záplava studií na toto téma přitom spíše stoupá, aniž by v důsledku toho docházelo ke stabilizaci teorie nespolehlivosti. Ostatně proč tomu tak je a současně proč je tato oblast literární teorie tak přitažlivá, ukazuje studie Bruna

Zerwecka více než dostatečně. Autorovu německému naturelu odpovídá důkladné ohledání terénu, pátravý sestup do minulosti teorie a rozvržení aktuální podoby bádání v oblasti nespolehlivosti narativu. V této poloze je Zerweck cenný, ale současně právě zde jeho studii hrozí, že se stane jen cennou přehledovou kompilací. Naštěstí má však její autor v úmyslu něco podstatného dodat.

Už v úvodu Zerweckovy studie je ukázáno, v čem spočívá trvajících problematická teorie nespolehlivosti. Klasická naratologie, hledající impulsy i v prostředí rétoriky, ale obezřetně se soustředující na vztahy mezi elementy textu a méně reflektující pragmatickou dimenzi narativního díla jako specifického způsobu komunikace, přejímá Boothovo pojetí nespolehlivého vyprávění. Je to pojetí, v němž nespolehlivost je spojena s kategorií implikovaného autora a v důsledku toho si ponechává svoji textovou orientaci a vazbu na textovou intenci. Což způsobuje, že zůstává zcela v dosahu nástrojů textové sémantiky. Nespolehlivost je pro klasického naratologa intencionální strategií, která je označována textem jako jeho význam, jenž odkazuje ke smyslu. Jako význam, jenž je součástí intertextových vztahů, ale svoje uskutečnění nachází pouze jako konkrétní smysl v prostředí čtenářských interpretací. Ty však, aby udržely identitu smyslu, musí zachovat jeho textovou intenci.

Postklasická naratologie, kterou reprezentuje i Zerweck, však vyvádí nespoleh-

livost z domény textu a implikovaného autora, a činí z ní kategorii interpretační, a to v tom smyslu, že pravomoc (nikoliv schopnost) aktivovat nespolehlivost jako interpretační nástroj přenesse na čtenáře. Proměna literárních norem, proměna kulturní domény a kulturních schémat pak znamená, že text může vykazovat rysy nespolehlivosti. Už okřídleným příkladem, který si Zerweck půjčuje od Ansgara a Very Nünningových je *Farář wakefieldský* (1766), jenž v době vzniku působil jako spolehlivý vypravěč, ba jako vzor dobových ctností; v důsledku proměny norem a společenských hodnot, k němuž došlo ve 20. století, je však označován jako líceměrník, a tedy jako nespolehlivý vypravěč. Zerweck s tímto východiskem souhlasí a konstatuje, že nespolehlivost není čistě textu imanentní jev, ale vzniká v důsledku historické proměny literárního diskurzu a závisí stejnou měrou na textových podmínkách jako i na kontextových faktorech a kognitivních strategiích. Pozornost badatele se pak směřem od textu přesouvá do oblasti čtenářských konkretizací, které v souvislosti s pojmenováním nespolehlivosti narativu začínají hrát rozhodující roli. Je to cesta, kterou dříve vyznačilo myšlení recepční estetiky již zmíněného Wolfganga Isera a kterou vyhotila teorie interpretačních komunit Stanleyho Fisha, z jehož badatelského centra se už zcela vytrácí text a na jeho místo je dosazena interpretace.

Důsledkem tohoto posunu je, jak říká Zerweck, proměna paradigmatu, která je vlastně spojena s proměnou předmětu bádání. Už jím není text, ale kontext – a to kontext interpretací. To ale znamená, že vztah mezi významem a smyslem se povážlivě rozkolísává. Význam, jako intencionální a dynamická textová kategorie, která odkazuje k potenciálnímu smyslu a tím poskytuje oprávnění interpretacím, už není tak důležitý a na jeho místo nastupuje zájem o smysl, jenž neodkazuje k textu, ale ke svému kontextu, k dobovým normám a kulturním modelům výstavby rozumu. Nespolehlivost už není rozpoznatelná jako strategie textu, strategie významové výstavby, ale jako důsledek podmínek, do nichž text nově vstupuje a v nichž nabývá smyslu.

Naštěstí tuto krajní tezi zpochybňuje sám Zerweck svými konkrétními diachronními analýzami nespolehlivosti v literárním narativu. Tato část je ostatně nej-

cennější částí jeho studie a ukazuje, jak podstatnou kategorií nakonec nespolehlivost – jakožto kategorie významové výstavby textu – může být i pro literární historii, která ji zatím přenechávala synchronním pohledům teoretiků. Jako rozpoznanou textovou strategii ji Zerweck sleduje v 19. a 20. století a v souvislosti s kvantitou, ale i s kvalitou jejího výskytu dospívá k pozoruhodným poznatkům, které mají dalekosáhlý kulturní dosah a umožňují, z jiného úhlu pohledu, sledovat zrod moderního myšlení a moderní společnosti a něco důležitého vypovědět o jejich příčinách a podobách. Tady se současně ukazuje i prostor, v němž Iserova teze o přeložitelnosti platí beze zbytku. Přeložitelnost by neměla být provázána destrukcí možností, které teorie získala ve svém původním prostředí, ale měla by přinést jejich (oboustranné či vícestranné) rozšíření a zpřesnění. A v tomto případě se teorie nespolehlivosti příkladně rozšiřuje do oblasti kulturologie či obecné historie, nikoliv však na úkor literární vědy.

Je třeba se však ohradit ještě proti některým Zerweckovým tezím, které sice dokládají textovou orientaci nespolehlivosti, ale přesto zmenšují její význam. Tyto teze mají obvykle společného jmenovatele, a to skutečnost, že nespolehlivost propojuje autor této studie s koncepcí *mimesis*, a proto ji hledá a dokládá v prostředí realistického vyprávění, realistické reprezentace. Ovšem ve chvíli, kdy převládne typ vyprávění, jenž zpochybňuje takový způsob reprezentace, kategorie nespolehlivosti ztrácí svůj význam. Jako nespolehlivé se v okamžiku nástupu moderního narativu ukazuje vše, neboť nic není možné ukotvit k nějakému „konkrétnímu“, mimesi obsaditelnému referentu – k zřetelnému a jedinečnému smyslu. Nejistota a znejistění jednoznačnosti, které jsou hnacím motorem moderních vyprávění, představují v procesu čtenářského nárokování smyslu novou vztahovou veličinu, která čtenáři zabraňuje v nastolení jednoznačnosti a naopak odhaluje nespolehlivost interpretací. Jakoby tedy pro Zerwecka byla nespolehlivost spojitelná především s realistickými typy narativů s jejich efektem reálného. Paradoxně však sám Zerweck ustoupí ze svého mimetického pojetí nespolehlivosti, když ji v závěru studie dává do kontaktu s Iserovou teorií přechodové triády reprezentace: skutečné – fiktivní – imaginární, v níž fiktivní

prostředkuje mezi skutečným světem a imaginárním světem, který je textem evokován. Spojí ji totiž s aktem fikcionalizace a učiní ji tak součástí fiktivního – tedy součástí textové reprezentace fikčního světa, a odvolá se přitom na Iserovo odmítnutí mimetické teorie realismu.

Jednou z rozporuplných tezí je tvrzení, že nespolehlivost je možná pouze v případě narativů, které jsou vyprávěny z personalizované perspektivy. Musí tedy jít vždy o nespolehlivého vypravěče, který se s různou mírou evidence vyskytuje ve vyprávění. O problémech takového přístupu autor tohoto komentáře obšírně psal v knize *Vypravěč*² a na tomto místě tedy pouze konstatuje, že jako textová strategie je nespolehlivost prokazatelná i na rovině heterodiegetického vyprávění, tedy vyprávění nepersonalizovaného. Spojit nespolehlivost jen s postavami příběhu a nerespektovat ji jako součást sémantického gesta, v němž se ukazuje rozpor a současně tvarové napětí mezi rovinou příběhu a rovinou vyprávění, však zmenšuje její výpovědní, a tedy analytický potenciál.

Avšak zpátky k jádru Zerweckovy studie. Jak už bylo řečeno, vlastním předmětem se pro ni stává čtenářská konkretizace, která Zerweckovi zprostředkovává přístup ke svému kulturnímu kontextu. Ke kontextu norem a hodnot, na jejichž základech společnost a její reprezentant čtenář konkretizaci uskutečňuje, tedy poskytuje textu smysl. Tento předmět teoretické analýzy by nás měl dvojnásob těšit. Jednak ukazuje na principy, které udržují literární dílo v chodu, tedy dělají z něj živou součást kultury, a jednak se jím přibližujeme do teoretického prostoru, který v české literární vědě hraje důležitou roli už od třicátých let minulého století a na němž se rodí i tzv. teorie ohlasů pražského strukturalismu. Domníváme se však, že proto, aby zůstal uhájen předmět takto modelované analýzy jako předmět, který je součástí domény literární vědy, a proto, aby se identita literárního díla nerozpustila v bezpočtu konkretizací, je třeba trvat na textovém ukotvení smyslu, tedy na jeho významové identitě.

Poznámky:

- 1 Wolfgang Iser, *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*, přel. Petr Málek, Brno – Praha, ÚČL AV 2004.
- 2 Tomáš Kubíček, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 112–180.

Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci

Bruno Zerweck

I. Úvod

Je zcela zbytečné zdůrazňovat, nakolik důležitá je koncepce nespolehlivého vypravěče od roku 1961, kdy ji do literární vědy zavedl Wayne C. Booth. Jeho klasická definice nespolehlivého vypravěče přežívá prakticky ve všech naratologických učebnicích: „Nazývám vypravěče *spolehlivým*, když mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a *nespolehlivým*, když tak nečiní.“¹ Nicméně v poslední době, v důsledku sílící kritiky tradičního chápání nespolehlivého vyprávění, např. v pracích Tamar Yacobi,² Kathleen Wallové³ či Jamese Phelana a Mary Patricie Martinové,⁴ ukázal německý badatel Ansgar Nünning v celé řadě článků na dané téma,⁵ že existence implikovaného autora není ani nutnou, ani postačující podmínkou nespolehlivého vyprávění.⁶ Nünning navrhuje namísto toho využít při analýze nespolehlivého vyprávění přístup zaměřený na čtenáře. Nespolehlivé vyprávění lze podle něj vysvětlit „v kontextu teorie schémat jako vlastní projekci čtenáře, který se pokouší vyřešit mnohoznačnosti a nesrovnalosti v textu tím, že je přisoudí vypravěčově nespolehlivosti.“⁷ V důsledku lze pak nespolehlivé vyprávění chápat „jako takovou interpretační strategii či svého druhu kognitivní proces, který se označuje termínem ‚naturalizace‘.“⁸ V rámci teorie nespolehlivého vyprávění představuje kognitivní obrat první proměnu paradigmatu. Umožňuje zásadně nové promýšlení pojmu vypravěčské nespolehlivosti. Místo abychom se opírali o kategorii implikovaného autora a analýzu nespolehlivého vyprávění zaměřenou na text, lze pojem vypravěčské nespolehlivosti rekonceptualizovat v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních strategií.

V následujícím textu se však pokusím hájit názor, že potřebujeme i druhou, zcela zásadní proměnu paradigmatu, tentokrát zaměřenou hlouběji na dějinný kontext a kulturní povědomí. Tato druhá proměna paradigmatu – historický a kulturní obrat – jde dál než Nünningův kognitivní přístup a vede ke kulturně-naratologické teorii nespolehlivého vyprávění.⁹ Ústřední teze mého pojetí se opírá o chápání nespolehlivosti, která je výsledkem interpretačních strategií, jako kulturně a historicky proměnlivé. Odráží řadu význačných synchronních i diachronních změn ve vývoji filozofického, vědeckého, psychologického, společenského a estetického diskurzu posledních dvou století. Proto lze nespolehlivé vyprávění považovat za jev na pomezí etiky a estetiky, respektive na pomezí literárního dis-

kurzu a ostatních kulturních diskurzů. Zahrneme-li navíc pod teorii nespolehlivého vyprávění i historické a kulturní aspekty, bude moci koncepce vypravěčské nespolehlivosti nakonec sloužit jako důležitá kategorie i v širší oblasti kulturních studií.

Jakmile letmo nastíním, v čem spočívá kognitivní obrat a jaké důsledky má pro naše chápání toho, co ve skutečnosti zakládá nespolehlivé vyprávění, pokusím se formulovat čtyři teze. Tyto teze zdůrazňují ústřední rysy, které podle mého mínění představují nutné podmínky nespolehlivého vyprávění a které poukazují na nutnost historického a kulturního obratu v rámci studia vypravěčské nespolehlivosti. Po nich budou následovat čtyři diachronní teze týkající se dějin nespolehlivého vyprávění. V rámci historického vývoje se zaměřím na nejrůznější kulturní diskurzy, které se s uplatněním nespolehlivého vyprávění odrážely v narativní fikci od okamžiku, kdy nespolehlivost spolu s realistickým románem 18. století vstoupila do literatury.

II. Kognitivní obrat v teorii nespolehlivého vyprávění: Nespolehlivé vyprávění jakožto důsledek interpretačních strategií.

Ještě donedávna nebyla Boothova definice nespolehlivého vypravěče nikým zpochybnována. Sloužila naopak za základ takřka všech prací o nespolehlivém vyprávění.¹⁰ V doposud jedině knižní studii¹¹ na toto téma rozšířil Riggan Boothovu koncepci a rozvinul model vypravěčské nespolehlivosti, který podle Moniky Fludernikové „už odpovídá sémantizované klasifikaci nespolehlivých vypravěčů“.¹² Rigganova typologie zahrnuje čtyři typy nespolehlivých vypravěčů: pikaro, klaun, blázen a naiva. Tato klasifikace založená na společenských stereotypech má tu výhodu, že chápe, alespoň implicitně, nespolehlivé vyprávění jako jev úzce spjatý s hodnotovým systémem a společenskými normami čtenáře. Nicméně Riggan nepřistupuje k složité interakci mezi textovými rysy a čtenářským očekáváním systematicky, a proto také k plně rozvinuté teorii nespolehlivého vyprávění nepřidává mnoho nového.

Naproti tomu se James Phelan a Mary Patricia Martinová ve svém nedávno vydaném článku zabývají teoretickými problémy, které patří v rámci problematiky vypravěčské nespolehlivosti mezi ty nejdůležitější. Rozlišují šest různých typů nespolehlivosti založených na třech kritériích, osa faktů/události, osa hodnot/soudů a (oproti Boothovi navíc) osa vědění/vnímání.¹³ Těchto šest typů („chybné podávání informací [*misreporting*]“, „chybné vnímání [*misreading*]“, „chybné hodnocení [*misevaluating*]“, „nedostatečné podávání informací [*underreporting*]“, „nedostatečné vnímání [*underreading*]“, „nedostatečné hodnocení [*underregarding*]“) ¹⁴ se může v jednotlivých textech objevit ve všech možných kombinacích. Ještě důležitější však je, že Phelan a Martinová kladou v otázce nespolehlivého vyprávění důraz na etický přístup, který se v procesu čtení zaměřuje na interakci mezi prvky orientovanými na text a prvky orientovanými ke čtenáři: „[J]estliže text prostřednictvím signálů, které vysílá ke svému autorskému publiku (*authorial audience*), vzbuzuje určitou etickou odezvu, závisí tato naše individuální etická odezva na interakci mezi těmito signály a našimi vlastními, konkrétními hodnotami a názory.“¹⁵

Odlíšný přístup k nespolehlivému vyprávění, založený na základním vztahu mezi textovými prvky a představami a očekáváním čtenářů, nabízejí kognitivní naratologové. Naratologie během posledních dvou desetiletí rozvinula řadu kognitivních a čtenářsky orientovaných modelů, které zaměřeny na proces čtení a interpretaci textů využívají kognitivních parametrů.¹⁶ Rozvinutí těchto modelů bylo závislé na vzrůstajícím povědomí o problémech, které se v naratologii vyskytovaly v rámci strukturalistického, na text orientovaného a synchronního zaměření, přičemž svůj podíl nese i vliv lingvistických, psychologických a kognitivních pohledů na otázky informace a zpracování dat. Kognitivní naratologie je založena na předpokladech teorie schémat, která byla původně odvozena z výzkumu umělé inteligence, např. v pracích Marvinina Minského.¹⁷ V kontextu teorie schémat lze proces čtení konceptualizovat jako konstrukci a projekci systému hypotéz a schémat (*frames*), s jejichž pomocí čtenář rozvíjí potenciální význam textových signálů. Radikální rekonceptualizace celé naratologie v podání Fludernikové je založena právě na těchto konstruktivistických a kognitivně orientovaných systémech: „Čtenáři aktivně konstruují významy a zavádějí schémata pro své vlastní interpretace textů, právě jako jsou lidé nuceni interpretovat svoji každodenní zkušenost na základě dostupných schémat.“¹⁸

Schématům lze rozumět tak, že vyjadřují soubor předpokladů toho kterého čtenáře. Podle Uri Margolina jsou to „konvencionalizované, standardizované soubory informací

o více či méně rozdílných typech lidských situací a jednání“.¹⁹ Čtenářova znalost skutečného světa (konceptualizovaná v podobě schémat skutečného světa) a znalost literárních konvencí (v podobě literárních schémat) slouží k výkladu a zpracování textových prvků. Procesu, v němž se čtenář obrací k celostním kognitivním schématům, aby uvedl textové informace do souladu s modely skutečného světa, se jakožto kognitivnímu procesu, se kterým v roce 1975 přišel Jonathan Culler, říká naturalizace: „[N]aturalizovat text znamená vztáhnout jej k takovému diskurzu nebo modelu, který je už v určitém smyslu přirozený a srozumitelný.“²⁰ Jestliže vezmeme v úvahu psychologické chápání podstaty zpracovávání dat, jak to navrhuji kognitivní naratologové Jahn a Perry,²¹ lze nespolehlivost vypravěče vyložit v rámci toho, co Harker nazývá „interaktivním modelem procesu čtení“, jedině za předpokladu, že se uchýlíme ke konceptu naturalizace.²² Nespolehlivost „závisí jak na smyslově vnímatelných informacích situovaných v textu, tak na mimotextových pojmových informacích situovaných v čtenářově mysli“.²³ Textové informace fungují pouze jako signály. V procesu čtení jsou interpretovány s odvoláním na celostní schémata, která představují kontextové informace dostupné čtenáři.

Mechanismy, které stojí za nespolehlivým vyprávěním, lze analyzovat uvnitř daného textového a kontextového chápání způsobu, jakým je nespolehlivost čtenářem projektována v procesu naturalizace textu. Taková analýza pak opravňuje Currieho tvrzení, že „[j]ako konzumenti fikce jsme si osvojili schopnost rozeznat nespolehlivé narativy, [ovšem] jako teoretikové jsme už méně schopni říci, co zakládá nespolehlivost a jak ji lze odhalit“.²⁴ Už před patnácti lety rozvinula Tamar Yacobiová model čtenářských strategií naturalizace, a poskytla tak systematický výklad textových a kontextových principů, jimiž se řídí „vzájemné působení autorského a čtenářského zaměřování pozornosti“.²⁵ V případě nespolehlivého vyprávění jsou čtenáři konfrontováni s „referenčními obtížemi, nesrovnalostmi a (vnitřními) rozpory“, které lze podle Yacobi vyřešit odvoláním se na „širokou škálu usměrňujících a integrujících opatření. [...]ato škála podléhá pěti různým kritériím: 1) genetickému, 2) generickému, 3) existenciálnímu, 4) funkčnímu a 5) hlediskovému“.²⁶ V případě *genetického* kritéria čtenář řeší textové rozpory tak, že je interpretuje uvnitř autorského nebo daného historického kontextu díla. *Generické* kritérium umožňuje naturalizaci textových zvláštností uvnitř soustavy jednotlivých žánrů a jejich konvencí. *Existenciální* kritérium vede čtenáře k tomu, aby vyřešili textové nesrovnalosti s využitím modelů skutečného světa.²⁷ V případě *funkčního* kritéria „fungují estetické, tematické a persvazivní záměry díla [...] jako [...] vodítko k odhalení smyslu všech jeho zvláštností“.²⁸ Konečně *hlediskové* kritérium umožňuje čtenáři přisoudit problematické prvky narativního textu individuálnímu hledisku fikčního reflektora. V jiné studii Yacobi zdůrazňuje, že v rámci jejího modelu mají první čtyři kritéria „společně právě to, že neřeší problém na úkor zprostředkovatele, který tak může zůstat dokonale spolehlivý“.²⁹ Teprve když se textová nesoudržnost určuje podle hlediskového kritéria, stává se nespolehlivost převládající čtenářskou strategií a čtenář předpokládá nespolehlivého zprostředkovatele.

Nünningovy studie, ale i řada dalších článků opírajících se o jeho teoretické práce,³⁰ které z hlediska kognitivního přístupu zkoumají způsob, jakým čtenáři naturalizují textové nesoudržnosti a zvláštnosti, se zaměřují na poslední zmíněný aspekt: vyřešit disharmonii v textu za pomoci předpokladu nespolehlivého vypravěče, a tím vlastně textovou nesoudržnost přisoudit nespolehlivosti zprostředkovatele. Na jedné straně analyzují zmiňované studie systematicky textové signály nespolehlivého vyprávění a na straně druhé kontextová schémata – tj. modely –, která čtenáři využívají k naturalizaci jinak rozporuplného textu jako nespolehlivého. Textové složky, které signalizují vypravěčovu nespolehlivost, zahrnují mimo jiné paratextové prvky, rozpor mezi příběhem (*story*) a diskurzem (*discourse*), vnitřní nesrovnalosti vypravěčovy promluvy, nesrovnalosti mezi vypravěčovým podáním událostí a jeho komentáři k těmto událostem, multiperspektivní výklady příběhu, které nemohou být syntetizovány, a také vypravěčovo explicitní či implicitní odhalení své vlastní nespolehlivosti.³¹ Podle Nünninga³² mohou být kontextová schémata nebo modely, které čtenáři aplikují na texty za účelem naturalizace textových signálů nespolehlivého vyprávění, rozčleněny na několik hlavních okruhů schémat. První skupina zahrnuje taková referenční schémata, která se vztahují ke skutečnému světu, např. obecná znalost světa, obecná znalost historického modelu světa a společné kulturní dědictví, teorie osobnosti a modely psychologické koherence, společenské, morální či lingvistické normy a individuální hodnoty a normy jednotlivých čtenářů. Druhá skupina

obsahuje literární referenční rámce, např. obecné literární konvence, modely literárních žánrů, intertextuální referenční rámce a stereotypní modely postav. Konečně lze do tohoto rozdělení zahrnout také třetí skupinu, která představuje prostředkující rovinu mezi schémata skutečného světa a schémata literárními, čili hodnoty a normy textu, jak si je konstruoval sám čtenář. Ke čtenáři orientovaný model nespolehlivého vyprávění umožňuje stanovit textové a kontextové prvky, které společně nutí čtenáře, aby naturalizovali daný text jako nespolehlivý. Proto nám dovoluje analyzovat nespolehlivost narativních textů mnohem přesněji, než to umožňovaly dosavadní teorie nespolehlivosti.

Kognitivní obrat v naratologii má dalekosáhlé důsledky pro naše chápání kulturního a dějinného kontextu, do něhož je vypravěčská nespolehlivost zasazena. Tyto důsledky plynou z poznání, že nespolehlivost nelze chápat jako ryze textovou vlastnost, nýbrž jako *výsledek* interpretačních strategií založených na textových signálech. V procesu čtení si čtenáři volí vlastní individuální interpretační strategie z celé řady dalších možností interpretace. Každý individuální soubor interpretačních strategií představuje výběr na základě kulturně podmíněných schémat a preferencí uvnitř určitého dějinného kontextu. Je tudíž nezbytné přistupovat k fenoménu nespolehlivosti z historického a kulturního hlediska. Takový přístup lze však uplatnit jedině tehdy, pokud se dohodneme na souboru minimálních podmínek nespolehlivého vyprávění. Budu proto formulovat čtyři synchronní teze, které považuji pro analýzu vypravěčské nespolehlivosti za ústřední.³³

III. Minimální podmínky a kulturně-historické souvislosti nespolehlivého vyprávění

1. Nespolehlivé vyprávění se může vyskytnout pouze v personalizovaném vyprávění. Nespolehlivý vypravěč musí být tedy v procesu čtení výrazně personalizovaný.

Aby mohl být text čtenáři naturalizován jako nespolehlivý, musí být prostředkován silně antropomorfizovaným vypravěčem-postavou.³⁴ Uri Margolin zdůrazňuje, že koncepce nespolehlivého vyprávění „je nepoužitelná“, pokud je narativ sdělován neosobním způsobem, bez ohledu na to, nakolik zvláštní nám může jeho fikční svět připadat, jako např. v *Proměně* (1915)³⁵ Franze Kafky. Obdobně se podle Margolina nemůže vypravěčská nespolehlivost objevit v případě, je-li text výrazně metafikční, jak je tomu např. v některých Beckettových prózách, protože takové texty neobsahují žádné hodnotící komentáře týkající se sféry vyprávěného, se kterou „může být problematické začínat a odůvodňovat zavádění koncepce nespolehlivého vypravěče“. V důsledku není třeba, aby čtenáři řešili mnohoznačnosti a nesrovnalosti normativní nebo věcné povahy na vyšší rovině. V obou případech, neosobním způsobu vyprávění i výrazné metafikci, nevyústí interpretací strategie naturalizace u čtenářů v předpoklad nespolehlivého vyprávění, protože nespolehlivost se podle Margolina může objevit jen v textech, které „obsahují jak signály vyprávěného [tj. příběhu], tak signály vypravěče [tj. diskurzu]“. Jak se později ukáže v diachronním přehledu, tento důležitý Margolinův postřeh má výrazné důsledky pro úlohu nespolehlivého vyprávění v současné literatuře.

Margolin má za to, že uvnitř personalizovaného narativu musí potencionální nespolehlivý vypravěč „přebírat určité lidské atributy jako vědění, vnímání, porozumění atd.“, protože jinak by neexistovalo žádné (fikční) kognitivní centrum, jemuž by mohla být nespolehlivost přisouzena. Podobně zdůrazňuje tento aspekt i Manfred Jahn, když požaduje „personalizaci literárních papírových bytostí“, jako je nespolehlivý vypravěč, jehož „existence“ závisí plně na vysokém stupni antropomorfizace přisuzované čtenářem.³⁶ Účinek nespolehlivosti záleží podstatně na čtenářově konstrukci vypravěče. Margolin podotýká, že při této konstrukci jsou čtenáři „omezeni na modely osobnosti“, které jsou jim k dispozici prostřednictvím jejich „základní znalosti světa“. Pokud tyto kulturně dostupné modely osobnosti nemohou být přiřazeny vypravěči, tzn. pokud nemůže být výrazně personalizován, pak lze jen stěží takového „ne-lidského“ vypravěče interpretovat v rámci „lidské“ kategorie nespolehlivosti.³⁷ Například homodiegetický vypravěč v první kapitole románu Juliana Barnese *Historie světa v 10 1/2 kapitolách* (1989),³⁸ červotoč popisující „svoji“ cestu na Noemově arše, může být sotva považován za nespolehlivého, protože dostupné modely lidské osobnosti a psychologie skutečného světa neplatí za náležité normy, jimiž by bylo možné jej posuzovat. Bez ohledu na to, do jaké míry červotoč vychází z našich kulturních znalostí a norem či nakolik rozporuplný je „jeho“ výklad, výsledkem čtenářských interpretačních strategií v tomto případě s nejvyšší pravděpodobností nebude vypravěčská nespolehlivost. Na pozadí literárních konvencí a schémat budou čtenáři

text vnímat mnohem spíše jako bajku (s myslícím a mluvícím zvířetem jakožto vypravěčem) nežli nespolehlivý narativ.

2. Nezáměrné sebe-uvědomění personalizovaného vypravěče je nezbytnou podmínkou nespolehlivosti.

Podle Moniky Fludernikové je nespolehlivé vyprávění do značné míry předurčeno „odhalujícím schématem“,³⁹ které v procesu čtení dominuje a vytváří iluzi vypravěčova nezáměrného sebe-uvědomění. Mechanismy stojící za vypravěčovým sebe-uvědoměním lze vysvětlit s odvoláním na dramatickou ironii, která podle Nünninga „obsahuje rozpor mezi vypravěčovým pohledem na fikční svět a opačným stavem věcí, kterého se může dobrat čtenář. [...] Aniž by si toho byli vědomi, podávají nespolehliví vypravěči neustále čtenáři nepřímé informace o vlastních osobitých rysech a duševních stavech.“⁴⁰ Když vymezíme koncepci nespolehlivého vyprávění a aplikujeme ji výhradně na vypravěče, kteří se sami prozrazují, umožní nám to rozlišit mezi různými typy víceznačných homodiegetických vypravěčů. Na jedné straně existují personalizovaní vypravěči, kteří, jak tvrdí Fluderniková, jednoduše zobrazují „omezenou perspektivu z hlediska první osoby“.⁴¹ Takoví vypravěči nejsou nutně nespolehliví. Na druhé straně se mohou čtenáři setkat s personalizovanými vypravěči, kteří se sami nezáměrně prozrazují. V takovém případě je mohou čtenáři naturalizovat jako nespolehlivé.

Například děsivý vypravěč románu Breta Eastona Ellise *Americké psycho* (1991)⁴² je „jednoduše“ vrah a psychopat, a já se domnívám, že i když je „nespolehlivou osobou“, těžko by se našel jediný důvod, proč by jej čtenáři měli naturalizovat jako nespolehlivého vypravěče. Narativ neobsahuje žádné nesrovnalosti nebo rozpory, ať už textové či ve vztahu k referenčnímu rámci skutečného světa nebo literatury. Vypravěč ví o svých činech a motivaci, otevřeně o nich vypovídá a nijak se nepokouší „skrýt“ svoji povahu. Neuplatňuje se zde žádné „odhalující schéma“ ani zde neprobíhá žádné nezáměrné sebe-uvědomění. Na druhé straně v případě *Lolity* (1955)⁴³ Vladimíra Nabokova brání nespolehlivý vypravěč Humbert sám sebe a svůj odklon od společensky přijatelných hodnot a normálního duševního chování. Navenek se pokouší čtenáře přesvědčit, že jeho náklonnost k nymfičkám není perverzní a trestná (koneckonců sám je obviněn z vraždy, nikoliv ze zneužívání nezletilé osoby). Avšak nezáměrně odhaluje, že sám zničil Lolitě život a že jeho modely světa a osobnosti musejí být považovány za krajně problematické. Humbertovo nezáměrné sebe-uvědomění představuje ústřední rys jeho nespolehlivosti.

3. Vypravěčská nespolehlivost je kulturně podmíněný fenomén.

Pokud připustíme, že účinek nespolehlivého vyprávění spočívá na čtenářových interpretačních strategiích a kulturně podmíněných modelech, jako jsou teorie osobnosti nebo všeobecně přijímané hodnoty a normy, pak nemůžeme z analýzy textové nespolehlivosti vyloučit kulturní kontext, v jehož rámci je narativní text vnímán. Jakákoli kognitivní naratologická diskuze o nespolehlivém vyprávění musí proto počítat s tím, že když interpretujeme vypravěče jako nespolehlivého, vypovídá to o kulturním kontextu, v němž interpretace probíhá, minimálně tolik, co o textu samotném. Bylo by zavádějící si myslet, že určité texty, u nichž se zdá, že zjevně a bez jakýchkoli pochybností konfrontují čtenáře s nespolehlivým vyprávěním, musejí být vždy a v jakékoli dané kultuře interpretovány jako nespolehlivé. Z kognitivního hlediska jsou jednoznačně interpretovány jako nespolehlivé pouze proto, že čtenáři sdílejí stejná kontextová schémata, a proto naturalizují texty uvnitř kulturně sdílených referenčních rámců.⁴⁴

Povědomí o kulturní podmíněnosti vypravěčské nespolehlivosti je velmi důležité pro pochopení různých forem a funkcí nespolehlivého vyprávění. Je to například velmi závažný předpoklad pro studium vypravěčské nespolehlivosti v afroamerické či postkoloniální literatuře. V kontextu těchto literatur, které jednoznačně zahrnují víc než jen západní kulturní diskurzy, je srovnávání odlišných kultur často zásadní pro pochopení, a tedy i naturalizaci textu.⁴⁵ Například román *Děti půlnoci* (1981)⁴⁶ Salmana Rushdieho obsahuje celou řadu prvků, které by pro západní publikum mohly signalizovat nespolehlivost vypravěče, jako např. (ve srovnání se západními normami) „deviantní“ chování nebo „problematický“ systém hodnot. Pro indického čtenáře by naproti tomu nemělo být žádným problémem, aby začlenil tyto prvky do svého společenského kontextu a modelů osobnosti.

s ohledem na pikareskní román by skutečnost, že Moll nezáměrně demaskuje svoji pochybnou morálku, mohla jen sotva být považována za ústřední bod tohoto románu. Její tvrzení může být odůvodněno poukazem na způsob recepce románu v době jeho vzniku. Až teprve v osmáctém století, kdy začalo na poli románu převládat realistické ztvárnění aspektů skutečného světa, lidské psychologie a přijímaných hodnot a morálky, se mohlo vypravěčovo odhalení vlastní normativní nebo věcné nespolehlivosti stát ústředním aspektem při naturalizaci rozporů v interpretacích čtenářů.

Jeden z nejstarších anglických románů, který vykazuje výrazné signály vypravěčovy nespolehlivosti, je *Zámek Rackrent* (1800)⁶⁰ Marie Edgeworthové. Vypravěč, sluha Thady Quirk (!),⁶¹ demaskuje svou vlastní naivitu prostřednictvím krajně podezřelé dramatické ironie. Když podává naprosto rozporuplný a zkreslený výklad historie rodiny svých pánů, Rackrentů, odhaluje sám sebe jako úplného hlupáka. V *Zámku Rackrent* má Thadyho nespolehlivost funkci důmyslné a ironické společenské kritiky. Když zcela zkresleně, prostřednictvím vlastní naivity a groteskní oddanosti, interpretuje nemorální chování protestantských vlastníků půdy v Irsku, zvýrazňuje tím zároveň jejich krajně pochybné jednání, etické postoje a morální hlediska. Nünning upozorňuje na to, že román Marie Edgeworthové proto musíme považovat za „mezník v dějinách nespolehlivého vyprávění“.⁶² Je to jeden z prvních příkladů mezi anglickými romány, který byl podle Stanleyho Solomona „připraven rozbit čtenářské očekávání vypravěčské spolehlivosti“.⁶³

6. Mimo populární žánry hraje nespolehlivé vyprávění v britské literatuře 19. století ve dlejší roli.

Přestože se stalo realistické paradigma románu předpokladem jak pro výskyt vypravěčské nespolehlivosti v románech, tak pro čtenářskou naturalizaci nespolehlivosti na základě realistických schémat, existuje pouze několik málo textů z první poloviny devatenáctého století, které obsahují nespolehlivé vypravěče.⁶⁴ Jakožto mladý žánr tíhl realistický román na jedné straně k hyperrealismu a společenské kritice, na straně druhé pak k fantastickým námětům, které se brzy staly typické pro gotický román. Nespolehlivost vypravěčů zde nehrála hlavní roli, protože tyto texty se zaměřovaly na zcela odlišené aspekty: na fantastické světy, nebo na „pravdivý“ a souvislý popis společnosti a sociálních podmínek. V důsledku toho nalezneme nespolehlivé homodiegetické vypravěče v narativních textech tohoto období jen výjimečně.

Ani realistické normy jednoznačného podání fikčních světů nejsou v tomto období nijak zvlášť zpochybňovány. Nünning poukazuje na to, „že nedostatek nespolehlivých vypravěčů ve viktoriánském románu je možné alespoň zčásti přičíst skutečnosti, že epistemologické předpoklady, které nespolehlivé vyprávění zpochybňuje, byly tehdy ještě stále všeobecně přijímány“.⁶⁵ Tam, kde byla iluze toho, že objektivního vědění a objektivní reprezentace reality lze dosáhnout, jen výjimečně zpochybňována, mohl fenomén nespolehlivého vyprávění sotva hrát výraznější roli. Těch několik případů, kdy nespolehlivé vyprávění v devatenáctém století skutečně vstoupilo do hry, jen podporuje předchozí tvrzení. Jde přesně o takové literární diskurzy, které alespoň implicitně zakládají kritický a rozvratný pohled na převládající chápání vědění a jeho projevů. Například *Na větrné hůrce* (1847)⁶⁶ Emily Brontëové, klíčový román anglické literatury devatenáctého století, představuje vynikající rané zpochybnění epistemologických možností objektivní reprezentace. Vzájemným srovnáním dvou nespolehlivých vypravěčů, Lockwooda a Nelly Deanové, Emily Brontëová hluboce zpochybňuje (hyper)realistické tvrzení, že „objektivních a autoritativních verzí událostí lze principiálně dosáhnout“.⁶⁷ Nespolehlivé vyprávění v románu *Na větrné hůrce* tak odráží tehdy ještě stále rozvratný kulturní diskurz, který se nakonec stane diskurzem převládajícím: epistemologickým skepticismem dvacátého století.

Jestliže se nespolehliví vypravěči v realistických a viktoriánských gotických románech vyskytují velmi sporadicky, je o to nápadnější, že v populárních žánrech, např. dobrodružných příbězích a senzačních či detektivních románech, se objevují poměrně často.⁶⁸ Nesmírně populární beletrizovaná vyprávění očitých svědků od Wilkieho Collinse, např. *Žena v bílém* (1860)⁶⁹ nebo *Měsíční kámen* (1868)⁷⁰, se vyznačují celou řadou nespolehlivých vypravěčů. Jiným autorem daného období, v jehož dílech se novátorsky uplatňují nespolehliví vypravěči, je Robert Louis Stevenson. Jeho romány, např. *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda* (1886)⁷¹ nebo *Pán z Ballantrae* (1889)⁷², hrají významnou roli

ve vývoji nespolehlivého vyprávění v britské literatuře.⁷³ Přestože ještě donedávna byly Stevensonovy romány i přes jejich skeptické zpochybnění reprezentace a novátorské využití starých forem značně podceňovány, je dnes jejich autor vnímán jako důležitý předchůdce modernismu.

7. V důsledku vzrůstajícího epistemologického skepticismu se z nespolehlivého vyprávění stává význačný literární fenomén období přechodu z viktoriánské na modernistickou literaturu.

V pozdně viktoriánském a modernistickém období začíná vzrůstající epistemologický skepticismus převládat v pojetí skutečnosti a ve všeobecném chápání způsobu, jakým lze skutečnost v literatuře znázornit. Zatímco se v první polovině 19. století *Zámek Rackrent* a *Na větrné hůrce* vymykaly z představy o spolehlivém a nerozporném realistickém (či fantastickém, antiiluzivním) ideálu narativu, přinesla druhá polovina století proměnu převládajícího chápání a reprezentování skutečnosti. Brian McHale⁷⁴ podotýká, že tato změna paradigmatu ohrozila předpoklad, že by literární diskurzy mohly poskytovat objektivní a autoritativní verze událostí. Vypravěčská nespolehlivost stále více odrážela kulturní diskurzy podminěné všeobecným skepticismem v epistemologických otázkách. Počáteční rozvratnou kritiku objektivní reprezentace u Emily Brontëové a skeptický pohled Roberta Louise Stevensona na reprezentacionalismus následovala řada kulturních diskurzů, v nichž převládaly epistemologické pochybnosti týkající se pravdy, skutečnosti a jejich reprezentace.

Nespolehlivé vypravěče, kteří nápadně zdůrazňují epistemologické otázky, lze nalézt v textech, ve kterých jsou nesrovnalosti a problematické prvky spojovány s výrazně personalizovanými vypravěči. Přestože se promluvy nespolehlivých vypravěčů v pozdně viktoriánské literatuře neodchylují od realistických představ, jejich mnohoznačnost působí často čtenářům problémy, jako je tomu v případě celé řady románů R. L. Stevensona, Henryho Jamese nebo Josepha Conrada. Odchylující se modely osobnosti a chybná pozorování vypravěčů kontrastují se vzorci „normálního“ duševního chování a realistickým způsobem vyprávění. Čtenáři proto sotva mohou naturalizovat tyto texty pomocí schémat spolehlivého podávání informací. Namísto toho se musejí obracet k jiným interpretačním strategiím: mohou naturalizovat vypravěče jako nespolehlivé. Většina pozdně viktoriánských a modernistických nespolehlivých narativů se nezaměřuje na události samotné, ale na problémy, které souvisejí s pokusy vypravěčů retrospektivně (re)konstruovat dané události. Všichni tito vypravěči se sami nezáměrně prozrazují, a tím odhalují, nakolik problematické jsou jejich verze událostí, jejich soudy či jejich morální hodnoty a normy. Příklady těchto „klasických“ nespolehlivých vypravěčů lze nalézt v dílech Henryho Jamese (např. „Listy Aspernovy“ [1888]⁷⁵ a „Utažení šroubu“ [1898]),⁷⁶ Josepha Conrada (např. *Lord Jim* [1899]⁷⁷ a *Under Western Eyes* [1910]), Forda Madoxeho Forda (*Nejsmutnější příběh* [1915])⁷⁸ nebo Williama Faulknera (*Hluk a vřava* [1929]).⁷⁹

8. Pokud jde o nespolehlivé vyprávění, existují v poválečné literatuře tři hlavní vývojové linie. Zaprvé převládá v poválečné fikci nespolehlivé vyprávění, které jednak zdůrazňuje, jednak rozvrací existující realistické představy o (ne)spolehlivosti. Zadruhé některé postmoderní texty mohou, ale nemusejí být naturalizovány na základě vypravěčské nespolehlivosti. A konečně zatřetí, v případě radikálních postmoderních textů přestává nespolehlivé vyprávění platit za jednu z možností v procesu naturalizace.⁸⁰

V literatuře druhé poloviny dvacátého století existuje takřka bezpočet nespolehlivých vypravěčů. Najdeme je v dílech působivé řady romanopisců, jako jsou Martin Amis, Saul Bellow, Anthony Burgess, William S. Burroughs, Peter Carey, Bret Easton Ellis, Kazuo Ishiguro, Penelope Lively, Ian McEwan, Patrick McGrath, Vladimir Nabokov, Salman Rushdie, Graham Swift, Jeanette Winterson a mnozí další.⁸¹ S ohledem na proces naturalizace lze v poválečné a zejména současné literatuře vysledovat tři paralelní vývojové linie.

První vývojová linie se týká vnímání realistických narativů. Realistické poválečné romány jsou z velké části homodiegetickými narativy, které často líčí vypravěčovu problematickou verzi toho, co se ve fikční realitě přihodilo. Avšak ukazuje se, že dřívější ideál nerozporného podání fikčních událostí a společensky přijímaných norem a „normálních“ modelů osobnosti už nemůže nadále sloužit za referenční rámec této fikční reality. Nespolehlivé vyprávění v poválečné literatuře totiž odráží estetiku a ideologii postmoderny a do značné

míry podporuje McHaleovu⁸² průlomovou tezi o tom, že modernistický důraz na epistemologii byl vystřídán všeobjímajícím postmoderním důrazem na ontologii. Současná západní kultura si skutečně stále více uvědomuje, že postrádá ideologicky a společensky přijatelný protiklad nespolehlivého vypravěče, tj. „spolehlivého“ vykladače událostí. Mohli bychom proto dojít k závěru, že předpoklady, které pomáhaly ustanovit nespolehlivého vypravěče, se zcela zhroutily. Reprezentace ve smyslu mimeze byla v průběhu dvacátého století stále více zpochybňována. Se ztrátou možnosti literárního zobrazení skutečnosti v kultuře, která pochybuje o samotné existenci jednoznačně vnímatelné skutečnosti, by nespolehlivé vyprávění mohlo být chápáno spíše jako norma nežli výjimka. Jestliže neexistuje nic takového jako normativní nebo dokonce absolutní věcná spolehlivost, co se pak stane s představou nespolehlivého vypravěče? Zdá se, že od okamžiku, kdy byl modernismus vystřídán postmodernou, nemůže být nadále nespolehlivost považována za „podivnou“ výjimku v jinak „spolehlivě“ vyložitelném světě. Nünning tvrdí, že mnoho současných textů „jednak zdůrazňuje, jednak zpochybňuje problematiku představ o pravdě, objektivitě a spolehlivosti, na kterých jsou realistické teorie o nespolehlivém vyprávění založeny“.⁸³

Fenomén nespolehlivého vypravěče prodělal v poválečné literatuře výraznou změnu. Bylo by možné tvrdit, že zobrazení vypravěčových iluzí a obtíží s „utvářením smyslu“ fikčního světa není vlastně nespolehlivým, nýbrž *spolehlivým* podáním vysoce problematického postavení člověka s ohledem na kognitivní, epistemologické, ale také ontologické jistoty. Kulturní a filozofický kontext současné literatury a uplatnění nespolehlivého vyprávění v rámci této literatury do značné míry podporují tvrzení Kathleen Wallové, že „potřebujeme znovu promyslet celou naši představu o tom, že nespolehliví vypravěči podávají nepřesné verze událostí a že je naším úkolem přijít na to, co se skutečně přihodilo“.⁸⁴ Nespolehlivé vyprávění totiž zdůrazňuje pochybnosti o humanistickém chápání „člověka“ a skutečnosti, které v naší kultuře převládalo od osvícenství. V důsledku toho pak nespolehliví vypravěči současných realistických textů už nemusejí nutně zvýrazňovat samu nespolehlivost fikčního vypravěče. Zpochybňují namísto toho „jak ‚spolehlivé‘ tak ‚nespolehlivé‘ vyprávění a rozdíly, které mezi nimi činíme“.⁸⁵

Problematický vztah mezi spolehlivým a nespolehlivým vyprávěním v současné literatuře hraje ústřední roli například v románu *Nezničitelná láska* (1997)⁸⁶ Iana McEwana. V průběhu četby se zdá, že nespolehlivost vypravěče neustále roste a čtenáři mohou snadno pochybovat o jeho normálním duševním stavu a pravdivosti jeho podání událostí. Nicméně nakonec se ukáže, že kterýkoliv přemrštěný a nesrozumitelný předpoklad, popisovaný detail či soud vypravěče byl naprosto pravdivý (v rámci daného fikčního světa). Podobné pohrávání si s nespolehlivým a spolehlivým vyprávěním zdůrazňuje na jednu stranu důležitou roli, kterou má účinek nespolehlivosti pro proces naturalizace, kdy se čtenáři pokoušejí najít smysl rozporuplných a problematických personalizovaných narativů. Avšak na druhou stranu ilustruje McEwanův text mnohoznačné sémantické důsledky vypravěčské nespolehlivosti pro kulturní kontext, v němž byly předpoklady nespolehlivosti výrazně podkopány. Přesto mohou být současné realistické narativy jako *Nezničitelná láska* stále interpretovány jako nespolehlivé, bez ohledu na to, nakolik problematická je samotná nespolehlivost v rámci našeho současného kulturního kontextu.

Co se však stane s částečně metafikčními texty, které zdůrazňují svůj fikční status, ale zároveň si nadále uchovávají všechny minimální podmínky vypravěčské nespolehlivosti, tzn. personalizovaného vypravěče, kterého lze antropomorfizovat a který sám sebe nezáměrně demaskuje? Tato otázka směřuje k druhé vývojové linii poválečné literatury, která značně proměňuje naši představu o vypravěčské nespolehlivosti. V těchto ambivalentních a částečně metafikčních narativech závisejí čtenářské strategie do značné míry na takových individuálních faktorech, jako je literární kompetence. Výsledek čtenářské naturalizace textu se proto může lišit v závislosti na strategii, kterou si čtenář zvolí. Čtenář může vyřešit nesrovnalosti a normativní či věcné odchylky textu tím, že bude předpokládat nespolehlivého vypravěče, avšak k uspokojivé naturalizaci problematického textu mohou stejně tak dobře posloužit i jiná vysvětlení.

Soubor pěti zmiňovaných kritérií modelu naturalizace, týkajícího se textových nesrovnalostí, jak jej navrhl Yacobi,⁸⁷ může pomoci objasnit mechanismy, které stojí za nejednoznačným účinkem takových narativů. Textové informace v těchto částečně metafikčních textech připouštějí využití různých postupů v procesu naturalizace. Jestliže se čtenář bude spoléhat na hlediskové kritérium, ponese vypravěč jakožto zprostředkova-

tel příběhu zodpovědnost za textové nesrovnalosti, a bude tak moci být posuzován jako nespolehlivý. Stejně tak dobře, avšak v závislosti na svém individuálním očekávání, předpokladech, literárních vědomostech, normách nebo názorech, může čtenář vyřešit nesrovnalosti v textu s odvoláním na jiná kritéria, např. generické nebo funkční. Jestliže čtenář využije generického kritéria, lze pak „zvláštnosti“ textu vyřešit v rámci konvencí daného žánru: např. porušení těchto konvencí může být naturalizováno jako žánrová inovace, nikoliv jako případ nespolehlivého vyprávění. Jestliže bude naturalizaci určovat funkční kritérium, nemusí být ani tentokrát náležité předpokládat jako strategii naturalizace vypravěčskou nespolehlivost. Místo toho jsou zdůrazněny estetické, tematické a persvazivní záměry daného díla. Připouštět vyřešení textových mnohoznačností na rovině celkového účinku textu, nikoli na rovině prostředkování fikčního příběhu, jak by tomu bylo v případě nespolehlivých narativů. Je však důležité si uvědomit, že všechny tyto odlišné možnosti naturalizace lze rovnocenně použít pro mnohoznačné, částečné metafikční texty, které tvoří druhou skupinu současných nespolehlivých narativů. V závislosti na individuálním ustrojení každého čtenáře lze jeden a tentýž text interpretovat mnoha odlišnými způsoby, z nichž pouze jeden zahrnuje předpoklad nespolehlivého vypravěče. Jinými slovy vzhledem k tomu, že jsou v těchto textech rozehrávány dvě (i více) vypravěčské strategie, musí se každý čtenář v procesu čtení rozhodnout ve prospěch jedné z nich.

Za příklad této vývojové linie může posloužit jedna z nejdiskutovanějších knih našeho století. *Lolita* Vladimíra Nabokova se od okamžiku svého vydání v roce 1955 stala původcem vzrušených polemik, které lze připsat na vrub mnohoznačnosti, vyplývající z pozoruhodného směřování kulturních, společenských a morálních tabu. Tato mnohoznačnost platí i pro samotného Humberta. V románu se samozřejmě nachází velké množství signálů nespolehlivosti. Humbert může být antropomorfizován a personalizován mimo jiné jako psychopat, lhář, zločinec, nebo dokonce – chcete-li – jako zhrzená a pomýlená oběť svých vlastních tužeb. Všechno jsou to typické antropomorfizace textových signálů nespolehlivého vyprávění založené na souboru různých referenčních rámců skutečného světa.⁸⁸ Avšak je třeba dodat, že interpretaci *Lolity* mohou určovat také literární schémata. V takovém případě se dostávají do popředí literární konvence a jiné estetické záležitosti. Na pozadí těchto literárních schémat se může figura nespolehlivého vypravěče sama ukázat jako ústřední instance metafikční literární hry, kterou *Lolita* jakožto román, či spíše *Lolita* jakožto postava, rozehrává.⁸⁹ Čtenáři, kteří naturalizují problematické prvky románu na základě těchto literárních schémat, neuplatní hlediskové, nýbrž funkční kritérium naturalizace: nevyřeší nejasnosti v textu tím, že posoudí vypravěče Humberta jako nespolehlivého, ale tím, že si jako důvod, proč byl vytvořen tento vzorový a metafikčně odhalitelný nespolehlivý vypravěč, stanoví samu metafikční hru. V případě tohoto způsobu čtení nebude hrát nespolehlivost v procesu naturalizace pravděpodobně žádnou roli. Podobně pak, v závislosti na tom, zda individuální čtenář uplatní schémata skutečného světa, nebo schémata literatury, lze román číst dvěma vzájemně se vylučujícími způsoby: buď jakožto krajně nespolehlivý narativ se sebeusvědčujícím vypravěčem Hubertem, který je zároveň hlavní postavou, nebo, podle německé badatelky Renate Hof,⁹⁰ na jiné úrovni naturalizace jakožto důmyslnou metafikční hru s literárními konvencemi (jmenovitě s těmi, které se týkají nespolehlivého vypravěče). Druhý zmíněný způsob čtení vyžaduje soubor takových analytických nástrojů, které se zabývají pravidly literárních her a travestií. Avšak antropomorfizace zprostředkovatele Humberta a jeho problematický výklad na rovině fikčního světa, třebaže mohou být ústřední pro vnímání textu na základě nespolehlivosti, se nijak zvlášť neprosazují.

Nakonec existuje v poválečné literatuře vedle postmoderních realistických narativů a pouze částečně metafikčních textů ještě třetí vývojová linie nespolehlivého vyprávění. Tato linie zahrnuje radikálně experimentální texty, které z jejich podstaty nelze číst jako nespolehlivé. Je velmi nesnadné uvést tyto postmoderní narativy do souladu nejen s modely skutečného světa, ale také do souladu s literárními konvencemi a našim chápáním vyprávění. Oproti textům jako *Lolita*, které ještě stále umožňují čtenářům, aby naturalizovali texty s odvoláním na vypravěčskou nespolehlivost, nejsou radikální postmoderní texty, pokud jde o jejich čtení, v žádném případě závislé na nespolehlivém vyprávění.

Obecně lze říci, že postmoderní texty porušují tradiční logiku vyprávění, upřednostňují diskurzivní elementy nad složkami, které zakládají příběh a osnovu (*plot*) a jsou výrazně zaměřeny na použití metafikčních technik. Podle Fludernikové lze tuto obecnou charakte-

ristiku dále prohloubit analýzou příznačných antiiluzivních strategií postmoderních textů: „Postmoderní techniky [...] nabývají na specifičnosti zhušťováním, kombinováním a radikalizací běžných antiiluzivních technik.“⁹¹ Mezi tyto antiiluzivní techniky patří rozrušování struktury a sledu zápletky, rozklad událostí příběhu a jeho zasazení (*setting*) a použití rozmanitých metafikčních technik – od metaleptického střídání rovin (např. když se vypravěč příběhu stává postavou) až po ryze lingvistické metafikční prvky – za účelem zdůraznění utvořenosti (*inventedness*) příběhu a narativního diskurzu.⁹² Pokud se tyto antiiluzivní techniky výrazně prosazují v textu, může sotva čtenářská naturalizace vyústit v projekci figury nespolehlivého vypravěče.

Radikálně metafikční texty například nemohou být naturalizovány za pomoci předpokladu nespolehlivého vypravěče, protože, jak už jsem zmiňoval v první tezi, neříkají nic problematického o sféře vyprávěného: nevytvářejí iluzivní svět příběhu prostředkováný homodiegetickým vypravěčem, který by čtenáři museli uvádět do souladu s vlastními modely skutečného světa. Namísto toho tyto narativy zdůrazňují proces tvorby textu a jeho utvořenost. Například román Christine Brooke-Roseové *Thru* (1975)⁹³ je charakterizován vysokou mírou metafikčnosti. Je z velké části koncipován jako kritická rozprava o tématech jako „Tvůrčí psaní“, „Jak začínat narativ“, „Černošská literatura“⁹⁴ nebo „Román jakožto intencionální objekt“.⁹⁵ V tomto románu nám implicitní či explicitní metafikční a seberefrenční dekonstrukce iluzivních technik neumožňuje, abychom vůbec předpokládali personalizovaného zprostředkovatele příběhu, což následně znemožňuje jakoukoli psychologicky přijatelnou iluzi vyprávění.⁹⁶ V důsledku pak koncepce nespolehlivého vypravěče nehraje při čtenářských pokusech o interpretaci tohoto krajně problematického románu žádnou roli. Jestliže jsou akt vyprávění a utvořenost celého díla radikálně zdůrazněny a samo vyprávěné přestává být v románu tím důležitým, pak otázka narativní spolehlivosti – či nespolehlivosti – ztrácí v procesu naturalizace smysl.

Podobně nedokážou ani jiné radikální postmoderní texty, které jsou charakteristické tím, že upouštějí od souvislých vzorců osnovy (*plot patterns*), naplnit nezbytné předpoklady nespolehlivého vyprávění, protože se záměrně vzdávají možnosti naturalizovat figuru vypravěče uvnitř realistického schématu vyprávění. Výjimečně obsahují personalizovaného zprostředkovatele, a když už jej mají, pak obvykle neumožňují jakýmkoli způsobem vypravěče antropomorfizovat (pokud lze vůbec nějakého vypravěče v textu nalézt). Nejradikálnější text Samuela Becketta „Ping“ (1966) ilustruje, proč v daných textech nemůže nespolehlivost hrát žádnou roli v procesu naturalizace. Jak ukáže následující pasáž z „Ping“, v textu nenalezneme žádnou zápletku a co je ještě důležitější, ani žádnou postavu, kterou by bylo možné v procesu čtení antropomorfizovat jako námět textu, natožpak jako mluvčího:

*Light heat hands hanging palms front white on white invisible. Bare white body fixed ping fixed elsewhere. Only the eyes only just light blue almost white fixed front. Ping murmur only just almost never one second perhaps a way out. Head haught eyes light blue almost white fixed front ping murmur ping silence.*⁹⁷

Fluderníková k tomu podotýká: „Právě v textech jako je tento selhávají naprosto veškeré pokusy o referenční ukotvení – text již neevokuje žádnou situaci, žádné zasazení příběhu, žádné postavy na scéně (*dramatis personae*), žádné vědomí, žádné mluvčí.“⁹⁸ Stejně tak zde nenalezneme ani žádného personalizovaného vypravěče jakožto původce narativu. Problémy, které čtenáři s nejvyšší jistotou pociťují, jsou-li konfrontováni s jazykem, který „existuje v sobě a pro sebe, odděleně od vlastního referenčního rámce, volně se vznášející v náležitě derridovském duchu“⁹⁹ proto nemohou být podle Yacobiové vyřešeny na základě hlediskového kritéria naturalizace: v textu jednoznačně schází jakákoli odvoditelná osobnostní perspektiva, kterou by bylo možné interpretovat jako zdroj zkreslení. Jestliže proto musí naturalizace spoléhat na odlišné mechanismy integrace, nemůže se nespolehlivé vyprávění jakožto čtenářská strategie v žádném případě uplatnit. I jiné radikální postmoderní texty, jako jsou Joyceovy *Plačky nad Finneganem* (1939) nebo díla Alaina Robbe-Grilleta, se podobným způsobem vyhýbají nezbytným předpokladům nespolehlivého vyprávění a nutí čtenáře, aby se uchýlili k jiným strategiím naturalizace. Protože se takové krajně experimentální psaní vzdává souvislých vzorců vyprávění a výhradně

se zaměřuje na metafikčnosti nebo vůbec dekonstruuje iluzivní techniky vyprávění a jejich účinky, značí zcela prokazatelně „konec“ nespolehlivého vyprávění.¹⁰⁰

V. Závěr: Nespolehlivé vyprávění jakožto prostředkování mezi skutečným a imaginárním

Kognitivní obrat v teorii nespolehlivého vyprávění, jak jej navrhují Tamar Jacobiová a Ansgar Nünning, umožňuje vyložit složitý fenomén nespolehlivého vyprávění, aniž bychom se museli obracet k vysoce problematickému konceptu implikovaného autora. Nespolehlivost lze namísto toho považovat za výsledek čtenářských interpretačních strategií. Jelikož jsou interpretační strategie kulturně a historicky podmíněné, nespolehlivé vyprávění a kulturní diskurzy, vystupující do popředí v okamžiku, kdy čtenáři řeší textové signály za pomoci předpokladu nespolehlivého vypravěče, se za poslední dvě století výrazně proměňovaly. Postřehy týkající se kulturních a historických aspektů vypravěčské nespolehlivosti podtrhují nezbytnost takového přístupu, který by fenomén nespolehlivého vyprávění důsledně uvedl do dějinného kontextu. V této studii jsem se proto pokoušel naznačit, že takový přístup vyžaduje druhou proměnu paradigmatu v teorii nespolehlivého vyprávění, jinými slovy historický a kulturní obrat. Nakonec se ukazuje, že nespolehlivost není čistě textu imanentní nebo synchronní jev. Představuje naopak historicky proměnlivý literární diskurz na pomezí etiky a estetiky a závisí stejnou měrou jak na textových podmínkách, tak na kontextových faktorech a kognitivních strategiích.

Taková představa nespolehlivého vyprávění připouští analýzu historického vývoje literárního fenoménu vypravěčské nespolehlivosti. Zároveň přivádí naši pozornost k velmi problematickému vztahu mezi kulturními diskurzy a jejich literárními reprezentacemi. Pragmatická a historická teorie nespolehlivého vyprávění, jak jsme ji tady nastínili, zásadním způsobem odhaluje problematický vztah mezi realitou a fikcí, čímž zpochybňuje tradiční představu literárního realismu jakožto mimetického modu zobrazení. Wolfgang Iser ve své teorii literární antropologie (*The Fictive and the Imaginary*) tvrdí, že stará dichotomie fikce versus skutečnost je zavádějící, zejména proto, že „implikuje transcendentální hledisko, které nadále nelze prosazovat vzhledem k překračování rovin v aktu fikcionalizace“.¹⁰¹ Ve své teorii fikce proto Iser nahrazuje tradiční opozici mezi fikcí a skutečností triadickým vztahem, resp. triádou „skutečné, fiktivní a imaginární“.¹⁰² Uvnitř tohoto modelu fiktivní prostředkuje mezi prvky extratextuálního světa a imaginárním světem, který je textem evokován. Na rozdíl od starších teorií fikce nepojímá Iser fiktivní jakožto ontologickou entitu, která stojí v opozici vůči „skutečnosti“. Namísto toho fiktivní označuje proces, akt fikcionalizace: „[A]kt fikcionalizace převádí reprodukovanou skutečnost na znak a současně rozvrhuje imaginární jakožto formu, která nám umožňuje, abychom si představili to, k čemu znak odkazuje.“¹⁰³

Taková konceptualizace fikce a jejího poměru k realitě napomáhá vysvětlit řadu charakteristických jevů v dějinách nespolehlivého vyprávění. Nespolehlivé vyprávění jakožto strategie v rámci aktu fikcionalizace, tj. jakožto součást fiktivního, *nezrcadlí* jednoduše určité historické přístupy. *Prostředkuje* mezi skutečným, tj. mimotextovými prvky, které může literární text vybírat z empirického světa, a imaginárním, které je evokováno znaky zobrazovaného světa. Jelikož jak skutečné, tak imaginární (které je nevyhnutelně spjata s pragmatickým aktem utváření významu) podléhají neustálým historickým změnám, vyvíjelo se podobně i nespolehlivé vyprávění jakožto prostředkující akt fikcionalizace v historické podmíněnosti. Mezi prvky skutečného, které nespolehlivé vyprávění za poslední dvě století vstřebávalo, patří řada výrazných jevů historicky proměnlivého kulturního kontextu, jako jsou epistemologický či ontologický diskurz, diskurzy týkající se normálního duševního chování a převládající představy o společensky přijímaných morálních hodnotách a normách. Jak trefně podotkla Kathleen Wallová, jde především o to, že „se změny ve vnímání subjektivity nevyhnutelně odrazí ve způsobu, jakým je spolehlivé či nespolehlivé vyprávění představováno“.¹⁰⁴ Nespolehlivé vyprávění proto není jen součástí fikce, která by se měla vyskytovat ve vzájemně se vylučující opozici se „skutečností“. Nespolehliví vypravěči naopak od počátku fungují jako zprostředkovatelé mezi určitými kulturními diskurzy (skutečným) a zobrazovanými světy (imaginárním), čímž vyvolávají významy, které jsou, řečeno opět s Iserem, „pragmatizacemi imaginárního“.¹⁰⁵

Iserovo odmítnutí ustálené opozice mezi skutečností a fikcí odkazuje k druhé problematické koncepci tradiční literární kritiky, kterou odhaluje historický přístup v teorii ne-

spolehlivého vyprávění, a sice k představě literárního realismu. V kontextu Iserovy triády není pro chápání realismu rozhodující tradiční dichotomie fikce versus skutečnost a rovněž ani realismus není konstituován mimetickým znázorněním skutečnosti. Winfried Fluck ve své funkčně historické studii o americkém realismu tvrdí, že realismus je skutečně jen jednou z forem mezi ostatními formami fikce.¹⁰⁶ Jelikož se obecně fiktivní vyznačuje podvojnou referenční strukturou, která je podle Isera charakterizována „denotativní a obraznou referencí“,¹⁰⁷ kombinuje vždy extratextové odkazy ke skutečnému s nově utvořenými odkazy k imaginárnímu.¹⁰⁸ Napětí a významová souhra mezi těmito dvěma referenčními póly charakterizuje veškeré fikční texty. Na rozdíl od modernistického a postmoderního způsobu psaní se v realismu neuplatňují strategie radikálního rozrušování sémantiky uvnitř této podvojně referenční interakce. Namísto toho se realistický román vyznačuje umírněnou a regulovanou interakcí mezi významovou blízkostí (*familiarity*) a jejím rozrušováním. Na druhou stranu v antiiluzivních textech zastiňuje rozrušování sémantiky iluzivní účinek významově blízkého (*semantic familiar*).

Odmítnutí mimetické teorie realismu a rekonceptualizace realistického románu jako jedné z forem fiktivního nám umožňuje rozpustit další zdánlivě důležitou pozici mezi iluzivním realistickým románem a antiiluzivním modernistickým a postmoderním románem. Referenční interakce ve fikčních textech, která je založena na mimotextových referencích ke skutečnému a obrazných referencích k imaginárnímu, je v neustálém pohybu: od jednoho extrému, který se vyznačuje jen nepatrným rozrušováním sémantiky (realismus) až k druhému extrému (antiiluzivnímu porušování významové blízkosti). Fluck zdůrazňuje, že rozdíl mezi realistickými texty na straně jedné a modernistickými a postmoderními texty na straně druhé proto není *kvalitativní*, nýbrž *kvantitativní*.¹⁰⁹ V důsledku toho má realismus právě tak rozvratný potenciál jako všechny ostatní formy fikce. Rozvratný potenciál všech fikčních textů je založený na nestabilitě znakového systému, který nelze nikdy plně uchránit před mnohoznačnou vzájemnou závislostí imaginárního a skutečného. Realismus pak už není mimetickým projektem bez rozvratného zaměření, uvnitř Iserovy teorie fikce už „mimetická“ literatura skutečně nefiguruje, protože veškerá literatura je ze své podstaty charakterizována jako potenciálně rozvratná. Podle Flucka proto realistický román *nepodává* obraz „skutečnosti“, ale je *testem* skutečnosti ve virtuálním světě.¹¹⁰ Jinými slovy realismus slouží za specifický heuristický nástroj k vypořádání se se skutečným.

Historický přístup k nespolehlivému vyprávění jakožto prostředkování mezi skutečným a imaginárním dostatečně podporuje odmítnutí konceptu realismu, který zužuje realismus na poněkud staromódní a naivní mimetický pokus o to, „ukázat svět, jaký je“. Přitom jen letmý pohled na historii nespolehlivého vyprávění ukazuje, nakolik se proměny *skutečného* odrážejí v realistické literatuře. Tento pohled také odhaluje „experimentální“ strategie, které realistická literatura využívá, když reaguje na měnící se skutečnost. Nespolehlivé vyprávění je skutečně hluboce zakořeněné v realistickém románu, protože závisí na způsobech naturalizace založených na referenčních rámcích skutečného světa. V hyperrealistických a fantastických románech devatenáctého století, v rozkvětu realismu (jakožto heuristiky pro „testování“ nových realit) však nespolehlivé vyprávění, pokud nebereme v potaz populární žánry, hraje jen vedlejší roli. Tato skutečnost, zdá se, nasvědčuje tomu, že alespoň ve „vážné“ literatuře tohoto období (ve shodě s postoji většiny současných kritiků) bylo skutečně prostředkováno za pomoci odlišných fikčních strategií. Je zřejmé, že kulturní diskurzy, které nespolehlivé vyprávění odráží a zdůrazňuje, např. subjektivita, epistemologické pochybnosti a základní ontologické otázky, se nijak zvlášť nepodílely na způsobu prostředkování v narativní fikci na počátku a v půli 19. století.¹¹¹ Vzácný výskyt nespolehlivého vyprávění v hlavním proudu prozaické tvorby poloviny devatenáctého století byl v literatuře konce 19. a 20. století, zvláště období poválečného, vystřídán obrovským množstvím nejrůznějších forem nespolehlivého vyprávění. Jestliže ovšem nespolehlivé vyprávění závisí na naturalizaci prostřednictvím referenčních rámců skutečného světa, většina textů z našeho století [tj. dvacátého – *Pozn. překl.*], ve kterých se nespolehliví vypravěči vyskytují, není experimentální, nebo alespoň ne výrazně antiiluzivní. Jedině realistická nebo jen zčásti antiiluzivní literatura dvacátého století je do značné míry charakterizována přítomností nespolehlivých vypravěčů.

Na rozdíl od narativů konce devatenáctého a počátku dvacátého století odrážejí současné realistické nespolehlivé narativy nové chápání skutečnosti, subjektivitu a (ne)spolehlivosti. Přestože vypravěči těchto soudobých románů, jako je např. McEwanova *Nezni-*

čitelná láska, mohou být naturalizováni jako nespolehliví, čtenáři nemusí zároveň považovat vypravěčskou nespolehlivost nutně za vybočení. Současní nespolehliví vypravěči totiž představují normální vlastnosti lidského poznávání a vědění v rámci našich současných (západních) kognitivních a epistemologických diskurzů. Současné realistické texty proto vytvářejí iluzi skutečného, které je nové a odlišné: subjektivita a nespolehlivost jsou přijímány jako danosti a spolehlivost nikdo nepovažuje za možnou. V důsledku toho by byl v současné literatuře naprosto „spolehlivý“ výklad, opírající se o objektivní pravdu a přiznávající sám sobě absolutní autoritu, krajně podezřelý, zatímco vypravěč, který odhaluje svá kognitivní a epistemologická omezení prokazatelně odpovídá mnohem více našim představám „normálnosti“ a možnostem její fikční reprezentace. Tyto současné nespolehlivé narativy ukazují, jak realistická literatura prostředkuje mezi měnícím se skutečným a imaginárním, které je aktivováno fiktivním, jehož ontologický status je problematický. Historie fenoménu nespolehlivého vyprávění založená na pragmatické konceptualizaci tedy nejenže umožňuje lepší chápání mechanismů odhalujících to, jak literatura prostředkuje mezi skutečným a imaginárním, mezi kulturními diskurzemi a zobrazovaným imaginárním světem, ale navíc i dokládá, že potřebujeme mnohem přesnější konceptualizaci a rozlišení pojmů, jako jsou realismus a realistické strategie, a vzájemných závislostí mezi skutečným a imaginárním v literatuře konce 19. století.

Přeložil Martin Lukáš.

Původně vyšlo jako „Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction“ v časopise Style (35, 2001, 1, s. 151–178).

Tato studie je revidovanou verzí příspěvku, který zazněl na Mezinárodní výroční konferenci *Society for the Study of Narrative Literature*, jež se konala od 29. dubna do 2. května 1999 na Dartmouth College v Hanoveru, ve státě New Hampshire. Jsem vděčný všem účastníkům za jejich připomínky. Cennými postřehy přispěli také Richard Aczel, Monika Fluderniková, Roy Sommer, Jo Summersová a zejména Ansgar Nünning a členové jeho badatelské skupiny *Kulturní a historické naratologie* na univerzitě v Gießenu v Německu. Jelikož pragmatická a historická teorie nespolehlivého vyprávění je rozsáhlým projektem, vítá tato skupina jakoukoli spolupráci a užitečné připomínky (kontakt: bruno.zerweck@gmx.de nebo ansgar.nuening@anglistik.unpgiessen.de).

Poznámky:

- 1 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 [1961], s. 158–159. [Česky cit. dle: týž, „Typy vyprávění“, přel. Martina Knápková, *Aluze* 10, 2007, č. 2, s. 47. – *Pozn. překl.*]
- 2 Tamar Yacobi, „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, *Poetics Today* 2, 1981, s. 113–126.
- 3 Kathleen Wallová, „*The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration“, *Journal of Narrative Technique* 24, 1994, s. 18–42.
- 4 James Phelan a Mary Patricia Martinová, „The Lessons of ‘Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“, in: David Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press 1999, s. 88–109.
- 5 Ansgar Nünning, „But why *will* you say that I am mad?: On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, *Arbeiten zu Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, s. 83–105.; týž, „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses“, in: Walter Grünzweig a Andreas Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Narr 1999, s. 53–73.; týž, „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitivenarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“ [„Introduction to Unreliable Narration: Essentials of a Cognitive-Narratological Theory and Analysis of Unreliable Narration“], in: Ansgar Nünning, Carola Surkampová a Bruno Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* [*Unreliable Narration: Studies on the Theory and Practice of Unreliable Narration in Narrative Literature in the English Language*], Trier, Ger.: WVT 1998, s. 3–39.; týž, „Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration“, John Pier (ed.), *Zvláštní vydání čas. GRAAT, Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de Tours* 21, 1999, s. 63–84.; viz také soubor esejů na téma nespolehlivé narace ve sborníku: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*.

- 6 Pro podrobnější kritiku koncepce implikovaného autora viz Nünningovu studii „Deconstructing and Reconceptualizing the ‘Implied Author’: The Resurrection of an Anthropomorphized Pas-partout or the Obituary of a Critical Phantom?“ *Anglistik. Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, 1997, s. 95–116.
- 7 Ansgar Nünning, „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses“, s. 54.
- 8 Tamtéž, s. 54. Ansgar Nünning převzal koncept naturalizace z knihy Jonathana Cullera: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul 1975.; a knih Moniky Fluderníkové: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge 1993.; a *Towards a ‘Natural’ Narratology*, London, Routledge 1996.
- 9 Viz průkopnická historická analýza nespolehlivé narace Very Nünningové zabývající se knihou Olivera Goldsmitha *Farář Wakefieldský*. „Unreliable narration and die historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung“ [„Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology“], in: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, s. 257–285.
- 10 Viz např. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press 1978. [Česky: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek, Brno, Host 2008. – Pozn. překl.] a *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press 1990. [Česky: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček, Olomouc, Univerzita Palackého 2000. – Pozn. překl.]; Uri Margolin, „The Doer and the Deed: Action as a Basis of Characterization in Narrative“, *Poetics Today* 7, 1986, s. 205–225.; Brian Richardson, „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author’s Voice on Stage“, *Comparative Drama* 22, 1988, s. 193–214.
- 11 William Riggan, *Picaros, Madmen, Naifs, Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press 1981.
- 12 Monika Fluderníková, „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability“ In: Walter Grünzweig a Andreas Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Kontext*, Tübingen, Narr 1999, s. 76.
- 13 Phelan a Martinová, „The Lessons of ‘Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“, s. 93 – 96.
- 14 Není snadné nalézt jednoslovné (a přílehlivé) české ekvivalenty těchto šesti termínů, využívám proto jejich přibližného tlumočení podle Tomáše Kubíčka. Viz též, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 124. – Pozn. překl.
- 15 James Phelan a Mary Patricia Martinová, „The Lessons of ‘Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“, s. 88 – 89.
- 16 Viz Herbert Grabes, „Wie aus Sätzen Personen werden...: Über die Erforschung literarischer Figuren“ [„How Sentences Turn into People ...: On the Exploration of Literary Characters“], *Poetica* 10, 1978, s. 405–428.; Menakhem Perry, „Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meaning“, *Poetics Today* 1, 1979, s. 35–64, 311–361.; John W. Harker, „Information Processing and the Reading of Literary Texts“ *New Literary History* 20, 1989, s. 465–481.; a zejm. Fluderníková, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness a Towards a ‘Natural’ Narratology*; a Manfred Jahn, „Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology“, *Poetics Today* 18, 1997, s. 441–468.
- 17 Marvin Minsky, „A Frame Work for Representing Knowledge“, in: Dieter Metzger (ed.), *Frame Conceptions and Text Understanding*, Berlin, de Gruyter 1979, s. 1–25.
- 18 Monika Fluderníková, *Towards a ‘Natural’ Narratology*, s. 12.
- 19 Uri Margolin, „The Doer and the Deed: Action as a Basis of Characterization in Narrative“, s. 209.
- 20 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, s. 138.
- 21 Manfred Jahn, „Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology“; Menakhem Perry, „Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meaning“.
- 22 Harker, „Information Processing and the Reading of Literary Texts“, s. 471.
- 23 Tamtéž, s. 476.
- 24 Gregory Currie, „Unreliability Refigured: Narrative in Fiction and Film“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 1995, s. 19.
- 25 Tamar Yacobi, „Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative“, *Style* 19, 1985, s. 4.

- 26 Tamar Yacobi, „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, s. 114.
- 27 Existenciální kritérium se často spojuje s ostatními integrujícími kritérii, např. generickým: pro fantastickou či science fiction literaturu platí jiné existenciální referenční rámce než pro realistický viktoriánský román.
- 28 Yacobi, „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, s. 117.
- 29 Yacobi, „Narrative Structure and Fictional Mediation“, *Poetics Today* 8, 1987, s. 336.
- 30 Viz zejm. Gaby Allrathová, „‘But why will you say that I am mad?’: Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*“ [„Textual Signals for Determining Unreliable Narration“], in: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, s. 59–79.; Dagmar Buschová, „Unreliable narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster“ [„Unreliable Narration from a Narratological Perspective: Constructing a Narratological Framework“], in: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, s. 41 – 58; Bruno Zerweck, „‘Boy, am I a reliable narrator’: Eine kulturwissenschaftlich-narratologische Analyse des unzuverlässigen Erzählens in Martin Amis’ *Money: A Suicide Note*“ [„A Cultural-Narratological Analysis of Unreliable Narration in Martin Amis’ *Money: A Suicide Note*“], in: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, s. 227–255.
- 31 Viz Ansgar Nünning, „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses“, s. 64–66.
- 32 Tamtéž, s. 66–68.
- 33 Nebudu se však zabývat do detailu kritérii nespolehlivého vyprávění, na nichž se naratologové obvykle shodnou, např. rozpory uvnitř vyprávěčovy promluvy.
- 34 Zde se cítím velmi zavázán postřehům, které zmiňuje Uri Margolin v dopise adresovaném Ansgaru Nünningovi (21. září 1998), který jsem měl možnost si přečíst a využít při psaní této studie. [V celé části textu, která tvoří výklad 1. teze, autor parafrázuje, resp. cituje Margolinovy myšlenky ze zmíněného dopisu. – Pozn. překl.]
- 35 Česky: Franz Kafka, „Proměna“, in: týž, *Povídky*, přel. František Kafka, Praha, SNKLHU 1964, s. 57–113.
- 36 Manfred Jahn, „Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverbläblichkeit in den Erzählsituationen“ [„Package Deals, Exclusions, Peripheral Zones: the Phenomenon of Unreliability in the Narrative Situations“], in: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, s. 104.
- 37 Na nutnost, s níž je třeba omezit koncepci nespolehlivého vyprávění na personalizované vyprávěče (alespoň z kognitivně-naratologického hlediska) jsem byl upozorněn Ansgarem Nünningem, jehož badatelská skupina *Kulturní a historické naratologie* tuto myšlenku dále rozvedla.
- 38 Česky: Julian Barnes, *Historie světa v 10 1/2 kapitolách*, přel. Eva Klimentová, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1996. – Pozn. překl.
- 39 Monika Fluderníková, „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability“, s. 78.
- 40 Ansgar Nünning, „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration. Prolegomena and Hypotheses“, s. 58.
- 41 Monika Fluderníková, „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability“, s. 78.
- 42 Česky: Bret Easton Ellis, *Americké psycho*, přel. Martin Konvička, Olomouc, Votobia 1995. – Pozn. překl.
- 43 Česky: Vladimir Nabokov, *Lolita*, přel. Pavel Dominik, Praha, Odeon 1991. – Pozn. překl.
- 44 Yacobiová navrhla obecný model šesti kontextových ukazatelů, které určují čtenářské interpretace textových prvků. První z těchto šesti ukazatelů (které zhruba odpovídají pěti kritériím řídícím naturalizaci textových nesrovnalostí a které už jsem shrnul výše) zdůrazňuje kulturní podmíněnost čtenářských kontextových schémat: „Ukazatel *konvencí* je založen na stupnicích a směřování pozornosti, které jsou zakódovány v příslušné kultuře“ (in: táž, „Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative“, s. 10.).
- 45 Viz Ansgar Nünning, „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitivnarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“, s. 34.
- 46 Česky: Salman Rushdie, *Děti půlnoci*, přel. Pavel Dominik, Praha, Mladá fronta 1995. – Pozn. překl.
- 47 Viz Yacobi pojem „historického ukazatele“, který označuje historickou podmíněnost čtenářských interpretačních strategií (in: táž, „Hero or Heroine? *Daisy Miller* and the Focus of Interest in Narrative“, s. 12.).
- 48 Česky: Edgar Allan Poe, „Zrádné srdce“, in: týž, *Černý kocour*, přel. Josef Schwarz, Praha, Mladá fronta 1988, s. 18–22. – Pozn. překl.

- 49 K vývoji vnímání této dichotomie od šestnáctého po osmnácté století viz Michel Foucault, *Madness and Society: A History of Insanity in the Age of Mason*, přel. Richard Howard, New York, Vintage/Random House 1965 [Česky: *Dějiny šílenství v době osvícenství: Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*, přel. Věra Dvořáková, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1994. – Pozn. překl.], zejm. Část 1., První kapitola. Viz také Peter Melville Logan, *Nerves and Narratives: A Cultural History of Hysteria in 19th-Century British Prose*, Berkeley, University of California Press 1997, s. 1–12. Je zřejmé, že text jako „Zrádné srdce“ je rovněž produktem tohoto rozlišování a nemohl by proto být napsán dřív, než se tato dichotomie plně rozvinula.
- 50 Česky: Oliver Goldsmith, *Farář wakefieldský*, přel. Miroslav Jindra a Alena Jindrová-Špilarová, Praha, SNKLHU 1954. – Pozn. překl.
- 51 Vera Nünningová, „Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung“, s. 268.
- 52 Tamtéž, s. 269–279.
- 53 Tento nástin nemá představovat esencialistické dějiny daného fenoménu. Jedná se pochopitelně o literárně-kritický konstrukt, a jelikož je nespolehlivé vyprávění určováno interakcí mezi textovými prvky a čtenářskými strategiemi, je do značné míry založen na mých vlastních kontextových schématech a modelech.
- 54 K dějinám nespolehlivého vyprávění, jak jsou nastíněny v následující části, viz Nünning, „But why will you say that I am mad?\": On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, s. 90–95.
- 55 Česky: Geoffrey Chaucer, *Canterburské povídky*, přel. František Vrba, Praha, SNKLHU 1953. – Pozn. překl.
- 56 Česky: týž, *Troilus a Kriseida*, přel. Zdeněk Hron, Praha, BB art 2001. – Pozn. překl.
- 57 Vedle těchto anglických středověkých textů s nespolehlivými vypravěči bychom mohli jmenovat i některé francouzské autory (kteří měli často výrazný vliv na zmiňované anglické texty), např. Jean Froissart (1337–1410) nebo Guillaume de Machaut (1300–1377), ze španělských spisovatelů pak např. Juan Ruiz (1283–1350). Jelikož se však tato studie zaměřuje na nespolehlivé vyprávění v anglicky psaných románech, středověké literatuře se zde nemůžeme dostatečně věnovat. Jsem velmi vděčný Jo Summersové (Oxford) za tyto a jiné nedocenitelné připomínky týkající se středověké literatury. Přivedla mě také k vysoce problematickému rysu většiny renesanční a pozdně renesanční kritiky, totiž více či méně explicitnímu předpokladu, že literární díla, která realisticky ukazují hlubokou psychologii lidského nitra nebo „já“, neexistovala před renesancí a že složitá subjektivita jakožto literární modus nebyla ve čtrnáctém a patnáctém století ještě dostupná.
- 58 Česky: Daniel Defoe, *Moll Flandersová*, přel. Gertruda Pospíšilová, Praha, Odeon 1966. – Pozn. překl.
- 59 Viz Monika Fluderníková, recenze knihy: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Poetica* [Přesný bibliografický údaj se nám bohužel nepodařilo dohledat. – pozn. red.]
- 60 Česky: Maria Edgeworthová, *Zámek Rackrent*, přel. Vladimír Vařecha, Praha, Vyšehrad 1981. – Pozn. překl.
- 61 Zerweck zde upozorňuje na doslovný význam sluhova jména, který by zněl zhruba jako Thady Podivínský. – Pozn. překl.
- 62 Ansgar Nünning, „But why will you say that I am mad?\": On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, s. 91.
- 63 Stanley J. Solomon, „Ironic Perspective in Maria Edgeworth's *Castle Rackrent*“, *Journal of Narrative Technique* 2, 1972, s. 72.
- 64 Viz Monika Fluderníková, recenze knihy: Nünning, Surkampová a Zerweck (eds.), *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Poetica* [Přesný bibliografický údaj se nám bohužel nepodařilo dohledat. – pozn. red.]
- 65 Ansgar Nünning, „But why will you say that I am mad?\": On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, s. 92.
- 66 Česky: Emily Brontëová, *Na větrné hůrce*, přel. Květa Marysková, Praha, SNKLHU 1960. – Pozn. překl.
- 67 Ansgar Nünning, „But why will you say that I am mad?\": On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, s. 92.
- 68 Jsem vděčný Věře Nünningové, že mě upozornila na důležitost nespolehlivého vyprávění ve viktoriánských populárních žánrech.
- 69 Česky: Wilkie Collins, *Žena v bílém*, Praha, přel. Tomáš Korbář, Lidové nakladatelství 1969. – Pozn. překl.
- 70 Česky: Týž, *Měsíční kámen*, přel. Jarmila Emmerová, Praha, Práce 1963 – Pozn. překl.
- 71 Česky: Robert Louis Stevenson, *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, Mladá fronta 1964. – Pozn. překl.

- 72 Česky: Týž, *Pán z Ballantrae*, přel. Ivan Slavík, Praha, Lidová demokracie 1964. – *Pozn. překl.*
- 73 Pro podrobnou analýzu vyprávěčů v Stevensonových dílech viz Burkhard Niederhoff, *Erzähler und Perspektive bei Robert Louis Stevenson [Narrator and Perspective in Robert Louis Stevenson]*, Würzburg, Königshausen und Neumann 1994.
- 74 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen 1987, s. 9.
- 75 Česky: Henry James, *Listy Aspernovy*, přel. Josef Škvorecký a Lubomír Dorůžka, Olomouc, Votobia 1996. – *Pozn. překl.*
- 76 Česky: týž, *Utažení šroubu*, přel. Radoslav Nenadál, Praha, Argo 1994. – *Pozn. překl.*
- 77 Česky: Joseph Conrad, *Lord Jim*, přel. Magda Hájková, Praha, Mladá fronta 1959. – *Pozn. překl.*
- 78 Česky: Ford Madox Ford, *Nejsmutnější příběh*, přel. Jan Zábřana, Praha, Odeon 1989. – *Pozn. překl.*
- 79 Česky: William Faulkner, *Hluk a věrava*, přel. Luba Pellarová a Rudolf Pellar. Praha, Odeon 1997. – *Pozn. překl.*
- 80 Jsem zavázán Ansgaru Nünningovi a jeho badatelské skupině, Monice Fludernikové a všem, kteří výrazným způsobem přispěli k mojí osmé tezi a následujícímu nástinu poválečného nespolehlivého vyprávění.
- 81 Monika Fluderniková mě upozornila na zajímavou skutečnost, že většina nespolehlivých vyprávění v anglicky psané literatuře tohoto období pochází od britských autorů. Bylo by možné to vysvětlit obecnou nepřítomností radikálního experimentálního psaní v britské poválečné próze. Protože britská próza byla (a stále je) z velké části realistická, naplňovala nezbytné předpoklady nespolehlivého vyprávění, zejména realistické ztvárnění příběhu, které obsahuje znaky vypravěče. Americká poválečná próza byla na druhou stranu daleko více ovlivněna experimentálním psaním a často nenaplňovala tyto nezbytné předpoklady. Čtenáři takových experimentálních textů se musejí uchýlit k takovým strategiím naturalizace, které se nezakládají na projekcích vypravěčské nespolehlivosti.
- 82 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, s. 9–10.
- 83 Ansgar Nünning, „But why will you say that I am mad?: On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, s. 94.
- 84 Wallová, „The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration“, s. 37.
- 85 Tamtéž, s. 23.
- 86 [Česky: Ian McEwan, *Nezničitelná láska*, přel. Marie Brabencová-Válková, Praha, Volvox Globator 2000. – *Pozn. překl.*]
- 87 Tamar Yacobi, „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, s. 113–119.
- 88 K analýze narativní nespolehlivosti v *Lolite* viz Roy Sommer a Bruno Zerweck, „Das ›Lolita-Syndrom‹: die Darstellung gesellschaftlicher Tabus durch erzählerische Unzuverlässigkeit und die ›Unverfilmbarkeit‹ von Vladimir Nabokovs *Lolita*“ [„The ‘Lolita-Syndrome’: the Depiction of Social Taboos by Means of Unreliable Narration and the ‘Impossibility’ of Making a Film of Vladimir Nabokov’s *Lolita*“], *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 32, 1999, s. 351–365.
- 89 Na tuto skutečnost, z níž plynou dalekosáhlé kognitivně-naratologické důsledky, mě upozornil Ansgar Nünning.
- 90 Renate Hof, *Das Spiel des ›unreliable narrator‹: Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov [The Game of the ‘Unreliable Narrator’: Aspects of Unreliable Narration in the Works of Vladimir Nabokov]*, Munich, Fink 1984, s. 24.
- 91 Fluderniková, *Towards a ‘Natural’ Narratology*, s. 272–273.
- 92 Pro seznam charakteristik antiiluzivních postmoderních technik viz tamtéž, s. 273–274.
- 93 Christine Brooke-Rose, *Thru*, London, Hamilton 1975.
- 94 Tamtéž, s. 33.
- 95 Tamtéž, s. 21.
- 96 Pro podrobnou analýzu antiiluzivních prvků v románu *Thru* viz Werner Wolf, *Asthetische illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionssturenden Erzählen [Aesthetic illusion and the Breaking of Illusion in Narrative Art: Theory and History with a Special Focus on Anti-illusionist Narration]*, Tübingen, Ger.: Niemeyer 1993, s. 668–674.
- 97 Přibližně přeloženo jako: „Světlé vedro ruče svěšené dlaně před bílým na bílém neviditelným. Holé bílé tělo nehybné cink nehybné kdekoli. Jenom ty oči jenom tak světlé modré skoro bílé nehybné před. Cink šepot jenom tak skoro nikdy jedinou sekundu snad cesta ven. Hlava povýšené oči světlé modré skoro bílé nehybné před cink šepot cink ticho“. – *Pozn. překl.*
- 98 Fluderniková, *Towards a ‘Natural’ Narratology*, s. 303. Z téhož místa pochází i výše citovaný úryvek Beckettova textu.
- 99 Tamtéž.
- 100 Jsem zvláště vděčný badatelské skupině Ansgara Nünninga *Kulturní a Historická Naratologie* za nedocenitelné diskuze týkající se teze o „konci nespolehlivého vyprávění“ v radikálních postmoderních textech.

- 101** Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1993, s. 4. (Přel. z originálu: *Das Fiktive und das Imaginaire: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp 1991.)
- 102** Tamtéž, s. 2.
- 103** Tamtéž.
- 104** Wallová, „*The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration“, s. 22.
- 105** Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, s. 20.
- 106** Winfried Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit: Der amerikanische Realismus 1865-1900 [Stage-Managed Reality: American Realism 1865-1900]*, Munich, Fink 1992, s. 11.
- 107** Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, s. 14.
- 108** Viz také studie Benjamin Hrushovského o referenčnosti fikčních textů: „Autorem nově uvedení fikční referenti jsou představováni jako rozšíření referentů už známých mimo fikční svět; dohromady spolu vytvářejí nové, vnitřně soudržné pole“ (in: týž, „Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework“, *Poetics Today* 5, 1984, s. 246.
- 109** Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit: Der amerikanische Realismus 1865-1900*, s. 37–38.
- 110** Tamtéž, s. 13–14.
- 111** Je zřejmé, že subjektivita se stala velmi důležitou v romantickém období prvních třech dekad devatenáctého století. Nicméně romantická subjektivita daleko víc převládala v poezii než v próze. Romantická próza hrála okrajovou roli ve srovnání s důležitostí románu v následujícím viktoriánském období. Např. kniha *Confessions of an English Opium-Eater* (1822) Thomase de Quinceyho [Česky: *Týž, Zpověď požívače opia*, přel. Eva Kondrysová, Praha, Odeon 2000. – *Pozn. překl.*] nebyla vnímána samotnými současníky pouze jako výjimka, jak značí udivené reakce publika, nýbrž také anticipovala ranně modernistický vývoj literatury a lze ji proto stěží interpretovat jako zobrazení převládajících kulturních diskurzů, ale spíše – analogicky k románu *Na větrné hůrce* Emily Brontëové – jako případ (stále ještě) rozvrtných diskurzů.

Stigma humoru

Poznámky k recepci české literatury v Polsku

Michał Stefański

1.

Nebylo v Polsku v poslední době vydáno mnoho básnických sbírek, které by vyvolávaly tak shodné reakce jako *Obec* (2004) Miloše Doležala. O této knize psal nejprve Marcin Baran v *Gazetě Wyborczej*, potom Janusz Drzewucki v *deníku Rzeczpospolita*, Bartek Dobroch v *Tygodniku Powszechném*, Szymon Babuchowski v katolickém týdeníku *Gość Niedzielny*, Jacek Bierut v *Czase Kultury* a Cezary Kęder v katovickém *FA-artu*. Tyto autory nepochybně více věcí dělí, než spojuje, a v jakémkoliv jiném případě by se, jak soudím, jejich verdikty od sebe zásadně lišily, tentokrát však pronášejí takřka unisono: *Obec* je sbírkou nesmírně zajímavou, pokud ne rovnou mimořádnou.

Marcin Baran to vyjádřil takto:

Obec je záležitostí českou a současně (lehce) americkou. Americkou, neboť jejím vzdáleným předkem je Spoonriverská antologie Edgara Lee Masterse – sbírka téměř dvaceti lyrických biogramů-epitafů obyvatel fiktivního městečka. [...] Věc je to originální a odlišná od Masterse (a právě že česká!) tím, že básník popisuje osoby, které kdysi skutečně žily. A zde se plně projevuje síla české literatury. [...] Ukazuje se, že nejen Hášek a Hrabal (abychom zůstali jen u jmen-symbolů, což je nespravedlivé vůči ostatním výborným českým spisovatelům) měli uši a oči, které si všímaly a které slyšely příběhy dobré, neotesané a vzrušující! Také čtyřiatřicetiletý Miloš Doležal po nich zdědil podobné spisovatelské schopnosti.¹

Janusz Drzewucki se vyjádřil ještě jasněji:

Lyrika Miloše Doležala přímo jiskří humorem neotesaným, ale také absurdním a šibeničním, tak charakteristickým pro českou literaturu. Sledujeme příběhy hrdinů Doležalových básní a smíchy se válíme po zemi. [...] Smíchem i slzami básník ve svých verších zvětšuje památku lidí, které osud rozházel po celém světě, kteří překročili hranici mezi [...] životem a smrtí.²

Další recenzenti měli po přečtení Doležalových básní téměř totožné dojmy. Bartek Dobroch v *Obci* postřehl „černý, tragikomický humor“, nad kterým si „nemůžeme nevzpomenout na Hrabala“ a který se někdy promění v humor „přímo haškovský“.³ Szymon Babuchowski našel v Doležalové sbírce „celou plejádu typů lidí, nezřídka podivínů“ prožívajících příběhy tragické, ale současně směšné.⁴ Jacek Bierut obdivoval v *Obci* realismus

popisů, jednoduchost formy a také lehkost, s jakou se prý českému básníku podařilo vyhnout se patosu.⁵ Cezary Kęder byl v hodnocení knihy snad nejopatrnější a napsal jen tolik, že *Obec* je „sbírka pro polské ucho hrabalovská“, tj. poskládaná z barvitých příběhů, které je možné jak v Čechách, tak v Polsku slyšet v každé provinční hospodě.⁶

Jistě to nebyly pochvaly typické – vždyť také na tak nepoetické prvky jako realismus a humor se v poezii poukazuje zřídka. Podivuhodná jednomyslnost recenzentů knihy Miloše Doležala neplyne však z pouhé shody okolností. Naopak, za autory písemných pojednání o *Obci* stojí dlouhá tradice.

2.

Kdysi se v Polsku mluvívalo o cti Čechů, nikoli o jejich humoru. Za renesance existoval v Polsku obraz Čecha jako člověka poctivého, slušného a spolehlivého. Češi byli považováni téměř za vzor svědomitosti. V díle básníka a prozaika Mikołaje Reje *Zrcadlo* (Zwierciadło, 1562) nacházíme odstavec: „Dávněji, když se v Polsku něco vážného umlouvalo, tehdy se to českým slovem dodržet slibovalo.“⁷ Poctivost Čechů byla tudíž natolik samozřejmým faktem, že slovní spojení „čestné slovo“ a „české slovo“ byla synonymní. Jiná věc je, že právě tato povahová vlastnost se ne vždy v Polsku těšila patřičné úctě. Přes nemalý respekt, s jakým se vyprávělo o českém národu, pouze nemnoho Rejových současníků považovalo za nutné vzít si z Čechů příklad. Není divu, že Paweł Gilowski, tehdejší kazatel krakovského sboru, v široce komentovaném *Výkladu katechismu* (Wykład Katechizmu, 1579) dával Polákům takovéto poučky: „Zhyňulo již šlechtické slovo a dnes někteří již tak hovoří: jsem snad já Čech, abych držel slovo? Ne jen Čech by to měl, ale každý člověk, neb to každému Pán Bůh přikázal.“⁸ Zdá se však, že ani tato poznámka kalvinisty nevyvolala mezi polskou šlechtou větší odezvu.

Poctivost byla počítána mezi české národní vlastnosti ještě v počátcích 19. století. Pravděpodobně to mělo vliv také na názor, jaký o Česích a české literatuře vyjádřil Adam Mickiewicz ve svých slavných pařížských přednáškách. Mickiewicz nazval Čechy národem filologů, historiků, neúnavných badatelů o slovanské minulosti. Čeští učenci – jak poznamenal básník – „nejsou podobní badatelům dávnověku v jiných zemích; [...] pracují jako benediktni, maurové, občas dokonce snášejí stejná trápení“.⁹ Soudě podle jednotlivých Mickiewiczových vyjádření, pracovitější a svědomitější učence, než jsou učenci čeští, si snad ani nelze představit. A právě ve vědě – oblasti, která vyžaduje mimořádnou přesnost – Češi objevili své poslání; kvůli vědě se zrekli veškerých politických ambicí, pouze výsledky titěrné badatelské práce Čechům nakonec zajistily uznání ostatních evropských národů.

Je dobře známo, že při svých přednáškách na Collège de France se Mickiewicz opíral především o české práce, jeho vztah k úspěchům českých učenců se tedy zdál být zcela srozumitelný. Na téma samotné české literatury se však už básník vyjadřoval mnohem méně lichořivě:

Množství děl vydaných Čechy je obrovské. Nepochybně toho napsali víc než Poláci, Rusové, Srbové, než všechny slovanské národy dohromady. Je to však literatura zvláštní, nemá žádnou vlastní sílu, nezrodila ani jednu silnou individualitu [...], byla vždy epigonská.¹⁰

Byla to literatura – podle Mickiewiczze – „chladná“, ba dokonce „ponurá“. Literatura snad i zajímavá, ale zcela bez duše.

Kdyby měl posluchač Mickiewiczových přednášek jednoznačně říct, který ze slovanských národů je nejpodnikavější a současně nejpragmatičtější, nejpracovitější, ale také přízemní, jistě by jmenoval Čechy. Mickiewicz se sice nezmiňoval o humoru Čechů – podle všeho jej humor vůbec nezajímal –, obraz českého národa, jak se rýsuje v pařížských přednáškách, by však nebyl úplný, kdybychom pominuli dva básnickovy postřehy – poznámky zdánlivě okrajové, ale pro pochopení důvodů domnělé veselosti Čechů velice podstatné. Ve 4. přednášce (Wykład IV) z 8. ledna roku 1841 čteme:

Čech, Němci nazývaný volem, poctivý, pracovitý, poslušný, který se ale stejně jako Němec zapálí pro abstraktní myšlenku, tento Čech, říkám, představuje mezi Slovyany ducha německého.¹¹

Druhý postřeh se objevuje ve *20. přednášce* (Wykład XX) z 9. března téhož roku:

Samotná komedie a všechny s ní spojené druhy se v evropských městech zrodily ve středověku. V Německu započaly v Lutherových dobách, v čase úpadku rytířské poezie. [...] Tento druh nemůže existovat u národů, které nemají města. Satira není tedy druhem vlastním Slovanům; nenajdeš u nich žádné náznaky toho, čemu se u západních národů říká vtipnost a co umožňuje se vždy domýšlet nějakého nepřátelského, nenávislného citu, vzácného v životě venkovanů, jakým vždy byl život slovanský. [...] Naopak, vlastní lidová poezie směřuje ku vznešenosti.¹²

Závěr, jaký se může nabídnout ze srovnání obou úryvků, je přinejmenším překvapivý: umění vysmívat se je Slovanům z podstaty cizí, avšak s jednou výjimkou. Češi jako národ prosáknutý německou kulturou, jako – opakuji – jediný zástupce „ducha německého“ mezi Slovany, se zdají být k provozování tvorby tohoto druhu obzvláště předurčení. Takový úsudek by jistě nebyl v rozporu s celkovou charakteristikou Čechů tak, jak ji Mickiewicz představil – charakteristikou lidí vědychtivých, avšak „držících se při zemi“. Ba co víc, v tomto se shodoval s dobovým názorem – stačí připomenout poznámku německého romantického teoretika Jean Paula, že čím je nějaký národ nepoetičtější, tím větší má sklony k satíře.¹³

3.

Co nestihl, nemohl nebo možná ani nezamýšlel o Česích při přednáškách v Collège de France povědět Mickiewicz, to vše obsáhl ve svém díle *Čechie a Čechové ke konci první poloviny 19. století* (Czechia i Czechowie przy końcu pierwszej połowy XIX stulecia, 1847) Edmund Chojecki, velký básníkův příznivec a po nějaký čas také písař Mickiewiczovy *Tribuny národů*. Jméno Chojeckého zůstalo v Polsku v povědomí především díky popularitě *Rukopisu nalezeného v Zaragoze*, jehož byl překladatelem. Samotná biografie tohoto autora by však mohla snadno posloužit jako základ dobře rozvinutého dobrodružného románu – autor projel téměř půl světa, přijímali ho v těch nejlepších salonech a téměř všichni, včetně Flauberta, Proudhona a rodiny Bonapartových, jej zahrnovali zvláštní přízní. Chojecki nejen překládal, ale také sám psal,¹⁴ zabýval se politikou a nikdy také neskrýval svou fascinaci kulturou Orientu. Není vyloučeno, že Čechy nebyly hlavním předmětem jeho zájmu. Tvrzení tohoto svérázného člověka však není možné přehlížet, vzhledem k absenci podobných prací v polském jazyce bylo totiž Chojeckého pojednání dlouhá léta považováno za základní syntézu českých dějin a literatury. A byla to tvrzení neobyčejně odvážná. Čtenář se z Chojeckého díla například dovídal, že český měšťanský stav je až otrocky epigonský¹⁵ či že český národ je jedním z nejprozaičtějších v Evropě.¹⁶ Dostal také vyčerpávající odpověď na otázku, jaké důsledky Čechům přineslo dlouhé období německé kulturní dominance: „Germanismus, i když nedokázal zcela zahladit známky slovanské povahy, přeci jen ji pokřivil sobě vrozenou poddajností, zejména pak puntičkářstvím a směřováním veškerého úsilí ke zdokonalování, na cestu hmotného polepšení.“¹⁷ Velice plasticky Chojecki popisoval také počátky českého národního obrození:

Nebyl to žádný agitátor, repealista [...] nebo snad nějaký génius nabírající nových sil k překonávání překážek, ale prostě několik chudých učenců, opravdových proletářů vědy, kteří se v kouřem zahalené podkrovní komůrce pustili do odvážné myšlenky probudit rodáky z netečného snu.¹⁸

Když pomíneme otázku stylu, pak se tyto rozборы ve své podstatě příliš nelišily od Mickiewiczových postřehů. Větší jednoznačností se vyznačovaly Chojeckého soudy na téma české literatury – literatury, tedy domény duše. Publicistovy úvahy vycházely z poznámky: „literatura Čechie je méně třípytivá než její dějiny“¹⁹ – čímž se mělo rozumět, že svojí slávou se nemůže rovnat a jistě se již také nevyrovná heroismu Čechů z dob husitských válek. Chojecki dále upřesňoval, že český lid, hlavní zdroj poezie, se zalíbením zpívá nepříliš složité, žertovné a satirické písničky, nikoli písně hrdinské, jak to má ve zvyku lid polský. Právě zde spočívala jedna z hlavních příčin nicotnosti české literatury a také z toho důvodu byly veškeré pokusy srovnávat literaturu českou a polskou předem odsouzeny k neúspěchu. Nebylo zajisté dílem náhody, že si Chojecki dovolil tvrdit: „v Čechii

není básníka²⁰ – tato reflexe se dnes může jevit jako riskantní, avšak vyřčená ve čtyřicátých letech 19. století nebyla ničím jiným než výsledkem určitého způsobu myšlení, svého druhu světonázorovou deklarací.

Autor *Čechie a Čechů*, jak je vidět, měl názor na českou poezii utvořený. Rozhodně to ale neznamenalo, že by dílo českých básníků zlehčoval nebo přecházel mlčením. Ve své práci věnoval poezii hodně prostoru. Poskytl vyčerpávající charakteristiku české lidové písně, zhodnotil dávnou lyriku, rozsáhle, byť selektivně, pojednal také o české poetické tvorbě prvních desetiletí 19. století. Mezi poznámkami, které autor učinil při popisu jednotlivých básní, se zdají být dvě obzvláště zajímavé a hodné připomenutí. Tím spíše, že obě dvě – což je pro Chojeckého úvahy typické – se týkaly ani ne tak samotné poezie, jako povahy českého národa. Toto napsal Chojecki o milostné lyrice Boleslava Jablonského:

Smutek, ač z tak upřímného srdce a tak tklivý, jak ho Jablonský prozpěvuje, neladí s vrozenou povahou Čechů. U nich má vždy navrch veselost; v jejich dnešním postavení je to možná smutná stránka duševní, způsobená materialismem, však úsměv vždy více než slza přináleží mužské tváři.²¹

O něco dále se publicista pozastavil nad humoristikou Františka Jaromíra Rubeše možná pouze proto, aby ukázal na zdroj humoru, který je Čechům vlastní:

Aby se přizpůsobil obecnému vkusu, Rubeš začal psát verše žertovné, kterými se lid touží obveselit; všechny je totiž charakterizuje prostá neotesanost, a tento těžký humor nepochází ze svobodné mysli, ale je způsoben mnohými džbány německého piva.²²

Romantická literatura utvořila stereotyp Čecha jako badatele o minulosti, intelektuála, který nad všechny duševní útechy vždy staví vědeckou četbu. Romantického původu je také přesvědčení o plebejském (případně demokratickém) charakteru české literatury. Soudy romantiků, zejména zde zmíněné postřehy Chojeckého, nepochybně přispěly také k tomu, že se v poměrně krátké době v Polsku rozšířil stereotyp Čecha jako člověka obdařeného velkým smyslem pro humor. A v jedné věci byli všichni polští pozorovatelé českého kulturního života 19. století zajedno – nešlo o humor příliš jemný.

4.

V Polsku dlouho platilo, že stejně jako hlavní národní vady – přílišný smysl pro pořádek, pracovitost a puntičkářství – také humor Češi převzali od Němců; za nejtěžší humor byl totiž považován humor německý. Z tohoto pohledu zaznamenal velice výmluvné názory v osmdesátých letech 19. století Wiktor Czajewski, autor rozsáhlé historie české literatury:

Pro mě jako cizince je těžké hodnotit čistě národní vtipnost, rozhodně však tvrdím, že forma této vtipnosti byla čistě německá a humor plynul z karikatury nebo nadsázky. Tak jako má každý národ svůj vlastní rodokmen, má také svoji originální vtipnost. V počátcích české humoristiky to vidět není.²³

Historikova poznámka se sice týkala pouze literární tvorby, navíc tvorby dávné, ale velice podobné pocity – a to ve vztahu k samotným zvyklostem – si tehdy z cest po Čechách přiváželo mnoho Poláků. Barbara Jaroszewicz-Kleindienst si všímá toho, že málo vybraný humor, záliba v laciných komediích a hromadných zábavách u džbánu piva jsou vlastnosti Čechů nejčastěji zaznamenávané polskými kronikáři v 19. století. Jak ti, kteří měli příležitost pobývat v českých zemích déle, tak i ti, kdo tudy jen projížděli, zdůrazňovali mimořádnou náchylnost Čechů k drsným žertům a přízemní, někdy i vyložené vulgární zábavě.²⁴ Obecně byly tyto vlastnosti připisovány následkům mnohasetleté germanizace, mluvílo se o nich ironicky, nezdědky s údivem. Jak silně byl tento obraz pokřivený, to se můžeme jen domýšlet. Ani jako činovníci rakouského státního aparátu, a už vůbec ne jako národ hledající podporu v carském Rusku nemohli Češi v Polácích budít velké sympatie. A k tomu je stále tížilo stigma přízemnosti, které – jak vyplývalo ze zpráv většiny polských cestovatelů – účinně bránilo vzájemnému porozumění. O tom, jak byli tenkrát v Polsku Češi vnímáni, snad nejlépe svědčí slova, která v listopadu 1866, krátce po

setkání s předními protagonisty českého obrozeneckého hnutí, napsal syn Adama Mickiewicze Władysław:

Ještě více si ceníte našich národních básníků, když vidíte, jakým impulsem může být poezie a jak nízko člověk upadá, když se topí v próze.²⁵

Na sklonku 19. století, kdy i v Polsku nastal čas prózy, kdy se mezi Poláky vrátila víra v moc vědy a ještě nedávná romantická hesla nahradil postulát organické práce, začal být vztah k Čechům mnohem vlídnější. Repertoár vlastností připisovaných českému národu se tehdy v žádném případě neměnil – Češi byli nadále lidé svědomití, pracovití a vzdělaní – v době pozitivismu si však všechny tyto atributy získaly všeobecné uznání. „Potřebujeme pracovat, pracovat a ještě jednou pracovat. Češi pracovali a dnes triumfují,“²⁶ konstatoval ve své práci *Češi* (Czesi, 1898) krakovský geograf Stanisław Srokowski. Podobného názoru byli nicméně téměř všichni tehdejší publicisté. Na stránkách pozitivistického tisku bylo mnohokrát zdůrazněno, že Češi jsou národem ještě ne svobodným, ale již emancipovaným, s neskrývaným obdivem byl popisován rozvoj českého hospodářství, stav české osvěty. Na český příklad se mnozí odvolávali vždy velmi horlivě a s jasnou intencí – vždyť situace Čechů nezvratně svědčila o tom, že k obrození vlasti nikdy nepovede revoluční horuška, ale že za toto obrození se nejčastěji vděčí vytrvalosti, spolehlivosti a odpovědnosti – vlastnostem, ke kterým se dosud Poláci chovali převážně macešsky.

Tento nový pohled na Česko a Čechy také výrazně ovlivnil vztah Poláků k humoru Čechů, přesněji řečeno k tomu, co bylo obvykle českým humorem nazýváno. I nadále to byl humor neotesaný a Polákům cizí – tento fakt nikdo ani v nejmenším nezpochybňoval. Už v něm však nebyly spatřovány německé vlivy. Jak samotný smysl Čechů pro humor, tak ty druhy zábavy, které si prý Češi obzvláště oblíbili, se staly o něco sympatičtější, jistě méně dráždivé, a co je nejdůležitější – říkaly si o zvláštní pozornost polského publika. Byly nejen zajímavé, ale také hodné následování.

5.

Ve 20. století v Polsku již zcela zdomácnělo přesvědčení, že humor Čechů je humorem neotesaným, prostým, cizím, ale přesto půvabným. A že je to jedna ze zvláštních známek české kultury. Sláva českého humoru ostatně v té době začala rychle růst. V roce 1909 napsal prozaik Jerzy Bandrowski o českém smyslu pro humor:

Vepřové je tučné, pije se po něm hodně piva a jelikož se pivo pije dennodenně i bez vepřového, můžeme říci, že česká vtipnost je pivem pokřtěná. Netvrdím, že by tato vtipnost byla lehká a příjemná jako zářiví kolibříci či pestrobarevní motýlci. Naopak – přirovnal bych ji k těm velice kyprým, růžovým Rubensovým andálkům, kteří bez studu asistují bohům v těch nejchoulostivějších situacích a volají „Evoe!“ z velice dobře vypracovaných hrudníků. [...] Češi se smějí velmi lehce a rádi. Vybuchují hlasitým, hučícím smíchem, třesou se na židlích, krouží a velkými péstmi si stírají slzy z mohutných proudů plynoucích po dobrotivých tvářích.²⁷

Je třeba uznat, že to byl velice sugestivní obrázek. Bandrowski navíc poukazyval na jeden zvláštní rys českého humoru – rys, který byl předtím většinou opomíjen –, a sice na to, že se jedná o humor, který nešetří nikoho. Vtip, který Češi upřednostňují, se jakoby dokonale osvědčuje v polemice; Češi si dokáží dělat legraci ze všech a ze všeho. Bývají přitom nevídaně jízlívi, ba přímo nemilosrdní. A ještě jedno: velice rádi se smějí sami sobě.

Ke konci 20. let, když v Polsku poprvé vyšly *Osudy dobrého vojáka Švejka*, byl posledně jmenovaný rys českého humoru uznán za jednu z jeho určujících vlastností. V knize Jaroslava Haška mnozí zpočátku vnímali pouze vulgaritu. Avšak díky zásahu překladatele románu Pawła Hulki-Laskowského a vlivem nebývale lichotivého mínění zahraniční kritiky, především pak německé, polští recenzenti rychle dospěli k přesvědčení, že se jedná o dílo významné. *Osudy Švejka* byly pochopeny jako obžaloba celé habsburské monarchie, všech způsobů její byrokratické mašinerie a všech jejích občanů bez ohledu na národnost. Všech, především ale Čechů. Autoři prvních pojednání o románu tvrdili, že v *Osudech Švejka* „se jako v zrcadle odrazila česká společenská průměrnost“ a že Haškov humor nejen baví, ale také „pálí“.²⁸

Nestává se často, aby konkrétní literární postavy tak přesně odpovídaly představám čtenáře o jiných národních kulturách. Hrdina Haškovy pověsti se však Polákům mohl jevit – a také se jevil – jako kvintesence všeho českého. Neměl přehnané ambice, mudroval, dokázal zesměšnit každého, kdo se ocitl v jeho blízkosti, a byl přitom někdy v podstatě velice důsledný. Není se tudíž co divit, že se postava vojáka Švejka v Polsku stala ztělesněným českého humoru. Netrvalo dlouho a získala si také obrovskou oblibu. Jistě by to nebylo možné, nebýt skutečnosti, že český humor měl ve dvacátých letech již pevnou pozici. Byl známý, hodně se o něm mluvilo, obvykle s povýšeností, nicméně s neměnným zalíbením. V tu dobu už asi pro nikoho nebylo tajemstvím, že je to právě humor, který byl, je a vždy bude nejsilnější zbraní českého národa. Dokonce i tehdy populární učebnice české a slovenské literatury autora Jana Magiery končila větou: „Budoucnost zahalená hádankami a tajemností, ale příjemná a milá a tak či onak veselá.“²⁹ Jistě nebylo v té době mnoho Poláků, kteří by pozdější osudy československých spisovatelů viděli jinak.

6.

I po roce 1945 zůstal obraz Čechů v polském prostředí nenarušen. Petr Poslední, který ve své vynikající knize *Hranice dialogu* (1998) studoval styly, jakými byla česká próza přijímána v poválečném Polsku, se domnívá, že ke konci čtyřicátých let měla česká humoristika tvořit protiváhu mučednickým tendencím polské literatury; dokonce měla přispívat k naději, že poslouží k zažehnutí česko-polských pohraničních sporů ve Slezsku.³⁰ A právě proto měla u polských vydavatelů tehdy často dveře otevřené. Je samozřejmě možné dlouho diskutovat o tom, zda usilovné propagování jednoho směru české literatury splnilo tehdy svůj účel. Nová vydání prózy Haška, Jana Drdy, Eduarda Basse a konečně pečlivě vybraných děl Karla Čapka však nepochybně v Polsku upevnila stereotyp o plebejských kořenech české literatury a o Čechům vlastním anekdotickém chápání reality. To, že se dávná přesvědčení o Češích prolula s důslednou vydavatelskou politikou éry reálného socialismu, vedlo v důsledku také k tomu, že se již v polovině šedesátých let v Polsku vytvořila nemalá skupina milovníků českého humoru v literárním podání, tj. silně humorem zbarveného realismu. K jeho představitelům se vedle již zmíněného Haška, Drdy a Čapka záhy začali počítat Ladislav Fuks, Vladimír Páral a o několik let později – i když ne bez výhrad – také Ota Pavel.

Mimořádná role tehdy připadla Bohumilu Hrabalovi. Polští kritici v tomto spisovateli okamžitě objevili dlouho očekávaného nástupce Haška – Haška současné doby „malé stabilizace“. Snad nejcharakterističtější pokus číst Hrabala právě takto představil v roce 1969 Bohdan Czeszko, autor známého románu *Pokolení* (Pokolenie). Czeszko mj. dokazoval:

Vzpomínky na Haška se rodí [...] z podobnosti samotného materiálu a z podobnosti ve způsobu vyprávění – a je to způsob plebejský. Chápu tuto plebejskost tak, že při vyprávění i o těch zdánlivě nejvážnějších věcech, jako je stáří, neštěstí, zkušenosti z hitlerovských táborů, Hrabal uplatňuje to, čemu říkáme zdravý rozum, racionalismus, co by se konečně dalo nazvat mazaností, kdybychom mu pejorativním vyzněním tohoto slova nekřivdili.³¹

Jediný rozdíl mezi Haškem a autorem *Ostře sledovaných vlaků* spočíval prý v tom, že v Hrabalově próze nad humorem nežádka převládlo lyrické vyznění. Czeszko však ujišťoval, že ani tento rys Hrabalovy tvorby nebyl zdaleka tak zřejmý:

Hrabal obhájil svůj lyrismus, který pramenil z drsné, černé půdy každodennosti. Úsměv, který provází jeho sentimentální rozjímání, je licoměrný. Zdá se, že neustále kontroluje sebe sama i čtenáře, který neví, zda se mu náhodou nevysmáli – nachytanému v ostýchavé chvíli lyrického poplakování.³²

Těžko říct, co měl Czeszko na mysli, když psal tato slova. Podle jiných polských recenzentů Hrabalovy povídky upomínaly na proslulé *Osudy vojáka Švejka* pouze do jisté míry. Dokazovali, že autor *Postřižín* v podstatě oživil dávné formy anekdotické literatury a že ve skutečnosti býval neotesaný jen velice zřídká.³³ Nakonec se však výše představený způsob argumentování ukázal být dostatečný na to, aby byl Hrabal prohlášen za nejvýznamnějšího pokračovatele haškovské tradice v české literatuře a tím pádem i nezpochybnitelného mistra českého humoru. Po dlouhá léta zůstal také mistrem jediným.

7.

Víceméně od konce šedesátých let, kdy byla Hrabalova tvorba v Polsku již zařazena do příslušné příhrádky, polští publicisté používají pojem českého humoru dost svévolně. Projevy neobvyklého veselí jsou stále spatřovány v českých divadelních inscenacích. Poznámky o specifickém českém humoru – jednou nadmíru obhroublém (haškovském), jindy zase dobrotivém (hrabalovském), vždy však chápaném jako humor všedního života, popření patosu – provázejí úvahy o většině českých filmů.

Existuje důvod zdůrazňovat humoristické momenty také v poezii Miloše Doležala?

Navzdory očekávání není odpověď na tuto otázku zdaleka jednoduchá. *Obec* je jistě nevšední kniha. Jde v ní ani ne tak o smrt, jako o nevyhnutelnost konce. Doležalovy verše jsou plné rakví, pohřbů, hřbitovů, on sám se však vyhýbá slovu „smrt“, jak jen může. Ne proto, že by se jí hrdinové jeho básní bůhvíjak obávali. Spíše z toho důvodu, že mají se smrti co do činění dennodenně. Je pro ně čímsi normálním. Skoro se chce říct – něčím všedním. Kdo *Obec* jen v rychlosti prolustuje, může tudíž nabýt dojmu, že z veršů českého básníka číší optimismus.

Není zde samozřejmě bez významu, že autor polského překladu *Obce* Jerzy Kędzierski zašel místy příliš daleko ve snaze učinit Doležalovu knihu přístupnější polskému čtenáři. Nejen že hrdiny Doležalových veršů obdařil polskými jmény, která mají vlastní význam, jako například „Zdrożył“ („unavil se cestováním“), „Gruby“ („tlustý“) nebo „Ściął“ („usekal“), ale ještě některé básně českého tvůrce opatřil historickým komentářem a tím pádem má každý čtenář *Obce* právo považovat tuto knihu za sbírku skutečných příběhů ze života. Až třikrát Doležalův překladatel zmínil v poznámkách také jméno Jaroslava Haška a nenechal tak čtenáře na pochybách, kdo je patronem básní v této sbírce.³⁴

Vezmeme-li v úvahu v podstatě slabou odezvu, jakou v polském tisku vyvolala nedávná knižní vydání poezie Ivana Wernische a Vratislava Effenbergera, prózy Jakuba Demla, Daniely Hodrové a Michala Ajvaze, asi by bylo nutné zformulovat otázku jinak: je jiný způsob vnímání české literatury v Polsku vůbec možný?

Michał Stefański, nar. 1972, odborný asistent Institutu slavistiky Polské akademie věd. Zabývá se českou poezií a literární kritikou. Nedávno vydal monografii *Czeska krytyka katolicka lat 1918-1938* (Varšava 2007).“

Poznámky:

1 M. Baran, „Śmierć po czesku“, *Gazeta Wyborcza* 16, 2004, č. 273, s. 17. Zmíněná Mastersova antologie je samozřejmě sbírkou nikoli téměř dvaceti, ale více než 200 epigramů. Tato nepřesnost zde však není podstatná.

2 J. Drzewucki, „Nie ma już miasteczka Zahrádka“, *Rzeczpospolita* 23, 2004, č. 284, s. D4.

3 B. Dobroch, „Przestrzeń dookoła domu“, *Tygodnik Powszechny* 59, 2005, č. 11, s. 11.

4 S. Babuchowski, „Gmina poza czasem“, *Gość Niedzielny* 82, 2005, č. 13, s. 40.

5 J. Bierut, „Wszecławiat wokół domu“, *Czas Kultury* 21, 2005, č. 2, s. 166-167.

6 C. Kęder, „Miloš Doležal: *Gmina*“, *FA-art* 18, 2005, č. 2/3, s. 96.

7 Citát z: S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa, Kasa Pomocy dla Osób Pracujících na Polu Naukowym im. d-ra J. Mianowskiego 1894, s. 78.

8 Tamtéž.

9 Adam Mickiewicz, „Literatura słowiańska. Kurs pierwszy. Pótrocze pierwsze“, in: *Dzieła* (ed. L. Płoszewski). Sv. 8. Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik 1952, s. 49.

10 Tamtéž, s. 47.

11 Tamtéž, s. 51.

12 Tamtéž, s. 259-260.

13 Srov. J. Paul, „Estetyka. Kurs przygotowawczy“, původní překlad do polštiny K. Krzemień, in: T. Namowicz (ed.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000, s. 504. Postřeh Jeana Paula se týkal především Francouzů a Italů.

14 Známy kritik Jan Kott nazval jeho *Alkhadara* nejlepším polským románem od dob Prusovy *Loutky*. Viz tentýž autor, *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa, Książka 1946, s. 24.

15 E. Chojecki, *Czechia i Czechowie przy końcu pierwszej połowy XIX stulecia*, sv. 1., Berlin, F. Schneider 1847, s. 6.

16 Tamtéž, s. 208.

17 Tamtéž, s. 10.

- 18 Tamtéž, s. 5.
- 19 Tamtéž, s. 67.
- 20 Tamtéž, s. 194.
- 21 Tamtéž, s. 195.
- 22 Tamtéž, s. 202.
- 23 W. Czajewski, *Historia literatury czeskiej od czasów odrodzenia do chwili bieżącej*, Warszawa, Przegląd Tygodniowy 1886, s. 352.
- 24 B. Jaroszewicz-Kleindienst, *Czechy i Czesi w opiniach polskich pamiętnikarzy XIX wieku (do Powstania Styczniowego)*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1985, s. 143 a 151.
- 25 W. Mickiewicz, *Pamiętniki*, sv. 2: 1862–1883, Warszawa, Gebethner i Wolff 1927, s. 335.
- 26 S. Srokowski, *Czesi. Szkic kulturalno-obyczajowy*. Kraków, Czas 1898, s. 6.
- 27 J. Bandrowski, „Czeski humor“, *Świat* 4, 1909, č. 33, s. 20.
- 28 Srov. „Humor czeski a stara Austria“, *Świat* 24, 1929, č. 30, s. 26.
- 29 J. Magiera, *Literatura czeska i słowacka. Obraz piśmiennictwa*, Warszawa, F. Hoesick 1929, s. 287.
- 30 P. Poslední, *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 1998, s. 44.
- 31 B. Czeszko, „Szwejk redivivus“, *Nowe Książki* 21, 1969, č. 3, s. 176.
- 32 Tamtéž, s. 177.
- 33 Např. R. Sulima, „Ludowy facecjonista?“, *Tygodnik Kulturalny* 11, 1967, č. 34, s. 5.
- 34 Viz M. Doležal, *Gmina*, přel. J. Kędziński, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne 2004, s. 7, 48 a 56.

Teorie postmoderny

Fredric Jameson

Problém postmodernismu – popis jeho základních znaků, otázka, zda vůbec něco takového jako postmodernismus existuje, je-li tento *pojmem* nějak užitečný, nebo je naopak mystifikací – je zároveň problémem estetickým i politickým. V rozdílných postojích, které můžeme k tomuto problému logicky zaujmout (ať už je formulujeme jakkoli), je vždy možné odhalit představy o dějinách, v nichž se hodnocení současného stavu společnosti stává předmětem v zásadě politické afirmace, nebo odmítnutí. Ve skutečnosti se totiž výchozí premisa každé takové debaty opírá o počáteční, strategický předpoklad týkající se našeho společenského systému: přisuzovat nějakou historickou originalitu postmoderní kultuře ve svém důsledku znamená afirmovat jistou radikální strukturální diferenci mezi tím, co někdy nazýváme konzumní společností, a předchozími stadii kapitalismu, z nichž tato společnost vzešla.

Zmiňované logické možnosti se nicméně nutně pojí se zaujetím stanoviska k další otázce, vepsané v samotném označení „postmodernismus“, totiž s hodnocením vysokého či klasického modernismu. Vytvoříme-li si totiž jistý výchozí seznam kulturních artefaktů, jež by mohly být pravděpodobně označeny za postmoderní, čelíme silnému pokušení hledat „rodinnou podobnost“ takových heterogenních stylů a děl nikoli v nich samých, ale v nějakém společném podnětu či estetice vysokého modernismu, na něž všechny jistým způsobem reagují.

Diskuze nad architekturou, jež se jako první zabývaly postmodernismem coby stylem, mají nicméně tu výhodu, že v nich za žádnou cenu nelze uniknout politickým ozvěnám zdánlivě čistě estetických otázek. Následně nám také dovolují, abychom tento politický rozměr odhalili i v jeho důsledněji zakódovaných nebo skrytějších podobách, jichž se mu dostává v diskuzích nad jinými oblastmi umění. Celkově můžeme v rozmanitých nedávných vyhlášeních na adresu postmodernismu odhalit čtyři obecné postoje. Avšak i toto zdánlivě elegantní schéma či *combinatoire* se dále komplikuje naším dojemem, že každá z těchto možností je otevřená buď politicky progresivní nebo reakcionářské formulaci (nahlíženo z marxistické či obecněji levicové perspektivy).

Příchod postmoderny můžeme například vítat z hlediska výslovně protimodernistického.¹ Zdá se, že to platí o starší generaci teoretiků (nejvýznamněji pak o Ihabu Hassanovi), která se zabývala postmoderní estetikou v rámci spíše poststrukturální tematiky (útok představitelů *Tel quel* na ideologii reprezentace, heideggerovský či derridovský „konec západní metafyziky“). To, co zde často ještě nenese označení postmodernismus (srovnej třeba utopické proroctví na konci Foucaultovy knihy *Slova a věci*), se tu vítá jako příchod zcela nového způsobu uvažování a bytí ve světě. Ale protože Hassan oslavuje také množství nejvýznamnějších monumentů vysokého modernismu (Joyce, Mallarmého), jednalo by se o nejednoznačný postoj, nebýt průvodní oslavy nové informační technologie, jež vymezuje příbuznost mezi podobnými zmínkami a politickým krédem důsledně *postindustriální* společnosti.

Tento postoj zbavuje jakékoli nejednoznačnosti kniha Toma Wolfa *From Bauhaus to Our House*, jinak nijak výjimečná zpráva o posledních architektonických diskuzích, a to z pera spisovatele, jehož vlastní „nový žurnalismus“ představuje jednu z podob postmodernismu. Co je však na této knize pozoruhodné a příznačné, není jen absence jakékoli utopistické oslavy postmoderny, ale především překvapivě vášnivá nenávisť k moderně. Ta prostupuje jinak běžnou rétorikou campového sarkasmu; nejedná se o vášeň novou, ale o vášeň zastaralou a staromódní. Jako by se tu znovu probudila hrůza prvních středostavovských svědků objevu moderny – prvních corbusierů, neposkrvněných jako nově postavené katedrály ve 12. století, prvních skandálních Picassových hlav s dvěma očima z profilu, co vypadají jako platýz, ohromující „nesrozumitelnosti“ prvních vydání *Odyssea* nebo *Pustiny* – jako by se probudilo ono zhnusení všech tehdejších filištinů, maloměšťáků (Spiessbürger), buržoastů a Babbitů z Main Street. Zároveň však vštěpuje novější kritice modernismu ideologicky velmi odlišného ducha, jenž ve svých konečných důsledcích ve čtenáři opětovně probouzí stejně tak zastaralou příchyllost k protopolitickým, utopistickým, proti střednímu stavu zaměřeným instinktům, jimiž se vyznačoval nyní již zaniklý vysoký modernismus samotný. Wolfova tiráda tak nabízí učebnicový příklad způsobu, jímž je možné promyšlené, soudobé teoretické odvržení modernismu hravě uzpůsobit a využít ve službách explicitně reakcionářské kulturní politiky. Podstatná část progresivní síly tohoto teoretického zavržení přitom vyrůstá z nového smyslu, který dává městskému prostředí, stejně jako ze zkušenosti ničení starších podob komunálního a městského života ve jménu vysoce modernistické ortodoxie.

Protějšky těchto postojů – antimodernistického a propostmodernistického – nalézáme strukturně převrácené v nesouhlasných prohlášeních, jejichž cílem je diskreditovat postmodernu na základě její falešnosti a nezodpovědnosti, a to reafirmací autentického podnětu vysokého modernismu, který stále považují za živý a životaschopný. Dvojice manifestů Hiltona Kramera v úvodním čísle jeho časopisu *The New Criterion* vyjadřuje tyto názory velmi důrazně, přičemž staví morální zodpovědnost „mistrovských děl“ a monumentů klasického modernismu proti bytostné nezodpovědnosti a povrchnosti postmodernismu. Ty spojuje s campem a „šprýmováním“, pro které se Wolfův styl evidentně nabízí jako zářný příklad.

Paradoxnější je, že politicky mají Wolfe a Kramer hodně společného. Shledáváme jistý rozpor ve způsobu, jímž se Kramer snaží vykořenit z „vysoké vážnosti“ klasiků moderny jejich základní postoj, namířený proti střednímu stavu, stejně jako protopolitickou vášeň, která provází odvržení viktoriánských tabu a rodinného života, komodifikace a stále dusivějšího desakralizujícího kapitalismu ze strany významných modernistů od Ibsena po Lawrence, od Van Gogha po Jacksona Pollocka. Kramerův vynalézavý pokus připodobnit tento na první pohled protiburžoazní postoj významných modernistů k „loajální opozici“, již prostřednictvím nadací a grantů tajně živí buržoazie samotná, není nijak přesvědčivý. Přesto tento pokus bezpochyby umožňují rozpory v kulturní politice samotného modernismu, jehož negativní postoje závisí na trvalosti toho, co sám zavrhuje, přičemž – když nedospívá k nějakému opravdovému politickému vědomí (a k tomu dospívá jen velmi zřídka, třeba u Brechta) – vstupuje do symbiotického vztahu s kapitálem.

Dnes je již politický projekt časopisu *The New Criterion* poněkud jasnější, a lépe tak pochopíme Kramerův manévr. Nesporným posláním časopisu je totiž vymýtit celá šedesátá léta a zbytek jejich odkazu; odsoudit celé toto období k onomu druhu zapomnění, které přisoudila padesátá léta třicátým letům 20. století, nebo jak to provedla léta dvacátá s bohatou politickou kulturou období před 1. světovou válkou. *The New Criterion* se tak zařazuje do neustávajícího a v dnešní době všudypřítomného úsilí, vytvořit jakousi novou konzervativní kulturní kontrarevoluci, jejíž záběr by sahal od estetiky až po obranu rodiny a náboženství. Je proto paradoxní, že by tento neodmyslitelně politický projekt měl výslovně odsuzovat všudypřítomnost politiky v soudobé kultuře – infekce, jež se ve velké míře rozšířila během šedesátých let, kterou však Kramer viní za morální imbecilitu postmodernismu naší vlastní doby.

Problém tohoto postupu – zjevně neodmyslitelného od konzervativního postoje – spočívá v tom, že z nějakého důvodu jeho bankovkovou rétoriku nekryjí žádné zlaté rezervy státní moci, jako tomu bylo v případě mcarthismu nebo během období Palmerových zátahů. Neúspěch ve vietnamské válce jako by alespoň pro tuto chvíli znemožnil otevřený výkon represivní moci² a neodmyslitelně začlenil šedesátá léta do kolektivní paměti a zku-

šenosti, což neplatí o třicátých letech nebo o období před 1. světovou válkou. Kramerova „kulturní revoluce“ proto nejčastěji sklouzává k mlhavě sentimentální nostalgii po padesátých letech a Eisenhowerově éře.

S ohledem na to, co jsme si řekli o několika dřívějších postojích k modernismu a postmodernismu, nás nepřekvapí, že navzdory otevřeně konzervativní ideologii druhého námi zmiňovaného hodnocení současné kulturní scény, je možné ho využít k bezpochyby mnohem progresivnějšímu pohledu na celou věc. Jsme zavázáni Jürgenu Habermasovi³ za toto dramatické převrácení a přeformulování, za tuto afirmaci nejvyšší hodnoty moderny a odvržení teorie a praxe postmoderny. Podle Habermase však chyba postmodernismu spočívá zcela zásadně v jeho politicky reakcionářské funkci, coby pokusu plošně diskreditovat modernistický impuls, který sám Habermas spojuje s buržoazním osvícenstvím a stále univerzalizujícím a utopistickým duchem. Spolu s Adornem se Habermas pokouší zachránit a opětovně připomenout to, co oba chápou jako zásadně negativní, kritickou a utopistickou moc nejvýznamnějších příkladů vysokého modernismu. Na druhou stranu jeho pokus spojit je s duchem osvícenství 18. století znamená opravdu významný rozchod s pochmurnou Adornovou a Horkheimerovou *Dialektikou osvícenství*. V té je totiž vědecký étos filozofů osvícenství dramaticky traktován jako špatně nasměrovaná vůle k moci a k nadvládě nad přírodou, přičemž jejich desakralizační program má být prvním stupněm ve vývoji čistě instrumentálního pohledu na svět, jenž povede přímo k Osvětlení. Tuto velmi překvapující odchylku můžeme přičíst Habermasově vlastní představě dějin, jež se snaží zachovat příslib „liberalismu“, stejně jako zásadně utopistický obsah původní, univerzalizující buržoazní ideologie (rovnost, občanská práva, humanitářství, svoboda projevu a svobodný přístup k médiím), a to navzdory neúspěchu při snaze uskutečnit tyto ideály v průběhu vývoje kapitalismu samého.

Co se týče estetického rozměru celé debaty, nebylo by však adekvátní odpovídat na Habermasovu resuscitaci moderny nějakým jednoduše empirickým tvrzením, že moderna přece už dávno zanikla. Je třeba vzít do úvahy, že situace v Německu, z níž Habermas při svém uvažování a psaní vychází, je v mnohém odlišná od situace naší. Jedním důvodem je, že mccarthismus a represe jsou dnešní realitou Spolkové republiky Německo a zároveň, že racionálně vedené zastrašování levice a umlčování levicové kultury (kterou západoněmecká pravice ve velké míře spojuje s „terorismem“) je zde celkově mnohem úspěšnější než kdekoli jinde na Západě.⁴ Triumf nového mccarthismu, maloměstanské a filištínské kultury naznačuje, že v této konkrétní situaci může mít Habermas pravdu a starší podoby vysokého modernismu si možná opravdu stále udržují něco ze subverzivní síly, kterou jinde ztratily. V tom případě může postmodernismus, jenž se snaží oslabit a podkopat tuto sílu, bezpochyby uplatnit svou ideologickou diagnózu lokálně, ačkoli konečné hodnocení pak zůstává nezobecnitelné.

Oba předchozí postoje – antimoderní/propostmoderní a promoderní/antipostmoderní – se vyznačují tím, že nové označení přijímají, což se rovná přitakání nevyhnutelnosti existence nějakého rozhodujícího rozchodu mezi moderní a postmoderní dobou, ať už pak postmodernu hodnotíme jakkoli. Zbývají nám však ještě dvě logické možnosti, přičemž obě vycházejí z odmítnutí existence podobného historického přeryvu a které proto, ať už implicitně nebo explicitně, zpochybňují užitečnost samotného označení „postmodernismus“. Díla, která se s tímto označením spojují, se potom začleňují zpět do samotného klasického modernismu, takže „postmoderní“ se stává pouze podobou, již na sebe bere autentická modernost v naší vlastní době, prostou dialektickou intenzifikací dobře známého modernistického nutkání dělat věci nově. (Musím zde vynechat ještě další skupinu úvah, ve velké míře akademických, jež zpochybňují samotnou zde reafirmovanou kontinuitu modernismu tím, že modernu i postmodernu chápou jako pouhé organické vývojové stupně v kontinuitě romantismu, počínající koncem 18. století, v důsledku dalekosáhlého dopadu, který s sebou romantismus nese.)

Dva poslední pohledy na problém tedy logicky musejí být pozitivním a negativním hodnocením postmodernismu, jenž je nyní opětovně začleněn do tradice vysokého modernismu. Jean-François Lyotard⁵ navrhuje, abychom jeho vlastní dílo, angažující se ve věci nové, objevující se, současné i budoucí kulturní produkce (nyní obecně popisované jako „postmoderní“), chápali coby nutnou součást opětovné afirmace rozličných autentických podob vysokého modernismu, v mnoha ohledech podobně jako to činil Adorno. Geniální obrat či zvrát jeho vlastního návrhu spočívá v domněnce, že to, co dnes nazýváme

postmodernismem, *nenásleduje* po vysokém modernismu v jeho pravém významu jako jeho odpadní produkt – spíše jej v pravém smyslu toho slova *předchází* a připravuje, takže všechny současné postmodernismy kolem nás můžeme vnímat coby příslib návratu a znovuobjevení, triumfálního opětovného zjevení, jakéhosi nového vysokého modernismu, obdařeného veškerou svou starou silou a novou životaschopností. Analýzy, které tvoří tento prorocký postoj, se odvíjejí od útoku modernismu a postmodernismu proti reprezentaci. Lyotardovy estetické názory však nemůžeme adekvátně hodnotit pouze v rámci estetiky, protože jimi prostupuje v zásadě sociální a politické pojetí nového společenského systému překračujícího klasický kapitalismus (naší staré známé „postindustriální společnosti“). Víze obnoveného modernismu je v tomto smyslu neoddělitelná od jisté prorocké víry v možnosti a přísliby, které by tato nová společnost mohla nakonec přinést.

Negativní převrácení tohoto postoje by tedy bezesporu zahrnovalo podobné ideologické odvrhnutí modernismu, které má svůj počátek v Lukácsových starších analýzách modernistických forem coby replikace reifikace kapitalistického společenského života a pokračuje některými promyšlenějšími kritikami vysokého modernismu, jak se s nimi setkáváme dnes. Tento poslední postoj však od výše zmíněných antimodernismů odlišuje fakt, že se vzdává možnosti bezproblémového přijetí nějaké nové postmodernistické kultury a dokonce i postmodernismus chápe jako pouhý úpadek již tak stigmatizovaných podnětů modernismu samotného. Tento konkrétní postoj, zřejmě ze všech nejchmurnější a nejnesmířitelněji negativní, nám ve vyhraněné podobě přináší dílo historika benátské architektury Manfreda Tafuriho, jehož rozsáhlé analýzy⁶ představují důraznou obžalobu toho, co označujeme jako „protopolitické“ podněty vysokého modernismu („utopické“ nahrazení opravdové politiky politikou kulturní, výzva k proměně světa prostřednictvím transformace jeho forem, prostoru a jazyka). Tafuri však není o nic méně nelítostný ani ve svém pitvání negativních, demystifikujících, „kritických“ výzev rozmanitých modernismů, jejichž funkci vykládá jako jakýsi druh hegelianské „Isti dějin“. Prostřednictvím právě takové demoliční práce modernistických myslitelů a umělců totiž podle něj nakonec dochází k uskutečnění instrumentalizující a desakralizující tendence kapitálu samotného. Jejich „antikapitalismus“ proto končí tím, že pokládá základ „totální“ byrokratické organizace a kontroly pozdního kapitalismu a je jen logické, že ve svém závěru postuluje Tafuri nemožnost jakékoli radikální přeměny kultury dříve, než dojde k radikální proměně společenských vztahů.

Politická nejednoznačnost, již jsme se pokusili ukázat na dříve zmiňovaných dvou názorech, je podle mě zachována i v tomto případě, avšak v *mezích* postojů obou těchto velmi komplikovaně uvažujících myslitelů. Na rozdíl od mnoha dříve zmíněných teoretiků jsou Tafuri i Lyotard výslovně politickými postavami, jednoznačně oddanými hodnotám dřívější revoluční tradice. Je například jasné, že Lyotardovu angažovanou podporu estetické inovace coby nejvyšší hodnoty bychom měli chápat jako znak jistého druhu revolučního postoje, zatímco Tafuriho pojmové zakotvení ve velké míře odpovídá klasické marxistické tradici. Oba jsou však zároveň implicitně – a v jistých strategických okamžicích explicitněji – postmarxističtí, což v důsledku nelze odlišit od protimarxistického postoje. Lyotard se například velmi často snaží odlišit svou „revoluční“ estetiku od dřívějších ideálů politické revoluce, které chápe jako stalinistické či archaické a neslučitelné s podmínkami nového postindustriálního společenského uspořádání. Tafuriho apokalyptické pojetí totální společenské revoluce implikuje koncepci kapitalistického „totálního systému“, který v době depolitizace a reakce nenabízí až příliš často jiné východisko, než že přivádí marxisty k tomu, aby se zřekli politiky vůbec (napadnou nás Horkheimer a Merleau-Ponty, spolu s mnoha bývalými trockisty let třicátých a čtyřicátých, a bývalými maoisty let šedesátých a sedmdesátých).

Kombinační schéma, které jsme představili výše, můžeme schematicky zobrazit tímto způsobem, přičemž znaky plus a minus označují politicky progresivní nebo zpátečnické funkce příslušných pozic:

| | | Proti moderně | | Pro modernu |
|-------------------|--------|---------------|---------|-------------|
| Pro postmodernu | Wolfe | - | Lyotard | + |
| | Jencks | + | | - |
| Proti postmoderně | Tafari | - | Kramer | - |
| | | + | | Habermas |

Těmito poznámkami uzavíráme kruh a můžeme se vrátit k možnému pozitivnějšímu politickému obsahu prvního diskutovaného postoje, zvláště pak k otázce jistého *populistického* sklonu postmodernismu, na nějž upozornil Charles Jencks (ale také Venturi a další). Toto téma nám také dovolí vypořádat se poněkud adekvátněji s absolutním pesimismem Tafuriho marxismu. Nejdříve bychom si však měli povšimnout, že většina z politických názorů, procházejících povětšinou esteticky zaměřenými debatami nad postmodernismem, je ve skutečnosti pouhým moralizováním, jež se pokouší dojít k definitivnímu soudu o fenoménu postmodernismu, ať už jej na straně jedné stigmatizuje jako zkorumpovaný, nebo jej na druhé straně vítá coby kulturně a esteticky blahodárnou a přínosnou novinku.

Avšak skutečně historická a dialektická analýza takových fenoménů – zvláště pokud se jedná o přítomný historický čas, v němž sami žijeme a konáme – si nemůže dovolit zbláčený luxus podobných absolutních moralizujících odsudků; dialektika je „mimo dobro a zlo“ ve smyslu bezproblémového přitakání jedné nebo druhé straně, a tam má svůj původ také krystalický a nelidský duch vize dějin, kterou dialektika přináší (což znepekovovalo na Hegelově originálním systému již jeho současníky). Za nejpodstatnější však považujeme, že se do té míry nacházíme *uvnitř* postmoderní kultury, že její jednoduché odvržení je stejně tak nemožné, jako je každá její bezproblémová oslava samolibou a zkorumpovanou. Domníváme se, že ideologické hodnocení postmodernismu dnešní doby s sebou nutně přináší také hodnocení nás samých, stejně jako příslušných artefaktů. Celé historické období, jako je třeba to naše, nemůžeme jakkoli adekvátním způsobem uchopit ani prostřednictvím obecných morálních soudů, ani jejich poněkud degradovaným ekvivalentem, populárními psychologickými diagnózami. Podle klasického marxismu nalézáme zárodky budoucnosti již v naší přítomnosti a je nutno je z ní pojmově vyčlenit, jednak pomocí analýzy, jednak politickou praxí (dělníci Pařížské komuny, jak jednou Marx velmi trefně poznamenal, „nemají žádné ideály, které by uskutečňovali“; snažili se pouze uvolnit vznikající podoby nových společenských vztahů ze starších kapitalistických společenských vztahů, v nichž se již začínaly projevovaly). Namísto pokusu buď odsoudit samolibost postmodernismu jako jistý poslední příznak úpadku, nebo oslavovat nové formy coby zvěstovatele nové technologické a technokratické utopie, se zdá přiměřenější hodnotit novou kulturní produkci v rámci funkční hypotézy obecné modifikace kultury, doprovázené společenskou restrukturalizací systému pozdního kapitalismu.⁷

Jencksovo tvrzení, že postmoderní architektura se odlišuje od architektury vysokého modernismu svými populistickými zájmy,⁸ nám poslouží jako výchozí bod pro obecnější úvahy. V kontextu architektury to konkrétně znamená, že tam, kde se nyní již téměř klasický prostor vysokého modernismu Corbusiera a Wrighta pokoušel radikálně odlišit od rozpadlé textury města, v níž se objevoval – jeho formy tak závisely na aktu radikálního rozchodu s prostorovým kontextem (mohutné piloty dramaturgizují oddělení stavby od země a zajišťují novum nového prostoru) –, oslavují postmodernistické stavby naopak své zapojení do heterogenního přediva obchodní třídy, stejně jako motelové a fast-foodové krajiny amerických měst protkaných mnohaproudovými dálnicemi. Aluzivní hra a formální ohlasy („historismus“) přitom zajišťují, že tyto nové budovy naváží vztah s okolními komerčními ikonami a prostory, čímž se zřikají snah vysokého modernismu o radikální diferenciaci a inovaci.

Otázka, zda máme tuto bezesporu významnou vlastnost novější architektury označovat jako *populistickou*, musí zůstat nezodpovězená. Zásadní však je odlišit objevující se formy nové komerční kultury – počínaje reklamou až po formální *balení* všeho druhu, od výrobků k budovám, nevyjímaje umělecké komody jako jsou televizní show, bestsellery a filmy – od starších druhů lidové a vskutku „populární“ kultury. Ta rozkvétala, když ještě

existovaly starší společenské třídy rolnictva a městských řemeslníků, které jsou od poloviny 19. století vystaveny kolonizaci a ničí je komodifikace a tržní systém.

Můžeme alespoň přiznat, že tento konkrétní rys se stal univerzálnějším, přičemž v jiných uměních se objevuje v jednoznačnější podobě, a to jako smazání dřívějšího odlišení vysoké a takzvané masové kultury. Toto odlišování přitom bylo typickou vlastností modernismu, jehož utopistická funkce spočívala alespoň částečně v zabezpečení říše autentické zkušenosti před okolním prostředím střední a nízké (*middle-brow*, *low-brow*) komerční kultury. Jistě můžeme uvažovat i tak, že vysoký modernismus se objevil zároveň s prvním velkým rozšířením masové kultury (Zolu můžeme chápat jako poslední ukázkou koexistence uměleckého románu a bestselleru v jediném textu). Je to právě toto konstitutivní odlišení, které jako by se dnes vytrácelo: připomeňme jen, jak se v hudbě po Schönbergovi a dokonce i po Cageovi začaly opět objevovat dvě antitetické tradice „klasického“ a „populárního“. Ve vizuálních uměních představuje obroda fotografie coby významného média a zároveň jako „substančního plánu“ v pop artu a fotorealismu zásadní příznak stejného procesu. Rozhodně se však stává přinejmenším zjevným, že novější umělci již „necitují“ materiály, zlomky a motivy převzaté z masové nebo populární kultury, jako s tím začal Flaubert; jistým způsobem je začleňují tak, že se mnoho našich dřívějších hodnotících a kritických kategorií (založených právě na radikálním odlišení modernistické a masové kultury) stává nefunkčními. Avšak pokud tomu tak je, potom nám připadá přinejmenším možné, že to, co nese v různých postmoderních apologiích a manifestech masku „populismu“ nebo činí „populistické“ gesto, je ve skutečnosti pouhým odrazem či příznakem (jistě závažným) kulturní přeměny, jež přivádí dříve stigmatizovanou masovou či komerční kulturu do oblasti nové rozšířené kulturní sféry. V každém případě bychom očekávali, že by termín, převzatý ze slovníku politických ideologií, měl být zásadně sémanticky přizpůsoben, když jeho původní referent (ona lidová fronta dělníků, rolníků a maloburžoazie obecně nazývané „lid“) zmizel.

Možná se ale nejedná o nic nového: vzpomeneme si samozřejmě na Freudovo nadšení z objevu zapadlé kmenové kultury, která jako jediná v záplavě různých zvyklostí při analýze snů došla k poznání, že všechny sny mají skrytý sexuální význam – s výjimkou snů o sexu, které mají význam odlišný! Něco podobného jako by platilo i pro debaty kolem postmodernismu a s ním spojené depolitizované byrokratické společnosti, kde se všechny zdánlivě kulturní pozice nakonec odhalují jako symbolické formy politického moralizování, s výjimkou nepokrytých politických konstatování, která naznačují sklouznutí od politiky zpátky ke kultuře.

Běžnou námitku – že společenská třída obsahuje sebe samu a že taxonomie není schopna nabídnout žádné (dostatečně privilegované) místo, odkud by mohla sama na sebe pohlížet nebo přijít se svou vlastní teoretizací – musí brát teorie do úvahy jako jistý druh chybné reflexivity, jež se kouše do vlastního ocasu bez toho, aby dosáhla kvadratury kruhu. Postmodernistická teorie jako by opravdu představovala neustálý proces vnitřního přemyslování, v němž se pozorovatele převrací naruby a rozvržení celého problému poté opětovně pokračuje na vyšší úrovni. Postmoderna nás tímto způsobem vyzývá, abychom si užívali zádumčivého zesměšňování historicity vůbec, v níž se pokus o sebeuvědomění, jímž by naše vlastní situace jakýmsi způsobem završovala akt historického poznávání, jednotvárně opakuje jako v nejhorším snu, přičemž na místo vlastního, patřičně filozofického odvržení samotného pojmu sebeuvědomění staví postmoderna groteskní karneval jeho rozličných návratů.

Připomínkou tohoto nekonečného procesu se stává nevyhnutelnost plusových a minusových znamének, které se uvolňují ze svých míst, aby sužovaly vnějšího pozorovatele a neúnavně si vynucovaly morální soud, už dopředu vyjmutý z teorie samotné. Provizorní eskamotáž, již se dokonce i tento morální soud přidává k seznamu souvisejících znaků či vlastností, a kterou provádí teorie, přechodně schopná do sebe začlenit i své vnější hranice, zřídka trvá alespoň tak dlouho, jako zabere „teorii“ opětovně se zformovat a pokojně se stát příkladem toho, jak by měl vypadat uzávěr (*closure*), který předkládá a předpovídá. Teorie postmodernismu se tak nakonec může povznést na úroveň systému samotného, spolu se svou nejdůvěrnější propagandou oslavující vrozenou svobodu stále neomezenější sebeprodukce.

Tyto okolnosti, které předem znemožňují jakkoli spolehlivou teorii postmoderny, již by bylo možné bezvýhradně doporučit jako zbraň, neřku-li lakmusový papírek, vyžadují další

úvahy nad přibližně náležitým užitím podobných teorií, které by nás nepřivedlo zpět do pohodlí tohoto nebo onoho věčného návratu. V tomto konkrétním novém kouzelném světě se však možná stává falešný problém jediným místem pravdy, takže úvaha nad bezpředmětnou otázkou po povaze politického umění v podmínkách, které takové umění z definice vylučují, nemusí být tím nejhorším způsobem, jak trávit čas. Vskutku se domnívám, že „postmoderní politické umění“ se může ukázat být právě čímsi podobným – nikoli uměním v nějakém dřívějším významu toho slova, ale nekončící hypotézou, za jakých okolností vůbec je možné.

Dualismy mezi modernou a postmodernou jsou podstatně méně tolerantní než většina běžných dualismů, a proto snad také imunní vůči zneužitím, jichž jsou tyto dualismy bezesporu znakem stejně jako nástrojem. V tomto ohledu je možné, že přidání třetího členu – který v tomto díle neuplatňujeme, ale využíváme jej v jiné, příbuzné práci⁹ – může posloužit k převedení tohoto reverzibilního schématu zaznamenávajícího rozdílnosti na produktivnější a přenosnější historické schéma. Tento třetí člen – nazvěme jej pro tento okamžik a pro nedostatek lepšího termínu „realismem“ – si všímá, že se při osvícenském očišťování náboženských kódů objevil sekulární referent, a zároveň vznáší obvinění proti prvnímu ustavení ekonomického systému jako takového, a to před tím, než jazyk i trh poznají, jak zní druhá deklinace moderny a imperialismu. Tento třetí termín tedy, v předstihu před jinými, drží pohromadě předcházející dva s jakýmikoli hypotetickými čtvrtými termíny rozmanitých protokapitalismů a vynucuje si abstraktnější vývojové paradigma, které jako by rekapitulovalo chronologii celého chronologického řádu, jako je tomu třeba ve filmu, rockové hudbě nebo černošské literatuře. To, co zachraňuje nové schéma před aporiemi zde vyjmenovaných dualismů, nabízí také jistý druh intelektuálního tréninku ve vypouštění dat, jakousi diachronickou askezi, která nás učí odsunout konečné uspokojení z chronologie, protože to by v každém případě znamenalo vystoupení ze systému, v němž však ony dva nebo tři zde zmiňované termíny představují vnitřní, donekonečna substituovatelné části.

Pokud to nemůžeme provést – a vzhledem k jisté oprávněné váhavosti zapojit třetí termín (který je vnitřně stejně tak rozporný jako první dva dohromady) – můžeme navrhnout pouze následující jednoduchou hygienickou radu: dualismus bychom měli využívat v jistém smyslu proti němu samému, podobně jako nás periferní vidění nutí soustředit se na předmět, o němž nemáme zájem. Tak dojde k tomu, že pokud budeme postupovat důkladně, průzkum té či oné vlastnosti postmoderny nám řekne jen málo hodnotného o postmodernismu, ale proti své vůli nám postmoderny neúmyslně prozradí velmi mnoho o modernismu. A možná se ukáže, že to platí i opačně, ačkoli o moderně a postmoderně se především nikdy nemělo uvažovat jako o symetrických protikladech. Stále rychlejší střídání mezi nimi může přinejmenším pomoci zabránit tomu, aby se oslavné postoje a staromódní hřímající moralizující gesta pevně ujaly.

Přeložil Miroslav Kotásek.

Tento text je překladem druhé kapitoly („Theories of the Postmodern“) knihy Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, Duke University Press 1991, s. 55–66.

Aluze děkuje profesoru Jamesonovi a Duke University Press za svolení k publikaci tohoto překladu.

Aluze wishes to thank professor Jameson and Duke University Press for their permission to publish this translation.

Poznámky:

1 Následující analýzu zřejmě nelze aplikovat na práci skupiny *boundary 2*. Ta totiž již dříve začala používat termín *postmodernismus* v poněkud odlišném významu – jako označení kritiky zavedeného „modernistického“ myšlení.

2 Psáno na jaře 1982.

3 Viz Jürgen Habermas, „Modernity – An Incomplete Project“, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press 1983, s. 3–15.

4 Typická politika spojovaná se Stranou zelených bude v tomto kontextu představovat spíše reakci na tuto situaci než výjimku z ní.

5 Viz Jean-François Lyotard, „Odpověď na otázku: co je postmoderno?“, in: *týž, O postmodernismu*, přel. Jiří Pechar, Praha, Filosofia 1993, s. 17–28. Kniha samotná se zaměřuje spíše na vědu a epistemologii než na kulturu.

6 Viz zvláště Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, MIT Press 1976; Manfredo Tafuri a Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York, Abrams 1979; stejně jako můj článek „Architecture and the Critique of Ideology“, in: Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory, Vol. 2*, Minneapolis, Minneapolis UP 1988, s. 35–60.

7 Viz první kapitulu („The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. 1–54).

8 Viz např. Charles Jencks, *Late-Modern Architecture*, New York, Rizzoli 1980.

9 Viz např. Fredric Jameson, „The Existence of Italy“, in: *týž, Signatures of the Visible*, New York & London, Routledge 1990, s. 155–229.

Jak zmoudřet z vína

**Marek Fencl: *Vinný kámen*.
Brno, Masarykova univerzita 2009.**

Básnická prvotina Marka Fencla (*1967) *Vinný kámen* patří mezi sbírky, po jejichž přečtení může mít čtenář pocit, že vlastně nic nečetl, nebo lépe řečeno, že číst ještě nezačal. Sotva padesát kratších básní brněnského lékaře, které vloni vydala Masarykova univerzita, opravdu nemusí zpočátku ničím překvapit. Sám jsem si z prvního čtení odnesl jen pobavený úsměv, jehož příčinou byla skutečnost, že tyto výrazně odosobněné, skoupé verše tvoří 6. svazek edice opatřené zastydle patetickým názvem „Srdeční výdej“. Bylo tedy třeba dát si na čas a sbírku pročíst hned několikrát za sebou, aby na povrch vyplynula pravá tvář Fenclovy poněkud skromné a nevýbojné poezie. Nejsem si ovšem jistý, nakolik lze tuto potřebu trpělivosti a „neschopnost“ zaujmout okamžitě připsat na vrub samotné, nejen současné poezii. Nad *Vinným kamenem* mě napadlo, jestli to mnohem spíš není problém čtenářů (včetně autora této recenze), kteří, berou-li už do ruky knihu veršů, měli by dobře vědět, že tím nevykonávají nic navenek záslužného nebo jakkoli výnosného, ale že se zato ocitají v prostoru kuriózní (a pro někoho možná i dost troufalé) svobody mimo užitek či důvod, kde jsou docela sami a kde teprve záleží na tom, zda to s poezií myslí vážně.

Vzhledem k tomu, že jde o relativně pozdní debut, měla Fenclova sbírka spoustu času na to, aby dozrála do své konečné podoby. Že tomu tak skutečně bylo, napovídá její prakticky monotematické zaměření a hutný vytříbený tvar veršů. To jsou kvality, které sbírku na první pohled odlišují od širokého tematického (a snad by bylo příhodnější říci pouze inspiračního)

záběru a tvarového eklekticismu typických prvotin. Je ovšem možné, že to nebyla sbírka, ale sám autor, kdo zrál, a poté, protentokrát zralý, sbírku napsal. Zráním, jeho jednotlivé stupně a stránky, stojí totiž v pozadí celého *Vinného kamene*. Dvě ústřední témata sbírky jsou sama zráním provázána: jako zraje víno, zraje i člověk. Tak tedy víno a člověk. Ovšem v podání poněkud netradičním. Víno jako takové je tematizováno prostřednictvím jednotlivých obrazů jeho výroby od chystání vinice až po samotné lisování uzrálých plodů. Spíše než hotový produkt opentlený řadou stereotypů a pseudolidových pravd se tak ve verších objevuje pro nevinaře jistě řada tajemných motivů, které představují složité pozadí zrodu a existence vína. Člověk je pak v této souvislosti někým, kdo proces celoroční přípravy vína obstarává, ale kdo také prožívá svůj životní úděl způsobem ne nepodobným osudu vína.

Paralela mezi vínem a člověkem vytváří základní významové napětí Fenclovy sbírky. Celá řada jinak nevýrazných básní nabývá na přesvědčivosti právě skrze tuto analogii. Několik málo vybraných slov v jednotlivých verších přímo vykazuje dvojí významovou platnost, vždy v závislosti na tom, zda si je čtenář vztahuje k osudu vína, nebo člověka. Neurčitost či spíše otevřenost básnického textu pochopitelně umožňuje obojí zároveň. Například ve verši „trpkostmi let minulých“ (s. 9) můžeme (ba přímo musíme, neboť nás k dvojímu čtení vyzývají i ostatní verše) za „trpkostí“ vidět jednak nepřízeň postihující člověka v průběhu jeho života, jednak jakost dobrého vína. Obdobně dvojsečný význam mají ve sbírce také výrazy „hrdlo“ či „kapky červené(ho)“.

Spřízněnost vína a člověka vnímá Fencl na několika rovinách. Někdy třeba už jen v zcela přirozené lidské práci na víně: „Tisíce očí révy pláče, / zkrápí ruce vinařovy, / když řeže letorosty / tam na vinici Páně.“

(s. 23) Člověk se v těchto momentkách z vinařského života bytostně podílí na tvorbě vína a jeho pozice vůči vínu se podobá pozici tvůrce, který je podřízen potřebám produktu své činnosti. Ovšem ne vždy je tento v podstatě idylický obraz vzájemné souhry podán s bezelstností, která počítá s poněkud naivním pohledem a s básní jako s pouhým obánsněným záznamem spatřeného. Mnohem častěji je spojitost vína a člověka ve smyslu vztahu díla a tvůrce vykreslena rafinovaněji. V básni „Starý příběh o zapomnění“ jsou například vinné sklepy nazývány „podzemními přístavami“ (s. 11); v jiné básni je pak autor vidí jako „sloupořadí zakázaného háje“ (s. 12). Na dně vinných sklepů, kam „sestupují vinaři sehnutou šíjí“ (s. 11) plyne „vzdutý přítok / punkevní řeky“ (s. 54), po které lze jakožto „po proudu zapomnění“ (s. 11) někam vyplout... Z citovaných veršů je patrné, že prostor vinného sklepa autor zobrazuje jako prostor mytický, podobající se dokonce antickému podsvětí. V tom smyslu je také vinný sklep vnímán jako místo posledního odpočinku. V básni „Každý rok tam někdo zůstane“ čteme tyto verše: „Až budu starý / lehnu si k mladému vínu / na udusanou lávku přístavu / mezi sudy místo lodí.“ (s. 54)

V jiných verších je sepětí vína a člověka nahlíženo prizmatem opakujícího se ročního cyklu, který platí pro obě strany společně. V daná období v průběhu každého roku přichází vždy „opakovaný obřad obvyklostí“ (s. 27). Proces tvorby vína s sebou nese celou řadu takových rituálů, které ve svém provedení nejsou omezovány pouze na nezbytné vykonání praktických opatření, bez nichž by se víno nemuselo urodit. Z potřebnosti těchto rituálů se jejich prostým opakováním teprve rodí symbolická rovina každého z nich. Jejich význam tak narůstá a váže na sebe nejrůznější zažitě souvislosti, které pak mají moc vyvolat širší analogie s lidským životem. Člověk pečující o víno tedy vlastně zrcadlí ve své činnosti svoje niterné prožívání, až mu nakonec jedno splývá s druhým: „Uzavřeli loňské slunko v lahvi, / na pohled skrz bylo zelenožluté. / Tehdy naposled sáhli / na vzpomínky provždy tekuté.“ (s. 32)

Je snadné se domyslet, že autorův neskrývaný obdiv k lidským rituálům jej dovádí také k uznání významu tradice v životě člověka. Příkladem může být přenášení řemesla z generaci na generaci

v pokolení vinařů: „Sklízel a sám dával pod zem / do dřevěných schránek léta. / Ted' syn lahvuje víno po otci.“ (s. 53) Obdobně je každý další rok, který v životě člověka přijde, nejen utvrzením předchozí nabyté zkušenosti, ale i novou možností napravit, co se nepovedlo, a přitom zachovat, co je vskutku důležité. Tuto novou šanci a v podstatě i naději dává člověku příroda a její schopnost pravidelné sebe-obrody. V několika strohých vyznáních se Fenclovo vědomí o převaze přírody nad člověkem a jeho nenápadné, ale neporušitelné závislosti na ní zračí zcela přirozeně: „Náš čas se opět čistí / jak mladé víno ze starých tratí. / Ve tmě sudu / na dno vločky usedají. / Jen nezvednout kaly, / když se rok dotáčí. / Aby byla jiskra!“ (s. 51) Lidský život se tak na pozadí pěstování a výroby vína proměňuje v cyklické a „věčné zkoušení zkušeností“ (s. 52), z něhož nakonec pochází kýžená moudrost. Toto zkoušení pak platí v duchu všudypřítomné dvojsečnosti jak pro vinařskou praxi, tak pro samotné lidské poznání. Není tedy těmito verši snad dostatečně ozřejmeno staleté rčení o pravdě ve víně?

Konečně nejtěsnější souvislost mezi vínem a člověkem lze spatřovat v ještě úžeji pojaté analogii mezi procesem vznikání/zrání vína a lidským prožíváním světa. S tím také konečně souvisí samotný název sbírky. Tak jako se v lahvích a sudech vysráží vinný kámen, který se usadí na jejich dnech, usazuje se i v lidské duši jakýsi kámen, který znamená zkušenost, ale i zátěž. Motto celé sbírky, které je podle mého soudu klíčem k interpretaci Fenclových veršů, to vyjadřuje následujícím způsobem: „Rozbít tak kámen / na stěnách srdce, / dostat jej ven / hrdlem hladce.“ (s. 7) Toto romantické a jistě velmi sympatické gesto stavící na první místo lidské srdce, nachází však svůj motivický pandán v jiné básni, která velmi dobře postihuje mnohem skutečnější podobu, či snad už samotný důsledek lyrické revolty: „Naprázdno tepe ještě srdce / na hromadě vnitřností / čerstvě vyvržených. / Spíš se chvěje, / poprvé na denním světle, / uprostřed hnoje.“ (s. 14) Přesnost výrazu a přesvědčivost těchto veršů, které prazrazují, že autor má zde svoje zcela jistě odžito, povyšují tuto bezejmennou báseň na jednu z nejlepších v celé sbírce.

Třebaže motiv vína je pro celou sbírku v mnohém určující, narazíme v ní na jedno co do kvantity zastoupení ještě výraznější

téma, které v sobě víno i vinaře zahrnuje. Je jím krajina. V této souvislosti lze pak Fenclo rovnou prohlásit za čistokrevného přírodního lyrika, který nachází inspiraci v pozorování a zachycení krajiny a její atmosféry. Bohužel se mu zde až na výjimky nedaří dosahovat nápaditosti „vínových“ básní. To má samozřejmě své důvody, které lze poněkud lakonicky shrnout do jediné věty. Psát dobré verše o krajině, které platí za klasický a v našem prostředí velmi bohatě „probádaný“ sub-žánr poezie, je bez určité míry invence velmi nesnadné. Tím však netvrdím, že Fenclo v tomto směru postrádá jakékoli nadání, pouze ukazuju na důležitost tradice i mimo básnický svět. Kdokoli se rozhodne psát verše, musí se po svém vyrovnávat také s jeho předchůdci. Nová tvorba přece jen vždy píše z té předchozí, zatímco ji zároveň přepisuje, aniž by ji ovšem v sobě zcela popřela. Fenclova poezie se v tomto ohledu sice zdá být poučena jinými současnými brněnskými, či s Brnem spřízněnými básníky, ale ve sledu jeho úsečných veršů se často ztrácí cosi podstatného. Máme potom neodbytný pocit, že nevidíme souvislosti tak, jako je viděl autor, když báseň psal. Jistě, lze namítnout, že obdobná tvrzení jsou opřena pouze o neopakovatelný, prchavý dojem, jenomže co když i po několikerém čtení zvoní čtenáři v hlavě stále táž neuctivá otázka: „Ale co s tím?“ – Jednotlivé verše jsou přitom mnohdy velmi působivé: „údolí je kost ohlodaná potokem“ (s. 17) nebo „chlad řeže v týle / jak rezavý nůž na drůbež“ (s. 16). Nicméně autor jako by je skutečně pouze hromadil vedle sebe, máje jednotlivé jejich obrazy za domnělé rekvizity poezie, a čekal, až se z nich vyloupne báseň. Z veršů o krajině se pak bohužel stávají pouhé žánrové obrázky, které staticky trčí na papíře, aniž by dokázaly ke čtenáři výrazněji promluvit.

Nepochybně to souvisí také s tím, že Fenclo je povýtce deskriptivní básník, jehož pozornost se zaměřuje na konkrétní spatřený detail či obraz. Důraz na popis pak samozřejmě vytváří onen statický charakter jeho poezie. Smysly zachycená skutečnost není přetvářena na souvislý celek básně, tento celek si teprve musí rekonstruovat sám čtenář. Jednotlivé verše mají povahu fragmentů (vesměs výrazně vizualizované zkušenosti) a ve vztahu k tématu básně jsou vlastně synekdochami. To však s sebou nese určité důsledky. Nejpodstatnější z nich se odráží v následujícím

rozporu. Autor chce být na jedné straně skromným a závažným, chce postihnout to, na čem mu očividně záleží, ale na straně druhé se prostřednictvím někdy jen zdánlivé hutnosti svých veršů vlastně zřiká účasti na nich, tedy i na poezii, a vzdaluje se tak zanícení, s nímž se jindy snaží realitu uchopit.

Na již několikrát jmenované úsečnosti, ale také jakési nehostinnosti Fenclových veršů má svůj podíl na současnou poezii nebývale upozaděné autorovo já. Kdykoliv ve verších nalezneme zmínku, a není jich skutečně mnoho, o prožívajícím subjektu, vystupuje tento vždy jen jako úběžník veškerého pozorování, respektive konkrétních smyslových vjemů, či jako osamělý chodec vprostřed krajiny intenzivně prožívající její podobu. Například ve verších: „Mezi rypáky úbočí / je slyšet voda (...) Přes holý plot je vidět / do nitra houslové hory“ (s. 22) nebo „Dlouhé krky / nesou do mlhy / nataženou úzkost. / Jdu sám / vítr padá po úbočí.“ (s. 16) To je nakonec také důvod, proč je Fenclova krajina nápadně odosobněná. Autor se ocitá v pozici navenek nezúčastněného svědka. Mohli bychom také říci, že se jeho osoba rozpouští v krajině, neboť stále platí ono splývání a prolínání lidského a přírodního cyklu, případně motivů obou těchto „světů“: „Zapadající slunce / kravská děloha, / co zrodila další den. / Jak okružní pila se zařezává / do krajiny jejich srdce.“ (s. 49)

Vrátíme-li se ještě k problému, kolem něhož neustále kroužíme, a sice k statické povaze Fenclových veršů, můžeme jej nyní vyjádřit pomocí zdánlivě paradoxního pří měru. Bylo už naznačeno, že v básních *Vinného kamene* se toho moc neděje. Snadsázkou lze tedy říci, že jeho básně sice *existují*, ale to ještě neznamená, že dokáží *být*. Osvětlíme to na příkladě básní, které jsou typickými představiteli dvou v jistém smyslu protikladných poloh Fenclova básnického naturelu.

První báseň se jmenuje „Naděje“ a představuje jedno z vydařenějších čísel té mnohem častější polohy, která spočívá v jakési usebrané a odměřené zadumanosti: „Temná krajina šustí sněhem, / mrazem vrže kopec / do boku bodnutý křížem. / Stydnoucí pohled na holé pláni / zachytí poslední jablko v trní.“ (s. 41) Celkový obraz působí strnule fotograficky, jako by slovesem „zachytí“ v posledním verši byla stisknuta spoušť aparátu a na moment zastavila čas. Smysl básní tohoto typu často

ozřejmí teprve jejich název. Nicméně soustředění se na okamžik a jeho zhuštění, ale výstižné podání neposkytuje vždy obdobný účinek. V jiných případech se naopak jednotlivé verše nemusejí vůbec spojit, aby dokázaly tlumočit onen autorem prožitý nezaměnitelný okamžik.

Druhá báseň reprezentující méně častou polohu Fenclovy poezie se jmenuje „Marhule“: „Šel zatřást stromem / který s ním rostl. / Aby popadaly, / když se na stopce / začaly kazit. / Vzal to po větvičkách, / cítil, jak se odlehčují. / Zároveň se zvedal / nasládlý pach zmařené úrody / z kádě vlastního posbírání.“ (s. 31) V tomto případě sice nenarážíme na nijak zvlášť nápadné verše, ale to jen proto, že každý z nich je podřízen celkové kompozici básně. Ta působí jako svého druhu dění, zkratkovitý příběh, který zrcadlí svůj mnohem širší předobraz v autorově osobní zkušenosti. Třebaže i zde je čtenář konfrontován s konkrétními obrazy, nevyčerpává se smysl básně pouze v nich, naopak jde dál a odhaluje obecně platný problém lidské zkušenosti, který se poctivého čtenáře musí dotýkat takřka bytostně. Tuto druhou polohu autorovy tvorby tak charakterizuje více zkušenost než náhlé okouzlení skutečností. Proto lze mluvit o básních, které nehledě na jejich kvalitu už prostě *jsou*, pádné a hotové.

Nad *Vinným kamenem* se nakonec potvrdí mnohdy platná, i když jen obtížně dokazatelná slova básníků a jejich vykladačů o tom, že schází-li ochota čtenáře porozumět textu, která koneckonců stejně vychází z opravdového zájmu, nemá smysl se dál pokoušet rozumět. Kdo rozumí, rozumí, kdo nerozumí, má smůlu. To platí jak pro čtenáře, tak pro recenzenty.

Martin Lukáš

Jedličkova typologie české povahy

Josef Jedlička: *České typy a jiné eseje*. Praha, Plus 2009.

Kniha *České typy a jiné eseje* (2009) představuje výbor krátkých esejů Josefa Jedličky (1927–1990), jehož tvorba není k velké škodě veřejnosti příliš známá. Možná to plyne z Jedličkova světonázoru, který vždy stál na pevném hodnotovém zá-

kladě. Závažnost a odpor k relativizaci témat, k jejich podkopávání, ať už prostřednictvím (sebe)ironie, humoru či vážně míněné kritičnosti, nepatří mezi dominantní strategie současného psaní. Připočteme-li k tomu Jedličkovu důslednost, ale také snad až neúměrnou skromnost, přiblížíme se výměru autorského typu, je-li muž o publikování samotné vlastně ani tak nešlo. Kromě několika recenzí a esejů roztroušených po českých a německých časopisech vyšel Jedličkovi před rokem 1989 pouze román *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966; rozšíř. vyd. 1994; psáno 1954–57). Teprve na počátku devadesátých let minulého století byl pak vydán jeho další román *Krev není voda* (1991) a postupně v několika svazcích i jeho eseje: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi* (1992), *Poznámky ke Kafkovi* (1993), *Rozptýleno v prostoru a čase* (2000) a *Ornament* (2006).

Viola Fischerová, Jedličkova bývalá žena, se ve vzpomínkově laděném doslovu v závěru knihy zmiňuje o tom, že autor v emigraci (Mnichov) přišel o značnou část rukopisů, mezi nimiž čekaly na případné vydání žánrově rozmanité texty od povídek, divadelních her a scénářů až po kýžené eseje. Těch měla podle Fischerové existovat celá řada. Lze se tak jen domýšlet, nakolik se v nich Jedlička prostřednictvím řady příznačných literárních osobností moderních dějin (Kafka, Dostojevskij, Thomas Mann, Čaadajev, z českých např. Deml) zamýšlel nad tématy, která se objevují též v jeho románech: postavení moderního člověka ve světě, jeho existenciální otevřenost, resp. neukotvenost, či vztah individua a moci, zejména té, kterou reprezentují totalitní ideologie. Nicméně dnes nezbyvá než pouze konstatovat, jaká je to škoda, že ztráta rukopisů postihla autora natolik umělecky a kriticky prozíravého. Tím spíš, že řada přítomných úvah, založených na analýze sociologických a psychologických aspektů „češství“, zůstává nadále platná.

První část výboru („České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi“) tvoří vlastně jen nově přehlednuté vydání stejnojmenné knihy z roku 1992. Soubor jedenácti esejů byl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století vysílán stanicí Svobodná Evropa v pravidelném pořadu „Časové a nadčasové“. V důsledku toho se jednotlivé příspěvky vyznačují konstantní délkou o pěti až šesti stránkách; velmi

často se také v textech objevuje určitá paralela mezi pojednávaným tématem a tehdejší stavem společnosti, jak ji Jedlička sám vnímal. Vedle těchto dvou spíše kompozičních příznaků spojuje jednotlivé eseje především jejich společné téma, kterým je česká povaha, analyzovaná s notnou dávkou erudice opravdu pečlivě. Naši v mnoha ohledech příznačnou povahu nahlíží Jedlička prizmatem klasických literárních postav. Zvolil si k tomu postavy, které jakožto typy vyjadřují cosi podstatného, co je zasuto v každém z nás, ať už chceme nebo nechceme. Naši národní povaze autor nijak nelichotí, naopak je k ní často velmi kritický, třebaže svým jemným, ale věcně pádným způsobem. Jeho střízlivost a přesvědčivost nakonec však jen dokládají niterné zaujetí, se kterým se probírá moderními českými dějinami a kulturou. Ostatně teprve ve spojitosti s osobně prožívanou dějinnou situací se mu jednotlivé „klasické“ postavy naší literatury interpretačně otevírají.

Při posuzování jednotlivých „českých typů“ sleduje Jedlička obdobné schéma argumentace. Text otevírá myšlenka vycházející z pozorování české povahy, jak je utváří naše každodenní zkušenost: „Člověk se dokáže chvástat i zlem, když je výlučné, ale za všednost se stydí. (...) [S]trpíme ještě, když jsme pokládáni za národ švejků, ale nemáme rádi, když se o nás říká, že jsme kondelíci.“ (s. 32); jak nás o ní poučují dějiny: „České myšlení vynakládá většinu své energie na to, aby harmonizovalo skutečnost. Obklopení rozpory a často rovnou uprostřed tragédie, nikdy jsme si nelibovali v krajnostech.“ (s. 21); nebo jak se zračí v autorově osobním vyznání: „„Stříbrný vítr“ je úkaz povýce privátní. Budiž mi tu proto dovoleno úvodem i poněkud hořké privátní konstatování, že jej – aby se tak řeklo – už dávno neslyším.“ (s. 43) Následuje samotná analýza té které literární postavy, kterou Jedlička zakládá na své obsáhlé znalosti dějin recepce daného typu, resp. díla a jeho autora. Svůj záměr shrnuje v jednom z esejů následovně: „Ptáme se na sociálně-psychologický fenomén, který nám může pomoci poznat lépe samy sebe.“ (s. 61) Poznat lépe samy sebe. Těžko bychom našli pádnější vysvětlení, proč Jedlička tyto eseje napsal. Poznat lépe samy sebe v konfrontaci s ostatními.

Jsou-li vybrané postavy důsledně vztahovány do kontextu doby svého vzniku, otevírá se Jedličkovi cesta k širší-

mu uchopení každého typu nejen na pozadí českých dějin a kultury, ale rovnou i v evropských, ne-li světových souvislostech. Když například mluví o Kondelíkovi jakožto „maloměšťákoví“, nespokojuje se s povrchním odmítnutím „maloměšťáka“ (nedávno ještě sedláka) ve prospěch „měšťana“ (kultivovaného občana), ale hledá podmínky, za nichž tento pomezí a zajisté nikoliv pouze český typ mohl vzniknout. Zásadní je pro něj v tomto případě „[n]esourodost kondelíkovské figury s prostředím, a tedy její komika...“ (s. 33). Tato nesourodost se však dotýká také klíčového zlomu v prožívání světa moderním člověkem. Když Jedlička píše v souvislosti s proměnou prostředí o ztrátě „přehledného světa“, což pro Čechy 19. století znamenalo ztrátu jejich „osobní[ho] privátní[ho] mikrokos[mu]“ kryjícího se víceméně „s terénem, jehož prakticky užívali“, dostává se do těsné souvislosti s uvažováním řady evropských myslitelů, kteří na půdě moderní společnosti vymezili a kritizovali fenomén tzv. „masového“ člověka. Jestliže člověk jako Kondelík opustil tradiční hodnoty selství spojovaného s venkovem a přesídlil do města, které pro něj znamenalo „především ztrátu (...) identity životních prostorů“ a které „nikdy za svůj domov v pravém slova smyslu neuznal a také uznat nemohl“, neboť jej nikdy nedokázal „přehlédnout a nikdy mu nebyl s to porozumět“ (s. 34), ocitl se pak náhle v situaci, kterou z jiného úhlu líčí Romano Guardini (*Konec novověku*, 1950; čes. 1992). Také on vnímal vztah člověka a přírody na sklonku novověku jako porušený, jako vztah, který už nelze prožívat bytostně, protože moderní člověk toho ví víc, než je schopen smysly postřehnout. A proto jeho vnímání pozbývá na názornosti a odcizuje se přírodě jakožto hmatatelnému světu. Jedlička ovšem klíčový rys moderního lidstva, ono „odcizení“, sleduje a domýšlí v intencích obranného reflexu člověka dál než Guardini, a sice až k smělému tvrzení, že Kondelík jako typ „předjímá (...) svou životní filozofii v jistém ohledu náladu, která určuje postoje i praxi nejradikálnějších společenských extrémistů, jak je evidujeme od šedesátých let našeho [tj. minulého – M. L.] století. Podobně jako hippies, ‚lidé Ježíšovi‘, zen-buddhisté a ostatní, kteří se sdružují v primárních komunitách, enklávách, aby se, jak říkají, osvobodili od manipulovaného a zcela chimérického světa establishmentu, nechce

mít ani Kondelík nic se světem, kterému nerozumí, a přeje si žít uzavřen ve svém „malém světě.“ (s. 36) Nutno dodat, že ani zde se Jedlička nezastavuje, ale přichází s pointou, která jde ruku v ruce s úsilím o společenskou platnost jeho soudů a v níž se v úctyhodné syntéze prolínají všechny problémové oblasti jeho zájmu: „Kondelíkovství je v tomto smyslu obrana prostého člověka před světem, který nechápe, protože mu tento svět neodpovídá. Čím větší bude rozpor mezi přirozeným lidským mikrokosmem a světem, tj. čím méně budou ideologie odpovídat lidským potřebám, tím více poroste maloměšťáctví. A to není dobře. Protože Kondelík není jen záchovný, slušný a v jádru mravný člověk, ale je to také, jak z habitu maloměšťáka nutně plyne, i člověk omezený a přizemní, kterému chybí právě ona nejlidštější dimenze, jíž je heroický přesah osobního k nadosobnímu.“ (s. 36)

Jedlička se v závěru svých esejů evidentně pokoušel promlouvat ke konkrétnímu publiku, proto často svádí argumentaci zpátky k nedávné historické situaci. Nepochybně jej k tomu pobízela pohnutá doba a životní situace. Ostatně ve svém úsilí o porozumění „krizi“ uvnitř našeho národa nezůstával sám. Smyslem českých dějin se jen o několik let dříve zabýval také Jan Patočka v nedokončené stati *Co jsou Češi?* (1992). Na rozdíl od něj však zůstává Jedlička víceméně v rovině literární, i když si jeho závěry podržují sociologickou a psychologickou platnost. Hluboko do historie však nezachází, ani nefunduje své úsudky přísně filozoficky. Klíčem k uchopení problému jsou mu výhradně literární postavy, z nichž vytváří pomyslnou typologii české povahy. Ta je strukturována v zásadě podle dvou kritérií: jednak co do způsobu, s nímž se ta či ona postava (nebo autor) vyrovnává s životem, jednak co do dějinné podmíněnosti každého typu.

Pokud jde o způsob „existence“ postav ve světě, Jedlička si zřetelně uvědomuje, že národní stereotypy fungují často současně. Dokonce přisuzuje rys jakési podvojnosti přímo naší povaze. Jednotlivé typy můžeme vykládat dvojím, protichůdným způsobem, což zároveň odráží i náš dvojitý poměr k nim. Bud' to se například se Švejkem ztotožňujeme, anebo se za něj stydíme, a tím více se pak cítíme dotčeni, když se někdo odvažuje nás s ním srovnávat. Někomu může Švejkova „boři-

telská“ schopnost imponovat, někdo ji může mít za pouhou blasfémii a bude vždy postrádat kladné hodnoty namísto těch, které Švejk bezděčně odhaluje jako falešné. Ať už se k tomu každý postaví podle svého uvážení, můžeme si být jistí, že k jednotnému výkladu nedojdeme. Jedlička to popírá právě na základě naší povahy: „Patrně je za tím trvalé české usilování o budoucnost a náš bytostný reformní a reformační sklon, že jsme sami sebe typizovali spíše ve figurách mezních a přechodných, že jsme svou psychickou tvářnost promítali spíše na pozadí změn a krizí“ (s. 37).

Snad teprve komplementarita několika typů dává dohromady českou povahu. Alespoň v průběhu dějin se tak česká natura projevuje: jako paradox, jako soubor protikladů v jednotě, o kterou je nám těžko usilovat. Jedlička nakonec dvojakost naší společnosti a kultury natolik zdůrazňuje, že se mu promítla i do českých realit. V mimořádně sugestivním eseji o Janu Marii Plojharovi rozvíjí známou úvahu o dvojí Praze. Na jedné straně existuje profánní, „idylicky sousedská“ Praha plná lidsky vřelého hemžení, na straně druhé Praha přízračná, „tichá a melancholická“, symbolizována úzkými, kamennými uličkami. „Obě její podoby jsou pravé a autentické a patří už k zvláštnostem nejen Prahy samé, ale celé naší národní kultury, že obě tyto interpretace našeho životního prostoru mohou existovat – a také vskutku existují – jako dva póly duchovního napětí zároveň vedle sebe.“ (s. 55) Česká povaha, jejímž odrazem tato dvojí Praha je, se tedy stává jakýmsi úběžníkem národního směřování, výměrem možností, které jsou nám dány, zatímco našim úkolem je, abychom se odvážili být na jejich základě „autentičtí“ a nedopadli obdobně jako hrdina Čapkovy *Obyčejného života*, o kterém Jedlička píše, že nejen „neví – jak se říká – ‚čí je‘, ale neví ani, *co* je, a hlavně *čím* by se měl či mohl *stát*“ (s. 70).

Jak však sám Jedlička několikrát zdůrazňuje, jen málokdy se nám daří si ono bohatství a šíři protikladů podržet a skutečné „autenticity“ dosahovat. Mnohem častěji jsme postaveni před „švejkovské dilema“, které autor staví následovně: „Mám trvat na určitém mravním standardu i bez naděje, že ho dosáhnu? – Anebo se mám tohoto standardu vzdát, být sice autentický, ale ne podle svého přání, nýbrž v té míře, kterou mi svět dovolí?“ (s. 69)

Tomuto dilematu pak odpovídají naše moderní dějiny. Velmi často jsou určovány převahou jednoho z pólů naší povahy, zatímco ten druhý bývá různou měrou a různými způsoby potlačován. Na příkladu díla Aloise Jiráska se Jedlička v dané souvislosti zamýšlí nad dějinami a jejich smyslem pro národní existenci. Jirásek podle něj tlumočil svými romány dějiny českého národa ve zkrácené podobě, neboť se tematicky vyhýbal některým obdobím. Pochopitelně k tomu měl své důvody, mezi nimiž jistě rozhodovalo tvůrčí hledisko, a stěžil se soustředil na případné následky, které z jeho interpretace dějin vyplynuly. Nicméně na přelomu 19. a 20. století a zejména po jeho smrti (1930) se jeho obsáhlé románové dílo stalo podkladem k černobílým interpretacím, které pomáhaly „přepsat“ české dějiny do podoby sledu dobrých a špatných období, resp. na „souboj pravdy a lži“ či „dobra a zla apriorně pojatého“. Jenomže takové pojetí dějin mohlo být podle Jedličky udržitelné jedině v situaci, kdy s českou společností nebylo něco „v pořádku“. Jirásek přece nutně nemohl, ale především ani nechtěl, být „objektivním“ vykladačem národních dějin. Záměrně vyzdvihoval určitá dílčí období a s nimi spřízněné rysy naší národní povahy, kterým se dostalo hromadného uznání, teprve až se i národ nějakým způsobem scelil. Nehledě na to, zda tato orientace k jedné ústřední hodnotě byla ku prospěchu, anebo ku škodě. A právě v tom spatřoval Jedlička nebezpečí jiráskovského mýtu: „[N]eočekávané je, že tento mýtus nenarazil přes svůj očividný a patetický antigermanismus na odpor nacistických okupantů, a že se stal přes svůj humanistický demokraticismus oficiálním historickým hlediskem totalitistického komunismu padesátých let.“ (s. 61)

Jedlička v eseji o Jiráskovi nejenže naráží na černobílé vidění světa, které se objevuje v základu každé totalitní ideologie, ale zároveň zcela nepokrytě připouští, že mýtus je něčím obecně proměnlivým, založeným na době, která si ho vytvořila. Bourání mýtů pak jde ruku v ruce s vývojem kultury a společnosti vůbec. Ustrnutí kulturní orientace na několika vžitých mýtech znamená vědomou rezignaci na plodné spolu-vyspívání v evropských či světových souvislostech. Zbořený mýtus nadto přece nezaniká, pouze se transformuje, třeba i v anti-mýtus, který se nakonec ve své „klasické“ podobě zase přežije. Bez ustání plynoucí čas, který leží v zákla-

dech samotných dějin lidstva, jednoduše nelze obejít. Proto také sen obrozenců o stabilním postavení české kultury v rovnoprávnosti s ostatními kulturami okolo nás nemohl být naplněn, dokud se za něj nebylo možné neustále znovu zasazovat v proměňující se dějinné situaci. Jedlička na případu Jiráskova díla ukazuje, jak osudný může být „zkreslený a voluntaristický vztah k minulosti“ a jak se „za falešnou interpretaci historických příčin [...] platí pokaženou přítomností“ (s. 65). K podobnému závěru pak v podstatě dospívá také na konci eseje o Mikoláši Alšovi. Český výtvarník odmítl ve svých kresbách zobrazovat cizokrajné motivy a vybranou mytickou minulost, a soustředil se na zachycení české lidové zkušenosti své doby. Vycítil jednoduše, že „epochy nelze přeskakovat a skutečnost [...] nelze odepsat“ (s. 31).

O tom, jak palčivou a pro sebe klíčovou otázku našel Jedlička v osudu českého národa po roce 1948, svědčí i druhá část přítomného vydání nesoucí název „Outsideři a opomíjení“. Oddíl obsahuje všehovšudy sedm textů, které byly vybrány z již zmíněvané knihy esejí *Rozptýleno v prostoru a čase*. Lze o nich uvažovat jako o jakémsi pendantu k českým typům. Zatímco českými typy Jedlička vymezil pomyslný kánon naší povahy, medailony osobností české kultury a vědy v druhém oddílu umožňují čtenářům posoudit, nakolik je onen kánon platný. Předně je však také můžeme číst jako stvrzení toho, že se skutečně lze z národního předurčení vyvléci a stát se Čechem, který své „češství“ plodně přeshahuje.

Přestože eseje druhého oddílu už nedosahují zajímavosti a aktuálnosti Českých typů, nalezneme i v nich řadu podnětných myšlenek. Do jisté míry inspirativní může být například hned první text s názvem „Okraj a střed“, v němž se Jedlička zabývá dynamickou podobou literárního dění, které předpokládá centrum a periferii a jejich vzájemnou výměnu hodnot a tvůrčích postupů. Autor se pokouší promyšlet adekvátní podobu celku literatury a nachází ji, pro něj zcela typicky, v symbióze obou oblastí, v jejich vyváženém zastoupení a podílu na české kultuře. Dojde-li však k výraznému převládnutí hodnot, které reprezentují zavedený střední proud, pak se kultura nejen značně ochuzuje, ale může být rovněž vystavena náhlému zvratu právě v okamžiku, kdy se energie oné potla-

čované „okrajové“ kultury uvolní a zcela rozruší stávající struktury dobové módy. Proto bychom měli o periferii „pečovat“. „Kultura, která nebude mít svůj korektiv v outsiderství, stagnuje, neboť její míra životnosti je mírou odvahy těchto outsiderů. Oni jsou to, kteří mají této odvahy vždycky více než klasici.“ (s. 80) Zvýšený zájem, který současní vydavatelé věnují pozapomenutých a opomíjeným autorům naší literatury, nakonec jen stvrzuje platnost Jedličkovy úvahy.

Mezi autory, kterým se v druhém oddílu Jedlička věnuje, najdeme Josefa Jaroslava Langera, Emanuela Chalupného, Jakuba Demla (hned dva texty) či Zbyňka Havlíčka. Většina těchto esejů, řečeno s Jedličkou, opravdu pouze doplňuje kulturní funkci, odtud také jejich kompilační podoba. Volný sled ukázek původních textů vybraného autora je prokládán Jedličkovými komentáři, které uvádějí autora do vztahu s kulturním odkazem a tehdejší historickou situací. Víceměně ilustrační charakter těchto textů ani neumožňuje dostat se k hlubšímu zamyšlení, třebaže tu a tam dílčí autorovy myšlenky odhalují dodnes stále problematickou povahu české literární „periferie“. Úvahy o Demlově naturelu, Havlíčkově tvůrčí nekompromisnosti či Langerově outsiderství tak nejen dokazují, že Jedličkova velikost tkví právě v hloubce jeho úsudku, ale zároveň vytyčují „sporné“ momenty v díle a životě těchto osobností, s nimiž se musí literární historie vyrovnat, chce-li je brát jako plnohodnotnou součást naší kultury.

Závěrečný, třetí oddíl knihy tvoří jediný text. Není s ostatními propojen prostřednictvím tématu „češství“, ale prostřednictvím obecnějšího tématu lidskosti, která se navzdory hrůzám minulého století stále ještě dokáže projevit. Není tedy ani tak úvahou aspirující na obecnou platnost či referátem přinášejícím nedostupné informace, jako spíše vyznáním obdivu a manifestem Jedličkovy vlastní lidskosti. Text o polském učiteli, Januszi Korczakovi, který se staral ve varšavském ghettu o sirotky až do chvíle, kdy byl nucen s nimi nastoupit do plynové komory, nese v sobě poselství o lidské vytrvalosti. Korczak, který ještě několik minut před smrtí vyzval děti, aby si společně zazpívaly, podle Jedličky „[v]ěděl, že není vinen bestialitou světa, ale věděl i to, že je jako člověk vědoucí povinen dosvědčit věrnost lidskosti těm jediným dočista nevinným až do po-

sledního dechu.“ (s. 131) To není sentimentálnost, ale reálné svědectví o překonání sebe sama. A jen těžko bychom nad textem nemohli zaslechnout ozvěnu vyprávěče Jedličkova prvního románu, který neustále opakuje, že píše jen proto, aby dosvědčil budoucím pravou tvář doby, ve které žil, a aby poskytl spojovací článek kulturní kontinuity, která byla bezmyšlenkově porušena.

Josef Jedlička v *Českých typech a jiných esejích* načrtnul prostřednictvím portrétů autorů a jejich postav svůj vlastní výklad a interpretaci české kultury 19. a 20. století. S kritickým přístupem a realistickou nebojácností člověka, který v exilu už neměl, co by ze svého „češství“ ztratil, se mu podařilo zhodnotit jednotlivé fenomény české společnosti zcela otevřeně i za cenu toho, že by z demaskovaného českého mýtu nezbylo vůbec nic. Jedličkovi byla oblíba nebo odmítání toho kterého typu signálem o stavu české společnosti, symptomem situace českého národa v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století, a v důsledku toho i odrazem míry reflexe národních hodnot. V řadě esejů dává ovšem najevo svoji předpojatost vůči totalitním ideologiím, zvláště té jedné, které na pokraji své dospělosti sám uvěřil, ale to v žádném případě nemůže oslabit myšlenkovou přesvědčivost jeho prací, které kvalitativně přesahují vysoko nad rámec tehdejší exilové kulturní publicistiky. Jedličkovu knihu lze proto vnímat také jako příspěvek k řadě úvah mnohých autorů, kteří se v současnosti zamýšlejí nad pozicí českého národa a jeho kultury v Evropě po roce 1989. Ani po letech by si tyto texty v ničem nezadaly například s cyklem esejů, kterými Literární noviny v roce 2008 připomněly čtyřicetileté výročí a odkaz tolik diskutovaného letopočtu našich moderních dějin. Svými nenápadně apelativními esey dával Jedlička tehdejší nespokojeným intelektuálům naději ne zrovna malou, avšak naději, za níž bylo nutné zaplatit ve světle analýz české povahy cenou rovněž ne malou, totiž upřímnou snahou každého jednotlivce o reflexi svého údělu, národa a dějin. Jedině takové uvažování mohlo umožnit pro českou povahu tak těžký přechod od ideje k činu, a vyvrátit tak tradovaný český fatalismus. Jedině nezvratné vědomí o tom, že lidé „nežijí ani v mýtu ani v ideologii, ale ve skutečnosti.“ (s. 31)

Martin Lukáš

Kognitivní poetika?

Pavel Jiráček: *Význam a subjektivita v lyrice. Kognitivní struktury v lyrické představě.* Brno, Host 2008.

„Nahoře je to lepší než dole, když jsi hlavou dolů, tak se ti do ní nahrne krev, nohy páchnou hodně a vlasy o něco míň, je lepší vylézt na strom a trhat si tam ovoce, než skončit v zemi a krmit tam červy, a jen zřídka si ublížíš tak, že bys do něčeho vrazil hlavou (pokud nejsi na půdě), obvykle z něčeho slítněš dolů, proto je to nahoře andělské a dole ďábelské.“ Umberto Eco: Foucaultovo kyvadlo

Ve svém knižním debutu *Lyrický rytmus* (2007) se Pavel Jiráček pokoušel v návaznosti na výzkumy izraelského versologa Reuvena Tsura zmapovat metaforické kvality českých hlásek a slabik v lyrice pomocí rozsáhlého empirického výzkumu. Jeho druhá kniha *Význam a subjektivita v lyrice* se zaměřuje na vyšší roviny textu a snaží se modelovat jejich „konceptuální prostor“ tvořený dříve sledovanými kvalitami i kvalitami nově definovanými.

Východiskem Jiráčkova výzkumu je hypotéza, že „mezi základní univerzálie lidského hodnotového systému (lidské subjektivita)“ patří „kladně polarizovaná hodnotová sebereflexe“ (s. 16), což dokazuje pomocí výsledků testů, při nichž „čtenářsky kompetentní čeští mluvčí“ (studenti bohemistiky) přiřazovali k pojmu „já“ a osmi dalším referenčním pojmům archetypové symboly. Zjištění, že respondenti spojovali pojem „já“ většinou se symboly, které přiřazovali i kladně hodnotově orientovaným pojmům (radost, pohoda, láska, aktivita) vede Jiráčka k přesvědčení, že „lyrická subjektivita [...] je jednosměrným tíhnutím (pohybem) k Já (vektorem touhy po [kladném] Já)“ (s. 18). Autor už ale neuvádí, jak zjištěná hodnotová orientace čtenářů souvisí s hodnotovou orientací v lyrice. Je snad Hálkovo „sviř jen, ty zlaté sluníčko“ více subjektivní než Halasovo „v hrdle pláč v slovech krev“? A pokud ano, jaká je potom výpovědní hodnota pojmu „subjektivita“?

V druhé kapitole vyvozuje Jiráček z těchto vratkých základů, že „komunikačním záměrem lyrické komunikace je transcendování subjektivita do vnitrotextové roviny, z čehož vyplývá, že stupeň výpovědní dynamičnosti bude dán schopnos-

tí slova plnit tento komunikační záměr. Výpovědně dynamická a zvukově zvýrazněná slova budou transcendencí (kladného pólu) subjektivita.“ (s. 22)

Tento předpoklad se Jiráček pokouší ověřit pomocí dotazníků, jejichž respondenti měli ve vybraných lyrických textech hodnotit jednotlivá slova pomocí škály NAHOŘE (5); SPÍŠE NAHOŘE (4); ANI NAHOŘE, ANI DOLE (3); SPÍŠE DOLE (2); DOLE (1). Po minu skutečnost, že tyto texty, proklamované jako „experimentální (autorem vytvořené) lyrické představy“ (s. 20) tvoří ve skutečnosti čtyřverší z Březinovy *Nálady (Tajemné dálky)* a jeho lexikální obměny. Jak ale tento výzkum souvisí se zvukovým zvýrazněním? Podíváme-li se, která slova a slovní spojení (ze všech v knize zkoumaných ukázek, tj. 67 čtyřverší rozčleněných na 1253 jednotek) se umístila na krajních pólech, zjistíme, že mezi slova hodnocená jako nejvíce „nahore“ patří: výš, vrcholky, vzhůru, letem; a naopak mezi slova hodnocená jako nejvíce „dole“ patří: tíží, dole, níží, sedá. Je tedy evidentní, že se respondenti řídili hlavně lexikálním významem daných slov a jakékoliv závěry o zvukovém zvýraznění na základě výsledků testů jsou proto zcela zcestné. Vzhledem k tomu, že mezi „nejvíce nahore“ patří i slova jako záření, květ, vítězství, anděl a mezi „nejvíce dole“ slova zlým, hrobu, chmur, v ponurý, mohl by Jiráčkův test potvrzovat nanejvýše starou známou pravdu „dobré je nahore, špatné je dole“. Mohl by, pokud by byl ovšem rozptýl průměrných výsledků jednotlivých čtyřverší alespoň trochu průkazný. Rozdíl průměrných hodnot „kladného čtyřverší“ („Máj vonavým vánkem na louky navál lásku...“) a „záporného čtyřverší“ („Chmur ohyzdných chumel ze šera blyskl patvar...“), o něž se opírají Jiráčkovy závěry a který je pro něho důkazem „zřetelně protikladného způsobu vnímání obou lyrických představ“ (s. 29), je totiž zoufale nízký (3,44; 2,8) a příliš blízko umístěný střední hodnotě 3.

Ve třetí kapitole zkoumá Jiráček ve stejných ukázkách „představové prostory“ (s. 34). Respondenti hodnotili opět pomocí pětistupňové škály, zda jednotlivá slova a slovní spojení vnímají jako PŘÍJEMNÁ/NEPŘÍJEMNÁ, SVĚTLE/TEMNĚ ZABARVENÁ, AKTIVNÍ/PASIVNÍ. Výsledky nejsou nikterak překvapivé. Ze všech 995 v knize zkoumaných jednotek dosahují extrémních hodnot následující pětice:

NEJPŘÍJEMNĚJŠÍ: něhu, slunce, krásu, voňavým, lásky

NEJNEPŘÍJEMNĚJŠÍ: náhrobek, smrti, chmur, úzkosti, žluč

NESVĚTLEJI ZABARVENÁ: slunce, voňavým, krásu, zářivá, něhu

NEJTEMNĚJI ZABARVENÁ: chmur, smrti, zlých, černých, náhrobek

NEJAKTIVNĚJŠÍ: letícím, zpívají, rozběhl se, stoupají, k tancům

NEJPASIVNĚJŠÍ: únavy, nehybnosti, bez hnutí, náhrobek, umdlený

Jiráček je však přesvědčen o tom, že celkové hodnocení „kladného čtyřverší“ jako příjemného, světle zbarveného a aktivního (průměrná hodnota 3,67) a celkové hodnocení „záporného čtyřverší“ jako nepříjemného, temně zbarveného a pasivního (průměrná hodnota 2,74) potvrzuje v souvislosti s výsledky předešlých testů jeho hypotézu, že „transcendování Já v lyrické komunikaci [...] má zřejmě stejný (nebo alespoň podobný) průběh v horizontální i vertikální rovině lyrického textu“ (s. 9). Dodejme pouze, že autor nikde nenaznačuje, proč považuje hodnoty NAHOŘE/DOLE za horizontální (sic!) a hodnoty PŘÍJEMNÉ/NEPŘÍJEMNÉ; SVĚTLE/TEMNĚ ZABARVENÉ; AKTIVNÍ/PASIVNÍ za vertikální, a že i tak nedokazuje nízký rozptyl průměrných hodnot zhora nic.

Kapitoly 5–8 přidávají k původní „prostorovosti“ určené dimenzemi PŘÍJEMNÉ/NEPŘÍJEMNÉ; SVĚTLE/TEMNĚ ZABARVENÉ; AKTIVNÍ/PASIVNÍ (nyní nazývané „prostorovost prožívaná v pocitu úsilí“) „objektivní prostorovost naší smyslovosti“, jejíž dimenze jsou schematizovány pomocí různosměrných šipek (vektorů): 1. dimenze: ↘/↗ (DOVNITŘ/VEN), 2. dimenze: ↑↑/↓↓ (NAHORU/DOLU), 3. dimenze: ←←/→→ (DOPŘEDU/DOZADU). Obě prostorovosti zkoumá Jiráček pomocí dotazníků nejprve u jednotlivých českých hlásek a posléze u jednotlivých slov a slovních spojení třetího čtyřverší Sovovy básně *Dým (Ještě jednou se vrátíme)*. Zatímco zjištění kvalit PŘÍJEMNÉ/NEPŘÍJEMNÉ... jednotlivých hlásek, které ale nacházíme již v knize *Lyrický rytmus* a je zde pouze stručně zopakováno, lze považovat za přínos pro výzkum hláskové instrumentace, kvality ↘/↗... přímo korespondují s artikulačními/akustickými charakteristikami hlásek a jsou proto jaksi samozřejmé. Výsledky výzkumu slov a slovních spojení nejsou opět nijak překvapivé. „První“

prostorovost se neliší od dříve uvedeného, „druhá“ se neliší od očekávaného. Ze všech zkoumaných jednotek dosahují extrémních hodnot tato:

NEJVÍCE ↘↗ *svíral, choulí, pohroužených. noří, zaťal*

NEJVÍCE ↖↗ *vystříkla, šlehá, v rozprysklých, zář, hudba*

NEJVÍCE ↑↑ *zdvihá, ční, vystříkla, nad zemí, vzhůru*

NEJVÍCE ↓↓ *do hlubiny, ke dnu, umdlený, dole tam, sedá*

NEJVÍCE ←← *vracelo se, chmur, dávných, třípytili se, vrací*

NEJVÍCE →→ *běží, spěchá, přival, letět, den*

Zjištění jednotlivých hodnot a jejich distribuce v Sovově básni ovšem přivádí Jiráčka k názoru, že „rytmické napětí mezi opakováním a pohybem prochází všemi rovinami lyrického textu a v jejich rytmu se projevuje různými poměry hodnotové osovosti pohybu a „hodnotově neosového“ klidu opakování (bez osového kontrastu a duality) [...] V subjektivním rytmu se pohyby k Já (konstituující Já) projeví v příjemné, světle náladově zbarvené a aktivní hodnotové polarizaci. V objektivním rytmu jsou podle našeho názoru hodnotovým prostorem pohybů konstituující Já prostory ↘↗/↖↗, ↑↑/↓↓, ←←/→→.“ (s. 78)

Co že tedy tvoří onen „rytmus“ a jak se projevuje? Znázorníme zjištěnou distribuci „pohybů“ v Sovově básni jako zjednodušení přehledu ze strany 82 tak, že jednotky, kterým byly přiřazeny vysoké hodnoty „první“ prostorovosti, označíme ◻, vysoké hodnoty „druhé“ prostorovosti označíme ◼, vysoké hodnoty obou ◼◻, a zbylé jednotky ◻◻:

```

◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻
◼ ◼ ◻ ◻ ◻ ◼ ◼ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻
◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻
◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻

```

„Rytmus“ tedy podle Jiráčka konstituují svévolně vybrané kvality svévolně vybraných jednotek tím, že jejich distribuce (jak je patrné z výše uvedeného schématu) nevykazuje sebemenší pravidelnost.

Zbytek knihy (tj. více než tři čtvrtiny celkového rozsahu) tvoří už jen přehled výsledků testů s občasnými komentáři, nejprve organizovaný podle jednotlivých kvalit a prostorů, nakonec seřazený do

tabulek mapujících všechny kvality jednotlivých veršů 67 zkoumaných čtyřverší.

Všechny vývody v knize lze však zpochybnit už jen kvůli nejasnostem v Jiráčkových statistických metodách, které snižují (ne-li přímo anulují) porovnatelnost výsledků: Podle jakého klíče byly verše segmentovány? Proč jsou u testů NAHOŘE/DOLE zkoumány kratší úseky než u testů ostatních? Proč je témuž slovnímu spojení v jednom verši přidělována pouze jedna hodnota a v jiném jsou přidělovány hodnoty každému slovu zvlášť? Proč byla dimenze \rightarrow/\leftarrow zkoumána jen u 19 ze všech 67 analyzovaných čtyřverší? Jak je možné porovnávat průměrné hodnoty NAHOŘE/DOLE ve všech verších u šesti jednotek (s. 95), když mnoho z nich bylo segmentováno pouze na dvě, tři, čtyři nebo pět jednotek? Jak je možné na základě nižší průměrné hodnoty šestých členů tvrdit, že směrem ke konci verše se jednotky umísťují více DOLE (s. 96), když u mnoha veršů byl posledním členem druhý, třetí, čtvrtý nebo pátý?

Další výtky je třeba adresovat krajně nedbalé redakci. Převážnou část textu, který je představen jako souvislý výklad, tvoří dříve publikované studie (což zůstává čtenáři zatajeno!): Kapitoly 1–3 jsou doslovným přetiskem studie „Horizontální a vertikální transcendence v lyrice“ (*Slovo a smysl* 4, č. 8, 2007, s. 113–148), kapitoly 4–6 přetiskem studie „České hlásky ve versologických metaforách vzestupnosti (jambu) a sestupnosti (trocheje)“ (*Slovo a slovesnost* 69, č. 4, 2008, s. 268–283), kapitoly 7 a 8 přetiskem studie „Pohyby, rytmy a klid“ (*Česká literatura* 56, č. 5, 2008, s. 635–649). Ty byly však přetištěny bez jakýchkoliv úprav, a proto se tytéž několikastránkové popisy dotazníkové metody, metodologických východisek a tytéž argumentace v knize několikrát opakují. Celá čtvrtá kapitola (původně úvodní část druhé studie) je naprosto přebytečná, neboť jen stručně shrnuje výzkum představený v kapitole druhé, a to s použitím stejných tabulek a mnohdy s doslovným opakováním celých odstavců (to se ostatně děje i mezi texty původně náležejícími jedné studii). Redakci navíc uniklo, že původní studie na sebe navzájem odkazovaly. Dohledá-li si proto čtenář odkazy „JIRÁČEK 2008a, b, c“, zjistí, že se ve skutečnosti jedná o texty v knize obsažené (srv. s. 52, 69, 71, 75, 80, 81). To ale zdaleka není jediný citační problém. V knize jsou bez uve-

dení autorství analyzovány básně Březinovy, Horovy, Tomanovy aj. Soupis literatury obsahuje pouze jeden titul: vydání Sovova *Ještě jednou se vrátíme* z roku 1959, u něhož je navíc v hranatých závorkách uveden odkaz na první vydání z roku 1900, ve kterém se zkoumaná báseň Dým neobjevuje (ta byla zařazena až do vydání z roku 1926). Dodejme ještě, že většina citací odborné literatury, jimiž je kniha doslova nabita, je buď samoučelná (např. „Šefránek 2005“, s. 85) nebo zkreslující původní znění (např. „Mathauser 2002“, s. 9, 34, 44).

Marně tak hledám na Jiráčkově knize jakákoliv pozitiva. Snad nepříliš průkazné empirické ověření toho, že „dobré je nahore, špatné je dole“? To je téměř čtyřsetstránkovou monografií o lyrice poněkud málo.

Petr Plecháč

Teoretický démon

Antoine Compagnon: *Démon teorie*. Brno, Host 2009. Přel. Eva Sládková.

Teoretická knihovna nakladatelství Host má další přírůstek, je jím překlad knihy francouzského autora Antoina Compagnona *Démon Teorie. Literatura a běžné myšlení*. Publikace vyšla poprvé ve Francii v roce 1998 a dočkala se již dvanácti překladů. *Démon teorie* je osmou knihou z Compagnonovy dílny, českému čtenáři je však jméno tohoto autora spíše neznámé.

Antoine Compagnon je literárním teoretikem, ale také uznávaným literárním historikem. Patří ke generaci, která stála v centru literárněteoretického dění v šedesátých a sedmdesátých letech. Byl žákem Rolanda Barthesa, jeho dizertační práci vedla Julia Kristeva. Spolupracoval s periodiky *Critique* a *Tel Quel*. Compagnon působil a působí na mnoha vědeckých pracovištích ve Francii i v zahraničí, mj. na Kolumbijské univerzitě jako profesor francouzštiny, na pařížské Sorbonně jako profesor francouzské literatury a na Collège de France, kde zastává funkci vedoucího katedry moderní a soudobé francouzské literatury.

Knihy *Démon teorie* vznikla na základě semináře, který Compagnon vedl na Kolumbijské univerzitě. Obsahuje 7 kapitol

zabývajících se základními tématy literatury, která vždy vyvolávala spory: literaturou, autorem, vztahem literatury ke světu, čtenářem, stylem, dějinami a hodnotou. Ke každému tématu Compagnon uvádí několik pojetí, charakterizuje je, polemizuje s nimi a zařazuje je do kontextu, vyzdvihuje jejich klady, uvádí jejich zápory a snaží se je uvést do vztahu s běžným myšlením o literatuře. Compagnonovi tedy nejde o to spory – ať už jde o spory mezi jednotlivými koncepty nebo spory teorie a běžného myšlení – vyřešit, jen na ně poukazat, popřípadě je vyvolat.

Nápad uvádět teoretický diskurz do vztahu s běžným myšlením není Compagnonův. Je to jedno z hlavních dědictví francouzského strukturalismu. Byli to francouzští strukturalisté, kdo dal podnět k nabourání obecného povědomí o literatuře, obecného myšlení, které je typické pro běžné čtenáře a příznivce literatury. Tato snaha pak vyvrcholila v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy postmoderní myšlení rezignovalo na závaznost nároků našich teorií. Badatelé vzali útokem otázky typu „co tím chtěl básník říci“, „co je na pohledu tohoto autora originální“ a podobně, hledaly se nové přístupy v konceptualizaci literatury, textuality, autorství, fikčnosti atd. Došlo k rozšíření literárněteoretických pojmů i do jiných humanitních věd, dějin umění, psychologie, antropologie, genderových studií aj.; vznikl multidisciplinární žánr „teorie“. Jak píše Culler ve svém *Krátkém úvodu do literární teorie*, teorie se stala korpusem myšlení a psaní, jehož hranice jde jen velmi těžko vymezit (Brno, Host 2002, s. 23).

Kritika tradicionalismu má však ve Francii hlubší kořeny. Polemický a opoziční charakter literární teorie byl reakcí na stav literárněvědného bádání ve Francii, který trval až do šedesátých let. Pěstovala se tu literární historie a kritika, ale na první literárněteoretické publikace si musela francouzská veřejnost počkat až do doby, kdy byl „objeven“ Ferdinand de Saussure a jeho sémiotika, lingvistika Louise Hjelmsleva a ruský formalismus, které daly vzniknout francouzskému strukturalismu. Literární teorie se během následujících dvaceti let vyhoupla na vrchol slávy a stala se módní záležitostí, jak vzpomíná Compagnon v poněkud sentimentálním úvodu *Démona*. Teorie slibovala vymazat z oblasti literatury diletantismus a měla jej nahradit odborným diskurzem. Z literární

teorie se postupem času však stala disciplína jako každá jiná, píše Compagnon, institucionalizovala se a ztratila svůj kritický a útočný charakter, a co hlavně, nepodařilo se jí odstranit z myšlení o literatuře pevně zakořeněné názory a metody a rétoriku běžných čtenářů. A právě k běžným a tradičním pojmům a jejich konceptům se chce Compagnon vrátit a pochopit, proč nebyla teorie ve svém tažení proti nim úspěšná.

Otázka, kterou si Compagnon neklade, zní: Jaký to má smysl, usilujeme-li položit běžné myšlení o literatuře na lopatky. Compagnon, byť zaujímá k věci kritické stanovisko, patří ke generaci, která stála u zrodu teorie, myšlenka o nadřazenosti teorie mu snad připadá samozřejmá, z odstupu času, kdy euforie z teorie opadla, se však souboj mezi teorií a běžným myšlením jeví zcela nesmyslným. Drtivá většina konzumentů pokládá literaturu za zábavu. Těmto konzumentům se teorie snaží vnutit své myšlení a svoji „pravdu“ (s. 267), což Compagnon stvrzuje svými vzpomínkami na zlatá léta teorie, jejíž tažení proti obecnému myšlení bylo úspěšné, neboť každý uchazeč o vysokoškolská studia musel přijít již ze střední školy vyzbrojen terminologií a teoretizujícím myšlením. Například už musel každý uchazeč o studium vědět, jestli je text homo- nebo heterodiegetický, singulativní nebo iterativní a podobně (s. 11). Jak Compagnon správně v závěru píše, nelze zničit čtenářské já (s. 267), které se s rozkoší ztotožňuje se svými oblíbenými hrdiny nebo si na místě vypravěče představuje autora, zkrátka se nechává unášet proudem emocionálních prožitků. Není divu, vždyť estetické působení je primární funkcí umění. Teoretický přístup k literatuře je až sekundární. Každý z těchto přístupů nabízí své poznatky. Můžeme například zůstat při tvrzení Schlegela, podle něhož může být poezie kritizována pouze prostřednictvím poezie, neboť pouze umělecké soudy patří do světa umění, nebo si můžeme myslet, že pouze literární teorie poskytuje adekvátní přístup k literatuře, nebo se konečně můžeme spokojit s nejjednodušším výkladem čtenářů-amatérů, musíme však vymezit hranice, v jejichž rozpětí se budeme pohybovat. Čtenář se nezabývá popisem prostředků utváření významu a podobně, čtenář provádí především interpretaci díla. Je na literárním teoretikovi, aby čtenářské (tedy i svoje) interpretace přesně, transpa-

rentně a kritizovatelně formuloval. Tato nová formulace se však nebude nutně lišit od obecného myšlení tak, že by byla pravdivá, zatímco obecné myšlení nepravdivé, resp. že by toto obecné myšlení vyvracela, nýbrž bude přiměřená nárokům a cílům, které si teoretický diskurz klade sám na sebe a v nichž se odlišuje od obecného myšlení. Mezi teorií a obecným myšlením proto není žádný spor.

Argumentem pro zpochybnění existence sporu teorie versus běžné myšlení by mohla být i samotná Compagnonova definice literární teorie, z níž vyplývá, že obě znesvářené strany mají jiný předmět zájmu: běžné myšlení se přímo pojí s jednotlivými literárními díly, neboť běžný čtenář, pokud mluví o literatuře, pak nespíš o svých zážitcích z konkrétní četby, kdežto literární teorii Compagnon charakterizuje jako disciplínu zabývající se diskurzy o literatuře. Literární teorie podle něj klade otázky literárním historikům a kritikům, požaduje od nich zdůvodnění a vysvětlení jejich postojů a metod a vždy vůči nim zaujímá kritický postoj a vždy se je snaží zpochybnit.

Compagnon také tímto svým pojetím, navazujícím na strukturalismus, druhé dvě disciplíny zdiskreditoval. Z jeho pojetí vyplývá, že pokud je někdo v zajetí obecného myšlení, někdo, jemuž chybí kritický duch, jsou to literární historikové a literární kritikové. Podle všeho pouze teorie je schopná zpochybnit např. ideu hodnoty a literárního kánonu. Domnívám se však, že aby člověk kriticky uvažoval o pojmu hodnoty a existenci kánonu, nemusí ještě nutně být literární teoretik, stačí kritický duch. Je však třeba upozornit na to, že ve francouzském pojetí je kritičnost chápána jako výsadní doména teorie. Já naopak netvrdím, že pouze teoretické je kritické, resp. tvrdím, že literární historik může být kritický.

Na začátku Compagnon předesílá, že *Démon teorie* nechce být přehlednými dějinami literární teorie, z nichž by studenti čerpali jistotu. Kniha má naopak svoje čtenáře vyprovokovat k ostráživosti a kritičnosti, k tomu nespokojit se s tím, co je předkládáno jako věky přetrvávající samozřejmost. Nepřiklání se k žádné teorii, snaží se spíše poukázat na konkrétní nedostatky i pozitiva jednotlivých teorií. Je tu tedy určitá snaha o jakýsi objektivní, nestranný pohled na věc. Z tohoto důvodu je možné *Démona teorie* pokládat za dějiny literární teorie, i když ne zrovna přehledné:

Démon spíše zůstal na půli cesty mezi klasickými dějinami a souborem kritických, polemických úvah.

Kompozice knihy odpovídá Compagnonovu pojetí teorie jakožto nauky o tom, jak se stát kritickým. Podává jednak výklad dějin daného pojmu, např. pojetí vztahu literatury ke skutečnosti nebo vývoj pojetí stylu, nebo se zabývá polemikami mezi jednotlivými teoriemi. Vztah teorie k obecnému myšlení však v jednotlivých kapitolách příliš neprobírá. Až v závěru knihy se opět k obecnému myšlení vrací, konstatuje, že teorii se obecné myšlení nikdy nepodaří porazit. To je ovšem závěr, který z předchozích kapitol nevyplývá. Jestliže si tedy Compagnon jako jeden z cílů knihy určil pojednat o vztahu teorie a běžného myšlení, měl by se více na běžné myšlení zaměřit. Kritický charakter knihy však čtenáře vyprovokuje k tomu, aby se zamyslel nad jednotlivými teoriemi. V tomto smyslu je *Démon* velice přínosný.

Na knize je velice znát, že vznikla na základě seminářů. Compagnon zřejmě napsal kapitoly podle jednotlivých hodin semináře, v nichž bylo nutné se zabývat co nejširším spektrem otázek. Není však možné do jedné knihy vměstnat tak velký počet komplikovaných témat, *Démon teorie* proto trpí povrchností. I přesto se však Compagnonovi podařilo vystihnout ty nejdůležitější aspekty sporů mezi různými teoriemi, takže si čtenář může udělat celkem slušnou a souvislostmi ucelenou představu o literárněteoretickém dění ve 20. století. To, že semináře posloužily jako určitá předloha, snad i zdůvodňuje odlehčený ráz knihy, úsilí o to zpřístupnit ji co nejširšímu spektru čtenářů. Přesto však obraty typu „Jedinou morálkou literatury je zmatenost“ (s. 272), „Teorie je škola ironie“ (s. 24) působí dost lacině. Knize by podle mého soudu také prospělo, kdyby se méně zaměřovala na francouzskou literárněvědnou provenienci. Compagnon se nadmíru upíná k francouzské literární historii a teorii a vzhledem k tomu, že pojednává o teorii obecně, jméno Rolanda Barthesa se v textu vyskytuje snad až příliš často.

Tu a tam se v textu vyskytnou překladatelské a formulační nedostatky (například na s. 47 se můžeme dočíst, že „zkoumání úlohy autora se často skrývá pod pojmem intence“, nebo na s. 89 najdeme větu: „Spokojme se s tím, že budeme tyto dva aspekty nějakého výrazu nebo

textu spolu s Montaignem, který o básních pravil, že „znamenají víc, než říkají“, nazývat *smysl* [sense] a *význam* [signification].“). Velmi na knize oceňuji práci Ondřeje Sládka, který Compagnonův text doprovodil komentářem, v němž podal stručnou historii vzniku teorie a pomohl čtenáři plně si uvědomit její význam v myšlení sedmdesátých a osmdesátých let.

Knihy je podnětná v tom, že donutí čtenáře k zamyšlení nad teorií. Pokud jde o přiblížení vztahu běžného myšlení o literatuře a literární teorie, mnoho nám *Démon* neřekne.

Klára Nečaská

Blažený život bez hodnot

Andrej Kalaš: *Raný pyrrhónismus alebo blažený život bez hodnôt? Odhalenie filozofického postoja a jeho metamorfózy v antike.*

Bratislava, Univerzita Komenského 2009. 2. upravené vydání

Kdybychom respektovali bez pečlivějšího promyšlení a znalosti Pyrrhónova učení dvě jeho zásady, jimiž se vyznačuje podle Díozena Laertského nejušlechtlejší způsob filozofování, recenze na knihu o pyrrhonismu by se mi nepsala snadno. Jednou ze zásad je respektování nepochopitelnosti věcí a druhou zdrženlivost v úsudku. Když si však knihu o Pyrrhónovi a pyrrhonismu pečlivě přečteme, zjistíme, že nepochopitelnost věcí a zdrženlivost v úsudku lze interpretovat i způsoby, které nebrání aktivitám recenzentů. Pyrrhón by proti tomu pravděpodobně rovněž nic nenamítal, protože měl hlásat, že nic není ani krásné ani ošklivé, ani spravedlivé ani nespravedlivé a nic není podle pravdy, nýbrž lidé konají podle zákona a zvyku, ježto každá věc není více tímto než oním, a pokud se držel tohoto názoru i v životě a ničemu se nevyhýbal, pak mohl i svini (či hrocha) umývat vlastní rukou, jak mu to bylo lhostejné, kterak praví Díozenés Laertský.

Druhé a upravené vydání knihy Andreje Kalaše *Raný pyrrhónismus alebo blažený život bez hodnôt?* nás zavádí do intelektuálního světa Pyrrhóna z Élidy a jeho následovníků. Autor se zabývá interpretací raného pyrrhonismu z několika hledisek a v několika rovinách. Ke zvolenému tématu přistupuje třemi způsoby:

1) z pohledu historika filozofie. Činí tak v kapitolách 1–3, kde nalezneme pasáže věnované stavu a povaze pramenů, popisu osobnosti Pyrrhóna z Élidy, mapování možných vlivů na Pyrrhóna a okrajově i zmínky o historických událostech, dotvářejících kontext Pyrrhónova života či srovnání stoiků a skeptiků.

2) z pohledu filologa (kap. 4). Věnuje se zde odlišným interpretacím pyrrhónské teze „ne více“.

3) obraz pyrrhonismu doplňuje i o pohled dějin etiky (kap. 5 a 6). Zde rekonstruuje koncepce štěstí a šťastného života pyrrhoniků, věnuje pozornost konceptu blaženosti a interpretaci způsobů vedení dobrého života. Pečlivě naznačuje spojení etiky a epistemologie, metafyziky a fenomenalismu.

Společnou a spolehlivou základnou pro všechny tři přístupy je pečlivá jazyková a pojmová analýza původních textů a řecké terminologie (zlomků, primárních textů, komparace interpretací a na základě individuálního překladu klíčových pasáží rovněž kritické zvážení důvěryhodnosti interpretací, navrhovaných předními specialisty). Překladatelské a komparativní úsilí autora zde (především v kap. 4 a 5), tuším, dosáhlo maximální míry a pečlivosti.

Po přečtení komparace základních interpretací Pyrrhóna a pyrrhonismu a odlišného výkladu základních tezí mě opět fascinovalo, kolika odlišných, lépe či hůře doložených, doložitelných a pestrých interpretací jsou badatelé schopní zvláště v případě, kdy se jedná o výklad díla autora, který žádné dílo nenapsal. Mimoděk jsem si při tom vzpomněl na knihu Stanislava Lema s názvem *Dokonale prázdnota*, která je složena z recenzí na neexistující knihy.

Text Kalašovy monografie je přehledně a jasně rozvržen do šesti hlavních kapitol, v nichž vždy převažuje jeden ze zmíněných přístupů. Tam, kde je třeba, odkazuje autor na pasáže v jiných kapitolách a dosahuje tak argumentačně posilujícího a stmelujícího efektu celého textu. Například při výkladu etických problémů v pyrrhonismu v kapitole šesté, se odvolává na odlišnosti a filologické analýzy ve čtvrté kapitole apod.

K přehledné struktuře celého textu značně přispěla rovněž typologie přístupů k interpretaci Pyrrhónova díla, pyrrhonismu a neopyrrhoniků. Autor ji uvádí hned na s. 8 a s jednotlivými typy interpretace

a s jejich srovnáním se pak prostřednictvím kritických komparací setkáváme v následujících kapitolách.

S pomocí základních prostředků (termíny, pojmy, typologie, srovnání) vynakládá autor rovněž nemalé úsilí na odlišení filozofických postojů Pyrrhóna a pozdějších variant neopyrrhonismu. Důvodem pečlivého zkoumání a odlišování je dle autora reinterpretace nehistorického Pyrrhóna (s. 30). Zdá se, že pokus o jasné odlišení myšlenek Pyrrhóna a neopyrrhonismu je pro autora značně důležitý, protože naznačuje, že moderní a nepoučené interpretace historického Pyrrhóna bude nejen kritizovat, ale i „pranierovat“ (s. 30), k čemuž naštěstí v dalším textu nedošlo a autor udržuje střízlivý a zdrženlivý kritický tón, opírající se pouze o to, co je na základě doložitelných materiálů pravděpodobné.

V kratší druhé kapitole přibližuje autor osobnost Pyrrhóna z Élidy, přičemž se opírá především o Dióna Laertského. Snad by stálo za úvahu zpracování a srovnání i jiných pramenů, které si rovněž všímají osobnostních rysů Pyrrhóna. Ale na druhé straně, předložená monografie má primárně jiný cíl než rekonstrukci psychologického profilu. K biografickým poznámkám se autor ještě místy vrací ve 3. kapitole, v níž předkládá rekonstrukci Pyrrhónova filozofického rodokmenu. V subkapitole 3.3 zvažuje autor pravděpodobnost a míru možného vlivu tzv. východní moudrosti na Pyrrhóna. K tomuto tématu se ještě podrobněji vrací v kap. 4.5. V této souvislosti bychom si mohli položit otázku. Zvažuje-li autor, zda epistemologicky interpretovaná Pyrrhónova teze „ne víc“ kopíruje argumentační schéma indické filozofie, jak rozhodnout (u autora, který sám nezanechal žádný text), zda shoda je dána a) právě díky způsobu interpretace a nemusí mít tedy vazbu na Pyrrhóna, b) obecným způsobem uvažování o epistemologických otázkách a problémech, které se mohly objevit paralelně nejen v řeckém a indickém myšlení, ale i jinde. Kvadrilematická struktura nemusí být (a pravděpodobně ani není) pouze „indická“. Bylo by možné doložit výskyt tohoto způsobu uvažování v Řecku v období před Pyrrhónem? Neměla by se právě zde s pomocí dochovaných odkazů intenzivně hledat?

V kapitole 3.3 mě mírně překvapil uváděný zdroj, z něhož čerpá autor poučení o významu pojmu „nirvána“ (s. 48). Vzhle-

dem k jeho dosavadní až přepečlivé práci se zdroji a vzhledem k tomu, že možnému ovlivnění Pyrrhóna „východní moudrostí“ věnuje více pozornosti, působí tento odkaz na všeobecnou encyklopedii rušivě. Snad by bylo vhodnější sáhnout při této příležitosti po specializovaných religionistických slovnících.

Čtvrtá kapitola je ukázkou nemalých filologických, komparačních a interpretačních dovedností autora. Oceňuji zde rovněž přehlednou tabulku, porovnávající filozofické obsahy a významy jednotlivých pyrrhónských tezí, doplněnou o údaje jejich výskytu a celkové shrnutí na s. 70–76. Vzhledem k tomu, že v této oblasti nejsem specialistou, zdržím se pokusů o připomínky. Subkapitola 4.4 obsahuje dva vložené exkurzy, jež jsou zařazeny jako doplněk ke třem interpretačním alternativám Pyrrhónovy teze u Eusebia. Oba exkurzy (k Aristotelovi i Gelliovi) svědčí o velmi pečlivém přístupu autora k problematice a k pokusu o jednoznačné vyrovnání s dosavadními interpretacemi.

Studium těchto pasáží mi vniklo další otázku. Mají určité filologicky zjiřitelné jemné odlišnosti zásadní vliv na interpretaci skeptického odkazu, který je rozvíjen právě v tradici filozofie skepse? Sledování jemných interpretačních nuancí místy jako by respektovalo doporučení konzervativního ironika a skeptika Odo Marquarda, které vyřkl na adresu metafyziky: nejlepší je dávat mnoho odpovědí, to uchová problém, aniž by byl skutečně řešen. Podle Marquarda se právě takto chová metafyzika, která produkuje nadbytek kontroverzních odpovědí, jež se vzájemně neutralizují – problémy tak zůstávají otevřené a vlastně v kompetenci individua. Ale zde nejde zdaleka o vzájemnou neutralizaci, ale mnohem jemnější rozdíly.

Pátá a šestá kapitola tvoří z mého pohledu filozoficky klíčové kapitoly celé práce. Autor se k nim odhodlal až po pečlivé předchozí přípravě. Téma šťastného života zde pojednává v několika variantách. Nejdříve předloží čtyři interpretace Pyrrhóna (v souladu s hlavními typy interpretace z úvodu práce) a na závěr sám zvaží možnost blaženého života s popřením poznání. Samo spojení „popření poznání“ by nepochybně stálo rovněž za velmi pečlivé ohledání. V závěru šesté kapitoly autor zmiňuje jednu z možných kritik Pyrrhónova postoje (stoikové, Cicero), která poukazuje na to, že Pyrrhón nevázal člověka

ktakovým vnitřním hodnotám, jež by představovaly determinanty lidského rozhodování a jednání (s. 150). Domnívám se, že právě tento moment rozvíjejí v etice badatelé, kteří pokračují se skeptickými intencemi. Právě to je jedním z momentů, který považují za filozoficky nosný současní badatelé, kteří mají punc skeptika (řadím mezi ně především Odo Marquarda a jeho tzv. rozchod s principiálním, smysl pro skeptickou dělbu moci, skepticky inspirovanou snahu zabránit singularizačním škodám a rozvíjení vzájemné kritiky). Právě zde by snad bylo možné pokračovat v mapování odkazu pyrrhonismu dále.

Každý z autorů má dle svého zaměření a naturelu oblíbený okruh specializovaných autorů. Někdy může uniknout (což je při množství vydávané odborné literatury pochopitelné) ke srovnání vybízející nebo rozšiřující interpretace skepticizmu či Pyrrhóna samotného, např. v rámci novějších děl z dějin etiky. Mám zde na mysli např. nedávné dějiny etiky Terence Irwina (*The Development of Ethics*, I–II, Oxford University Press 2007) nebo od běžné tradice se mírně odklánějící interpretace pojetí dobrého života v antice u B. Williamse nebo M. Nussbaumové. Další možný (často polemický) pohled na téma skepticizmu nabízejí současné monografie, zaměřené na filozofii skepse (z domácích zdrojů např. *Filosofie skepse* Břetislava Horyny, Olomouc 2008; v Evropě okruh autorů inspirovaných dílem zmíněného O. Marquarda). Tato poznámka se však týká spíše myslitelného pokračování práce a v souladu se zaměřením práce není míněna jako kritická poznámka.

Pokud mohu soudit, text neobsahuje z hlediska formální a jazykové úpravy žádné rušivé prvky, byť 441 poznámek by mohlo vést k určitým úvahám (ale jedná se o odbornou, nikoli populární literaturu). V závěru ještě narazíte na řecké resumé a řecko-český slovníček pojmů. Co není bohužel příliš povedené, je obálka knihy s čímsi modrobílým zakrouceným. Ale odborné knihy si přece podle obálky nekupejeme.

Kalaš ve své monografii věnované Pyrrhónovi a pyrrhónskému odkazu pravděpodobně vyčerpávajícím způsobem předložil aktuální stav pyrrhónského bádání a doplnil jej o vlastní dílčí překlady a interpretace pramenů. Co se blaženého života bez hodnot týče, může Pyrrhón zájemcům stále přesvědčivě naznačit, že tra-

dičně obdivované hodnoty nemusí poskytovat za všech okolností bezpečné útočiště, že mohou stejnou mírou pomáhat i neurotizovat. Možná je pro blaženost užitečnější lhostejně umýt v případě potřeby i svini rukou, než se zabývat vzýváním hodnot, jež by podobné činnosti považovaly za nízké.

Radim Brázda

Z Burgund (nejen) do Čech

Jaroslav Svátek, Martin Nejedlý, Olivier Marin, Pavel Soukup (ed.): *Guillebert de Lannoy: Cesty a poselstva*. Praha, Centrum mediivistických studií a Scriptorium 2009.

V poslední době s potěšením zaznamenáváme nové edice českých překladů středověkých pramenů zahraniční provenience. Záslužnou roli sehrává především nakladatelství Argo s utěšeně narůstající řadou překladů základních pramenů evropského středověku (Řehoř z Tours, Beda Venerabilis etc.). S určitým překvapením však zjišťujeme, že autory edic jsou především lidé pocházející z univerzitního prostředí, nikoliv z Akademie věd, kde jsou, jak se lze oprávněně domnívat, daleko lepší podmínky pro „drobnou“ editorskou a překladovou práci. Tento postřeh potvrzuje například nejnovější edice z řady Arga, totiž kronika Adama Brémského od Libuše Hrabové, historičky působící na olomoucké katedře historie.

Cesty a poselstva Guilleberta de Lannoy tak reprezentují spíše výjimku z pravidla, edice totiž reflektuje dlouhodobý zájem některých z členů Centra mediivistických studií (společného pracoviště Univerzity Karlovy a Akademie věd) o problematiku střetů mezi křesťanstvem a muslimským světem i mezi konfesemi ve 14. a 15. století. Tento zájem vyústil v několikaletý mezinárodní projekt „Pozdní křížové výpravy“. Jednou z řady jeho aktivit se stalo vydání cestopisu (či vlastně cestopisů) flanderského šlechtice, diplomata ve službách burgundského vévody, Guilleberta (Gilberta, Ghilleberta) de Lannoy. Jedná se vlastně o soubor, který obsahuje známé Guillebertovy zprávy z cest vykonaných mezi léty 1399 a 1450. Bylo to zvláště bouřlivé období poznamenané zvraty Stoleté války, tureckou invazí (pád Kon-

stantinopole byl nablízku), husitstvím, papežským schizmatem a pokusy o jeho řešení, o dalších potížích nemluvě. Guillebert de Lannoy byl většiny těchto dramatických dějství nejen pozorovatelem, ale i přímým účastníkem jako burgundský diplomat při svých evropských cestách, či jako špion v oblastech obsazených muslimy včetně Svaté země. Co je však pro nás podstatné, postřehy ze svých cest nezamlčel a odkázal je budoucnosti.

Guillebert (1386–1462) se narodil do šlechtické rodiny, která vlastnila své državy ve Flandrech a zde též začíná Guillebertova životní dráha. Ta je spojena lenními a přátelskými svazky s Jeanem de Werchin, senešalem Henegavska, hlavní roli však sehrála služba burgundským vévodům, již zasvětil téměř celý svůj život. Na jejich pokyn vykonal diplomatické mise po severní a východní Evropě i východním Středomoří – služba burgundskému domu jej však přivedla i k bezprostřednímu ohrožení vlastního života v nešťastné bitvě u Azincourtu. Burgundští vévodové jej za oddané služby odměnili nejen dvorskými úřady či zastupováním ve svých državách. Obdařili jej i Řádem zlatého rouna, jehož rytířem se stal a zasedl tak v exkluzivním kruhu vévody, jehož dvůr udával v Evropě pozdního středověku jednoznačně tón. Přesvědčit se o tom nakonec můžeme i v cestopisech české provenience vzniklých v řadách poselstva Jiřího z Poděbrad k dvorům evropských vládců (autory např. Václav Šašek z Bířkova – *Deník Václava Šaška z Bířkova o jždě a putování Lva z Rožmitálu z Čech až na konec světa v letech 1465–67* či Gabriel Tetzl – *Cestovní deník Lva z Rožmitálu a na Blatné 1465–1467*).

Jádrum knihy je překlad Guillebertových cestopisů, který je doplněn pečlivými vysvětlivkami stran místních názvů, často v originále poněkud zkomolených, i jmen osob, s nimiž se Guillebert setkal. Překlad a poznámkový aparát je zpracován na vysoké ediční úrovni. Překladatelé zaslouží uznání – není věru snadné zjistit jména osob v Pobaltí, či míst v Černomoří, která francouzsky píšící autor zkomolil v první polovině 15. století. Český překlad vychází z Potvinovy edice, která vyšla v Belgii již v roce 1844. Zájem o Guillebertovy cestopisy vůbec se dá shrnout do jistých vln – první začíná již před polovinou 19. století s vydáními povětšinou belgickými (patrně příznak budování vlastní histo-

rické tradice a sebevědomí tehdy mladého belgického státu, který si Guilleberta „přivlastnil“). Jistou výjimkou je dílčí ruské vydání F. Bruna (*Путешествие Гильберта де-Ланнуа по южной России в 1421 году* z roku 1852). Druhá vlna je patrná až od třicátých let minulého století v souvislosti se zájmem historiků jednotlivých oblastí, které svého času Guillebert navštívil a o nichž podal unikátní, často první autentickou zprávu. Platí to v případě Litvy a edice uspořádané Petrem Klimasem v litovském a později i anglickém vydání (1931 resp. 1945), zřetelný je však i polský zájem např. u Oscara Haleckého (1944). V těchto případech se však jedná jen o vydání dílčích cest na Litvu, či do Polska, nikoliv všech textů, na nichž stojí první Potvinova edice i český překlad, který právě čtenáři dostávají do rukou. Za úvahu by stálo paralelní vydání překladu spolu s originální předlohou. Mezi zahraničními badateli by o takovou edici zájem jistě byl. Pak by se ovšem muselo jednat o překlad nikoliv do češtiny – jako nejužitečnější se jeví jazyk anglický.

Vlastní Guillebertův text (či texty) je velmi rozmanitý co do formy i obsahu. Jednotlivé cestopisy byly patrně psány za různými účely s rozličným odstupem od událostí. Rozhodně zajímavým je cestopis po východním Středomoří, kde vedle nepochybně důležité a téměř „povinné biblické geografie“, sehrávají podstatnou roli pečlivé údaje „špionážního“ charakteru – o síle a „podkopatelnosti“ opevnění či hloubce jednotlivých přístavů a tedy jejich vhodnosti pro možné křižácké vylodění. Burgundští vévodové se o možnost uspořádání nové křižové výpravy živě zajímali a do muslimských oblastí vyslali několik „zvěďů“ v rouše poutníků. Dnešní čtenář je překvapen líčením zpustlých a neobydlených měst, ležících po svém dobytí muslimy na křižáckých stále v rozvalinách (např. Akkonu). Tedy ve Svaté zemi se po vyhnání křižácků žádný rozkvět nekonal. Devastace Svaté země byla patrná ještě v 15. století! Srovnání se nabízí i u Guillebertových poněkud suchých a stručných údajů o procestovaných krajích s texty, které o stejných oblastech vytvořil o generaci mladší Guillebertův současník a především humanista A. S. Piccolomini alias Pius II. Oba vedla podobná zvědavost a touha po poznání, oba cestovali (ovšem Piccolomini v neskonale skromnější míře) a přitom jejich výpovědi co do formy jakoby dělila

ne léta, ale staletí. Český čtenář navíc může srovnat Guillebertovy texty s výše jmenovanými cestopisy českého původu.

Českou edici doprovázejí čtyři studie. Všechny jsou svým způsobem vysvětlením Guillebertova textu. Pavel Soukup v první z nich vyložil problematiku konfliktů v náboženské oblasti v 15. století a zvláštní pozornost věnoval tureckému nebezpečí spolu s pokusy mu marně čelit křížovými výpravami. V jeho textu se prolíná stále živoucí křesťanský ideál rytíře, obhájce víry, s politickou realitou, která neumožnila reálný celoevropský podnik. Soukup tak zasvěceně informuje o tehdejší problematice od Pobaltí přes husitské Čechy po Svätou zemi.

Pařížský bohemista Olivier Marin ve své stati pak přibližuje Burgundsko za vlády vévody Filipa Dobrého. S překvapením lze konstatovat, že český čtenář neměl dosud k dispozici příliš textů, které by zasvěceně a hlavně seriózně informovaly o formování tohoto významného státu „mezi Francií a Říší“. Takové téma je v českém historickém kontextu nesmírně zajímavé (i sám „český prostor“ se nacházel mezi velkými říšemi). Marin Burgundsko charakterizuje jako státní „hybrid“ složený z celé řady nesusoudných útvarů postrádající jakékoliv těžiště ve svém centru. Podtrhuje však, že tato nesusoudnost ve své době nemusela být nutně chápána jako handicap. Připomíná i starou tezi o obnově karolinské Lotharingie v podobě Burgundského vévodství. Škoda, že nebyl prostor k rozvinutí této teze, či dokladům, zda burgundští vévodové plánují o „nové Lotharigii“ uvažovali. Není tak zcela jisté, polemizuje-li Marin s Huizingovým legendárním *Podzimem středověku*, či nikoliv.

Vlastní osobnosti Guilleberta de Lannoy se zasvěceně věnuje studie Jaroslava Svát-

ka. Je znát, že Guillebert není pro Svátka jen příležitostným zastavením v bádání, Svátkův text je pro svůj účel vyčerpávající, využívající celou řadu pramenů – na pozadí samotného cestopisu. Svátek věnoval Guillebertovi svou pozornost již v předchozí práci („Do té země jsem přijel, ale zase ji rychle opustil...“ Návštěva burgundského cestovatele Guilleberta de Lannoy v husitských Čechách“, *Mediaevalia Historica Bohemica* 11, 2007, s. 195–210). Obraz Guilleberta a jeho doby se tak stává touto studií úplným. Martin Nejedlý v závěru své studie navíc zmiňuje rozhodující podíl Jaroslava Svátka na překladu Guillebertových *Cest a poselstev*.

Představením Guilleberta – původce nejen strohých cestopisných textů, ale i autora balad, které si vyměňoval se svým přítelem Jeanem de Werchin (zmiňovaným jako autorita i šlechtický ideál samotnou „královnou“ tehdejší literatury Christine Pisánskou) – a vůbec uvedením Guillebertovy literární činnosti do kontextu dobové literatury a kurtoazie se zabývá závěrečná studie Martina Nejedlého. Mimo jiné „příbuzné“ autory zde zmiňuje i cestopis Bertranda de la Broquière *Zámořská cesta*. Guillebert i Bertrandon navštívili stejná místa, dost možná by pro srovnání nebylo na škodu pokusit se v budoucnu i o překlad Bertrandonova textu.

Vydání *Cest a poselstev* je sice malým, ale významným krokem kupředu v české historiografické a zvláště pak ediční produkci. Ještě větším uspokojením pak je mládí autorského kolektivu v kombinaci s jazykovými, edičními schopnostmi i přednostmi historické práce. Snad se v budoucnu můžeme těšit na další práce z dílny editorů *Cest a poselstev*.

Jan Stejskal

Úvod k ukázce textu Antonína Marka

Karel Komárek

Kapitola z kompendia *Základní filosofie. Logika. Metafysika* (1844) od obrozeneckého kněze, básníka a filologa Antonína Marka (1785–1877) má připomenout jeden z přelomů v rozvoji českého odborného názvosloví. Od počátku 19. století, kdy se v našich zemích ve vědeckém vyjadřování uplatňovala místo tradiční latiny stále více němčina, jsou pokusy obrozenců o českou terminologickou soustavu vysvětlitelné nejen z národnostních pohnutek, ale také z jazykové situace a z nové skladby vědních oborů vůbec. Antonín Marek byl nejbližším spolupracovníkem Josefa Jungmanna při přípravě jeho *Slovníku česko-německého* (1835–1839); v *Časopisu Českého museum* uveřejnil sérii statí o terminologii z oblasti logiky a řadu jeho termínů filozofických i estetických uplatnil ve svém názvoslovném díle František Palacký. Každá snaha o nahrazení cizích prvků v jazyce prostředky domácími, ať už ji podnikne jedinec nebo organizuje skupina významných osobností, se uskuteční jen z části: některé nově zaváděné výrazy se ujmou, jiné nikoli. Úryvek, který tu při-

nášíme, je z druhého vydání Markova díla; jeho první vydání vyšlo roku 1820 pod názvem *Logika nebo umnice*. Tajemné slovo v titulu je jedním z příkladů toho, že sám autor během dvaceti let od některých svých návrhů na české termíny ustoupil; podobný rozdíl ostatně vidíme i mezi prvním a druhým vydáním Jungmannovy literárněvědné příručky *Slovesnost* (1820, 1845). Z Markových nově zavedených názvů (některé sám vytvořil, jiné adaptoval pro potřeby odborného vyjadřování) nicméně v češtině zůstaly např. *názor*, *pojem*, *přemítání*, též běžné slovo *samouk*; naopak se neudržely *celkost*, *odtahování*, *osvědčení* i pro nás dvojnásobně *skopení*. Markův text můžeme vnímat také jako projev purismu; ostatně autor sám se zařadil do dlouhé linie českých puristů soupisem jazykových nedostatků nazvaným *Lovec* v časopisu *Krok* z roku 1821. Dílem Antonína Marka a Jungmannovy generace samozřejmě budování českého vědeckého názvosloví (též filozofického) neskočilo; nejbližšími pokračovateli byli v 50. letech Karel Jaromír Erben a Pavel Josef Šafařík.

O všeobecných zákonech umu zvláště¹

Antonín Marek

§29

O ponětích a pojmech a jejich vznikání

Ponětí nebo pojem jest představa, která spolu pojímá několik představ spojených jím v jednotu.

§30

První otázka, která se naskytá, jest: Kterak se plodí ponětí? Ponětí jest odplemeněný pomysl a bývá plozeno příčiněním našeho umu. Příkladem působení našeho umu při takém odplozování budiž následující případnost. Chtěli-li bychom, vidouce jedli, jabloň, dub atd., z různých názorů od tvořiti sobě pojem *strom*, který by byl všem těm názorům obecný, tehdy budeme pozorovati těchto názorů, abychom je a jejich částečné představy, které jmenujeme *znaky* (Merkmale), náležitě osvědomili; pak dlužno je srovnati vespolek, aby se vidělo, v čem se shodují a v čem se liší, což sluj *přemítáním*; potom potřebí odtáhnouti se toho, v čem jsou lišni, totiž rozličnosti v listech, kůře, kmenu atd., a opačně to, v čem se shodují, vytyčiti a osvědomiti sobě, totiž že jsou strojití hmotové, majíce větve, kořeny atd. Ku posledu ať se tyto vytyčené a odtažené představy (znaky) spojí v jednu představu, jestli jich několik, z čehož povstává ponětí *strom*.

§31

Naše prvotná ponětí pošla patrně z názorů; druhostranně se příti ale nelze, že nejenom z pouhých názorů, alébrž se i z jiných již nabytých ponětí plodí. Srovnáme-li n. p. pojmy: *lev*, *vlk*, *liška* atd. vespolek a odloučíme-li znaky, v kterých se tyto pojmy liší, sňavše shodné znaky, tehdy obdržíme pojem *dravého, čtvernohého zvířete*, který bezprostředně z oněch pojmů pošel.

§32

Z některého událého ponětí, mnohé znaky majícího, vypouštěním jednoho neb více znaků opět nové ponětí může býti vzděláno, n. p. z ponětí *dravé čtvernohé zvíře* vypouštěním znaku *čtvernohé* mohu dojíti ponětí *dravé zvíře*. To sluje *odtahování logické* (abstractio logica).

Rozeznávati sluší odtahovati se čeho (abstrahere ab aliquo) a odtahovati něco (abstrahere aliquid). Ono vyznamenává vypouštění představy; n. p. odmísili jsme, spatřuje duby, jedle, jabloně atd., to, co v nich jest rozdílného, tehdy se toho odtahují, pouštím

mimo sebe, a co mají v sobě obecného, to odtahuji k mysli a svědomosti, když si přivádím, totiž že mají kůru, kořeny, větve atd., z čehož nabývám ponětí stromu.

§33

Čtvero tedy věcí jest potřebno ke zplození nějakého ponětí. 1) Srovnání několika představ v mysli. 2) Odmístění všeho toho, což mají společného. 3) Odtazení se všeho toho, co jest v nich rozdílné. 4) Sbor odmišlených znaků v jednu představu.

§34

Zplozený pojem musí přináležeti a příslužeti všem těm představám, z nichž pošel; n. p. ponětí *člověk* musí příslužeti Vítu, Zdeňku, Hronu atd.

§35

Z hotového ponětí, tvoře vypouštěním některého znaku opět nové ponětí, mohu pokračovati ve vypouštění vždy dále a dále, až přijdu k takovému pojmu, z něhož nelze více vypouštět: takový pojem žádných znaků více nemající byl by nejvyšší. – Naproti tomu bych opět mohl také *sestupovati* a vždy přičiňováním nových znaků ploditi nová ponětí, v čemž lze nekonečně pokračovati.

§36

Všeliké pojmy z názorů zplozené slují *podané* (conceptus dati), také *odtažené* (abstracti), jsouce rozličné od pojmů *učiněných* (conceptus factitii), které povstávají spojením několika obraných znaků, n. p. člověk, rostlina, strom jsou dané pojmy, naproti tomu ponětí pravého úhlu jest ponětí učiněné. Toto působení mysli jmenuje se *složení logické* (compositio logica).

§37

Tvoření pojmů stává se úsudkem; neboť odloučené znaky, z nichž tvořím ponětí, přikládají se jakožto *přísudek* (praedicatum) jednakým představám.

§38

O znacích pojmů

Znak (Merkmal) jest částečná představa, dle které se rozeznává jeden pojem od druhého, n. p. v ponětí *člověk* jsou znaky: *živočich a rozumný*. Jeden každý pojem se může státi znakem jiného pojmu, a všeliký znak není nic jiného nežli pojem a představa, a mysliti není nic jiného, nežli představovati sobě skrze znaky.

§39

Všeliká představa může míti tento čtverý pohled, buď se táži, ku kolika předmětům se vztahuje, a tu ji povahuji dle *kolikosti* (quantitas), a nebo jaké má vlastnosti, a to sluje *jakost* (qualitas), v jaké srovnalosti stojí s jinými představami, a to sluje *potaha* (relatio), anebo v jaké poměře stojí s myslí, a tomu vzdějme *způsobovost* (modalitas).

§40

Dle *kolikosti* rozvrhují se znaky v *osoblivé* (eigenthümliche) a obecné (gemeinsame). Osoblivý znak jest, když jedno přísluší jedinému předmětu, n. p. svatý jest osoblivý znak Boha. Obecný jest znak, když přísluší mnohým předmětům; n. p. znak *živočich* přísluší psům, kočkám, hadům atd.

§41

Dle *jakosti* dělíme znaky v *tvrdící* (bejahend) a *zapírací* (verneinend). Znak tvrdící jest ten, kterým se něco skutečně *klade*, n. p. červený, zapírací jest ten, kterým se vypovídá, že předmětu něco nepřináleží, n. p. nesmrtelný. Zde se ale jedná jenom o záporu logickém, a nikoli o záporu věcném; logický zápor může sice někdy státi se záporem věcným, n. p. *nesvatý*; ale někdy bývá logický zápor věcné tvrzení, n. p. nesmrtelný. *Smrtelný* jest po logicku tvrzení, ale v samé věci jest zápor; a *nesmrtelný* byl by logický zápor, ale věci jest tvrzení.

§42

Dle potahy jsou znaky 1) buď *vnitřní*, když přísluší předmětu samostatnému, n. p. rozumný; buď *vnější* (zevnitřní), když se mu připisují z ohledu jiných předmětů, n. p. znak *syn*. Vnější znaky znějí také *potazítí*, nebo *potahy* (relationes, Verhältnissmerkmale). 2) Znaky, jsouce považovány mezi sebou, mohou být *seřaděné* (téřadné, souřadné, coordinatus). Seřaděné znaky jsou, které pospolu vzati vynášejí nějaký pojem, n. p. *živočich* a *rozumný* jsou seřaděné znaky člověka. Sejmeme-li je všechny v jedno, učiní se *skopení* (aggregatum), z něhož se rodí *celkost* (totalitas) pojmů. Tato celkost však není u všech ponětí možná, dokonce u těch, jichžto nabýváme ze zkušenosti; n. p. u zlata nemůžeme se honositi, že již známe všechny seřaděné znaky. Podřaděné znaky jsou ty, které se v ponětí zjevují prostředkem jiného znaku; n. p. rozumný živočich jsou seřaděné znaky v člověku, *savý* byl by znak podřaděný pod znak živočich. Při znacích podřaděných můžeme buďto *vzestupovati* (progredior), nebo *sestupovati* (regredior).

Vzestupujícíe rozdrobujeme znak, abychom našli znaky v něm obsažené; toto rozbírání jest konečno, jelikož nám možno rozbíráti jedno tak dalece, jak dalece stačuje *znásobením* (Zusammensetzung). Poněvadž rozbořem nalezený znak jest důvod ku poznání rozebraného ponětí, může se tedy říci, že řada (Reihe) podřadných znaků ze strany důvodů (a parte ante) jest konečná, protože třeba mysliti důvodu *před* následkem. Řada podřadných znaků bývá *sestupná* (regressiv), když se k hotovým znakům přičiňuje nových; n. p. kdybych k ponětí *člověk* přidal znak *věcný*, *bohatý* atd., tato řada ze strany následku (a parte post) jest nekonečná, protože přibíraje nových znaků mohu nekonečně pokračovati. 3) Z ohledu potřebnosti a užitku může být znak *úrodný* (fruchtbar), nebo *jalový* (leer). 4) Z ohledu svého počátku mohou znaky být *rozborné* (analyticus), nebo *sborné* (syntheticus). Onino jsou částečné znaky skutečného ponětí, kteréž sobě myslím, tyto však možného nebo budoucího, které teprva zamýšlím, které má vzniknouti sborem nových částí, n. p. když si stvořím ponětí trojúhelníka stejnohanného.

§43

Dle *způsobovosti* jest znak buď *jestotný*, totiž neproměnný (essentialis), jehož nelze odloučiti bez přerušení celého předvrženého ponětí, n. p. tříhrannost jest podstatný a jestotný znak trojúhelníka. Tyto jestotné znaky ale buďte vnitřní; jelikož vnější znaky mohou být proměněny bez přerušení předmětu, když se promění druhý, s kterýmž se dříve srovnával; n. p. *skoroběhý* byl by znak člověka z ohledu zdlouhavé želvy, tento znak ale obrátí se v znak zpozdilosti, bude-li člověk srovnáván s koněm nebo jelenem. Naproti neproměnným, jestotným, nevyhnutelným znakům stojí znaky *proměnné*, *náhodné*, *mimojestotní* (ausserwesentliche); n. p. *učinnost* byl by jedno náhodný znak člověka.

§44

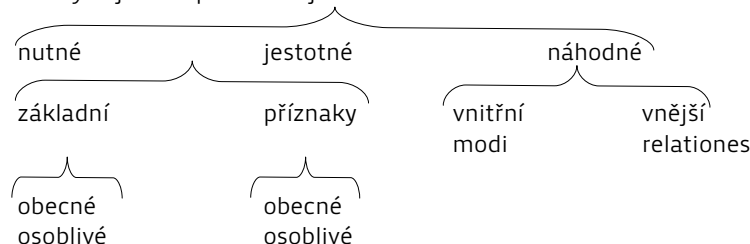
Jestotné znaky jsou jednak *základní* (notae essentialis constitutivae) nebo *následné*, jinak *přídadečné* (consecutivae, Attribute). První jsou znaky vnitřní, které bývají základem a rodídem všem ostatním; n. p. v ponětí člověk jsou *živočich* a *rozum* základní znaky. Následné nebo přídadečné znaky jsou vnitřní znaky, které se rodí a pocházejí ze základních. Takový následný znak člověka jest tělesná *strojitost* (organismus), která následuje ze základního znaku *živočich*.

1) Příznak logický rozeznávejme od příznaků krasovědných, kteréžto bývají k hlavnímu pomyslu připojeny, aby mu způsobily více zřetelnosti a živosti; n. p. orel hromy zhoubně v pazourech držící bývá příznak mocného nebes vládce.

2) Rozdíl jest mezi jestotou (Wesen), přirozeností a přírodou. Jestotou jest to, co nevyhnutelně náleží k představení některé věci; přirozenost, co náleží k její jsoucnosti (existentia); příroda jest ve stvorách se zjevující moc. Protož mluví se o jestotě pomyslu a ponětí, o přirozenosti koňů, o krasotách přírody.

§45

Znaky nějakého předmětu jsou:



§46

O kolikosti pojmů

Kolikost pojmů jest dvojí: jedna dle *rozsahu* (extensio) a druhá dle *obsahu* (intensio); pročez i pojmy budou státi pod dvojím oddělem. Říká se: Ponětí pojímá *sebou* představy, když jim spolu za znak slouží, kdež tyto představy jeho rozsah vyplňují; n. p. ponětí *živočich* slouží za znak koni, lvu a všem čtveronohým zvířatům atd.: ono je tedy sebou pojímá a jeho rozsahitost se k nim vztahuje.

Říká se opět: Ponětí obsahuje představy v sobě, když se v něm nalézají jakožto částečné představy, a tehdáž stanovuje se jeho obsah; n. p. ponětí *člověk* má svůj rozsah vztahující se k lidem bílým, černým, snědým atd.; jeho obsah se ale vynáší částečnými představami *živočich* a *rozum*. Čím více představ jaký pojem sebou pojímá, tím větší jest jeho rozsah, a čím více znaků v sobě obsahuje, tím větší jest jeho obsah. Představy, které pojímá jaký pojem sebou, slují jinak také jeho *okres* nebo *okršlek* (sphaera); n. p. všichni učení a neučení lidé jsou okres ponětí *člověk*.

§47

Praví se, že ponětí v sobě obsahuje představy, když se v něm jakožto znaky vynalézají; n. p. ponětí *lev* obsahuje v sobě ponětí neboli znak *dravé zvíře*. Představy pak, které se v ponětí zavírají, vynáší jeho obsah. V každém ponětí v opačné poměře (im umgekehrten Verhältniss) čelí obsah proti rozsahu. Čím větší bývá obsah, tím menší jest rozsah; n. p. ryba má menší rozsah nežli živočich, ale větší obsah, totiž více znaků nežli ponětí *živočich*; a *dravá šelma* má větší rozsah, nežli ponětí *lev*, však ale menší obsah nežli on.

Tak tedy většina v ohledu na obsah vleče za sebou nevyhnutelně menšinu na objem a zase naopak. Může se tedy právem říci: Čím vyšší pojmy, tím chudší; čím nižší, tím bohatší. Skrovným počtem pojmů a téměř samotným jedním (něcota, věc) dá se všecko, cokoli mysl chápe, přehlédnouti. Ale běda tomu, kdo obmezil své umění takým skrovným počtem pojmů. Zajav všecko, nezajímá téměř ničeho. Přehlídali všecko, hledí jako do nekonečné pustiny. Odtud pochází mělkost encyklopaedního umění, když není s podobným poznáním zvláštních věd spojeno; právě tak jako světlu vsaživosti ubývá, čím má ozářiti větší prostor, a jarkosti mu přibývá, čím těsnější jest okres jeho záření.

§48

Pojmy, nijakých znaků nemající, slují *prostojednotné* (absolut einfach); n. p. pojem *nic*, *jednota*, *něco*, jichžto nelze nikterak rozebrati. Ponětí slují *násobná* (zusammengesetzt), která v sobě obsahují několik znaků a rozebrati se dají; tudy jest ponětí *člověk* násobno, zavíraje znaky *rozumný* a *živočich*. Jednotných ponětí nabýváme *přemítkou* (reflexio) a *odtažením*. Ke zplozování jich netřeba sboru, ačkoli samy ku sboru slouží.

Vsažitá kolikost pojmu bývá tím větší, čím více znaků v sobě zavírá, a tím menší, čím méně jich v sobě obsahuje. V jednotném pojmu nelze rozeznati různých znaků: rozeznání jich děje se toliko v násobném. *Objasnění* (declaratio) stává se tehdáž, když se vyjádřila vsažitá kolikost pojmu. Objasnění jednotných pojmů není tedy možno.

Rozsáhlá kolikost pojmu jest opět tím větší, čím více představ v sobě zavírá, a naopak tím menší, čím jich zavírá méně, bude-li okres pojmu naprosto nejmenší, žádné představy jiné v sobě nezkrýváje, tehdy sluje pojem *jednotlivý* (individualis), splýváje s názorem předmětů. Vyjádření rozsáhlé kolikosti v pojmu sluje *rozdělení* (divisio), čímž se pojem

pojmu podřaduje, z nichž jeden vyšším a obecným a druhí nižšími a zvláštními pojmy se stávají. Jednotlivé pojmy nedají se dělit.

§49

O jakosti pojmů

Jakost pojmu záleží ve vědomosti, kterouž máme o něm nebo o jeho znacích. Otázka jest: *Zdaliž a kterak* jsme jich svědomi? a tudy se dělí pojmy v *temné* a *jasné*.

Temné pojmy jsou takové, kteréž bývají chápány upostředěnou svědomostí; *jasné* jsou ty, jichž býváme bezprostředně svědomi. Prostředkovaná svědomost nepostačuje k rozeznání jedné představy od druhé, bezprostřední ale k tomu postačuje. Přihází se, že potkavše se s kýmsi Ineme k němu prvním pohledem a náchylností býváme jati za nějakou temnou představou, snad že podoben jest těm, kteréž milujeme. Nebo mne někdo o něčem přesvědčuje tak, že mu sice nemohu odpírati námitkou, ale jsem přece čímsi na rozpaku držán, že mi na jeho pravdě nelze zcela ustrnouti. Tehda se řídíme vždy kterýmsi temným pojmem nebo představou. K představám temným čte se i *tušení* (Ahnung).

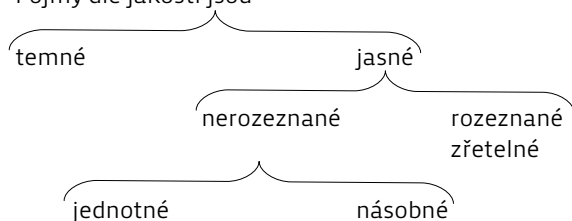
§50

Jasně pojmy se rozvrhují v *rozeznané* (distinctus) a v *nerozeznané*. Rozeznané (zřetelné) jsou ty, jichžto znaků jsme náležitě svědomi; n. p. zřetelný, rozeznaný pojem člověka mám, moha udati jeho znaky, totiž: že jest rozumný a živočich; kdež ale znaků nelze udati, jest pojem nezřetelný, nerozeznaný. Člověk sprostý mívá mnoho pojmů nezřetelných; slyše příběh jakýsi o podvodu a nátisku, hned poví, co v něm soudí býti spravedlivého a co nespravedlivého, ale neřekne nám, což právo jest a co bezprávi. Když ale nezřetelnost pojmů pochází odtud, že jejich znaky nejsou v naší svědomosti náležitě zpořádané, tehdy sluje pojem *zmatečný* (verworren).

Temná ponětí mohou objasněti, když k nim přičiníme svou pozornost; naproti tomu jasné pojmy se časem zatemňují, když svědomosti moc znenáhla slábně a tuchne, až konečně přestává býti bezprostřední. Jasně pojmy jednotné, n. p. *krása*, nemohou býti až k samé zřetelnosti povýšeny, poněvadž v sobě neobsahují žádných zvláštních znaků. *Zmatečné* pojmy mohou býti obráceny uspořádáním znaků ve zřetelné.

§51

Pojmy dle jakosti jsou



§52

O temných pojmech se nemůže v logice jednati proto, že jich nelze měřiti všeobecnými pravidly.

§53

Pojem může míti zřetelnost jednu *logickou* a druhou *krasovědnou*. Logická udává znaky v něm; n. p. člověk jest živočich rozumný. Krasovědná ale jest toliko názorem a záleží v živosti; n. p. oko jest zrcadlo duše.

§54

Zřetelnost pravíme býti v pojmu tehda, když jsme vědomi jeho znaků. Pojem může se ale činiti dvojnásobně zřetelným buď udáváním v něm obsažených seřazených nebo souřadných znaků, n. p. člověk jest rozumný živočich, anebo vyhledáváním znaků již ve znacích známých, totiž skrze podřaděné nebo podřadné znaky. Tudy může zřetelnost pojmů míti rozličný stupeň, vedle toho, jak daleko se pokračuje u vyšetřování podřadných znaků; n. p. *člověk jest rozumný živočich* jest pojem v prvním stupni zřetelnosti; naleznou-li

opět znaky živočicha a rozumu, totiž řka: *živočich* jest strojitá jestota o životě a čitelnosti a *rozum* dovolná mohutnost představovací, tehdy mám druhý stupeň, a dle toho by se dalo i ještě dále pokračovati.

§55

Dále může býti zřetelnost buď *rozborná* (analytica), nebo *sborná* (synthetica). Rozbornou zřetelnost sobě získám, když si rozdrobím daný pojem v jeho znaky, n. p. pojem *považa* nalezná, že jest to jednání vedle neproměnných pravidel. Na této rozborné zřetelnosti záleží sokratické navedení. Sborné zřetelnosti ale nabýváme, když prv danými znaky konečně docházíme pojmu, kteráto zřetelnost panuje nejvíce v ponětích tvořených, n. p. *trojúhelník*, kterýmžto vyrozumívám obrazec třemi rovnými hranami zavřený. Také tehdy se nazývá zřetelnost sborná, když přidávám k danému pojmu teprva nové znaky; což se s poznatky děje ze zkušenosti nabytými, n. p. ponětí *zlato* může se mi státi rozeznatelnější, když k obecně známým znakům žlutosti, tíhoty a těžitosti přidám: že se zlato rtuť rozpouští a devatenáctkrát těžší jest nežli voda. Tudy se pochopí to pravení: učinil jsem nějaké poznání zřetelné, anebo poznání zřetelné jsem zplodil. Onono se stává rozbohem (analysis) a toto sborem (synthesis). Všaký rozbor musí býti předcházen sborem, bychomť ho i svým vědomím neobsáhli.

§56

Sborná zřetelnost roste množením seřaděných znaků v pojmu a rozmáhá naše poznání. Rozborná roste větším odplozováním znaků, nerozmáhajíc našeho poznání, nébrž toliko jej vysvětlujíc. Rozbornou zřetelností zakládá se *hlubkost* (Tiefe) a *důvodnost* (Gründlichkeit) našeho poznání.

§57

Sborná zřetelnost jest *účinek* umu. Rozborná však zřetelnost prvního stupně jest účinek soudu a druhého stupně jest rozsudku; n. p. A buď pojmem; b, c buďte jeho znaky; tedy bude $A=b$, a $A=c$, a v druhém stupni, rozvrhne-li se b v a a β , bude $A=a$, β , c atd., což při vyšetřování úsudků a rozsudků lépe se nahlédne.

§58

Pojem se stává *podrobně* (ausführlich) zřetelný, když všechny jeho znaky, z kterých jest složen, jsou osvědčeny. Vada by ale do něho byla, kdyby se který znak dvakrát vyjadřoval. *Ousečnosti* neb *stručnosti* (praecisio) nabýváme v pojmu střehouce se, aby se v pojmu neuvádělo příliš mnoho znaků. Má-li který pojem důvodnost, podrobnost a stručnost, tehdy jest dokonalý a sluje *výměrem* (definitio).

Když se podrobnost pojmu až k znakům nejmenšího obsahu (při jednotných) a ke znakům nejmenšího objemu (při jednotlivých) rozšířila, tehda dosáhla zřetelnost nejvyššího stupně, kteráž se jmenuje *logickou dokonalostí* pojmu. Objem jest tedy úplně zřetelný (complete distinctus) aneb logicky dokonalý u vyšším smyslu (logice perfectus sensu eminenti), když se v něm osvědčilo svrchované rozeznání spojeného rozmanita. – Zdalíž se ale kdy ve skutečné případnosti dostihl takový stupeň dokonalé zřetelnosti, anebo jestli tato logická dokonalost pouhou vidinou v poznání, stojí na rozvaze. Tolik jest jisto, že ve větší částce prvním nebo druhým stupněm zřetelnosti se upokojujeme. Jistě by i nejdelší život lidský nepostačoval, aby se pomysly jednoho dne až k dokonalé zřetelnosti povynesly; aniž se zdá býti k jednání vezdejšího života vždy zřetelných ponětí potřebí. Zřetelných pojmů jest zvláště ve vědách lidem učeným potřebno, pro život a jednání v něm postačuje již jasnost pojmu.

Uváží-li se podrobnost a úplnost pojmu jakožto zvláštní stupňové logické dokonalosti (v širším smyslu), tehdy se mohou počítati čtyry hlavní stupně: *jasnost*, *zřetelnost*, *podrobnost* a *úplnost*.

Mají-li se pojmy označovati, a sice *vsazité* (intensive), totiž rozeznáním znaku, tehdy jsou možné všelijaké případy, podle kterých nabývají pojmy zvláštního jména. Pojem se totiž nazývá *pravý* (notio recta seu justa), když se udaly znaky příslušející myšlenému předmětu, naopak se nazývá *křivý* neb *nepravý* (prava, vitiosa); *dostatečný* (sufficiens), když se vytklo jenom tolik znaků, co jich třeba k jistému cíli, naopak se nazývá *nedostatečný* (insufficiens); *přiměřený* (adaequata), když se neudalo ani za mnoho ani za málo

znaků, naopak sluje *nepříměřený* (inadaequata); kdežto pojem se nazve opět buď *přeplněný* (superfluens s. superabundans), aneb *kusý* (manca), dle toho jak se buď za mnoho neb za málo udalo. Proti *vyměřenému* pojmu (definita) stojí *nevyměřený* (indefinita), kdežto pojem sluje buď *kolísavý* (fluctuans), když se v ohledu na udané znaky zjevuje jakási neurčitost, a pak *šilhavý* (obliqua s. ambigua), když se udávají dvojsmyslné znaky.

*Antonín Marek, Základní filosofie. Logika. Metafysika.
Praha, Komise u Kronberga a Řivnáče 1844, s. 60–71.*

Poznámky:

1 Text byl částečně jazykově upraven. Vzhledem k tomu, že tato Markova kniha sehrála klíčovou roli při ustavování české logické terminologie, jsou zásahy především syntaktické a ortografické povahy. – *Pozn. red.*

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

3/2009

šéfredaktor: Jiří Hrabal
redakce: Vít Gvoždiak, Martina Knápková, Pavel Kotrla, Milan Orálek, Martin Punčochář, Petr Stojan, Pavel Zahrádka
redakční rada: Michal Ajvaz, Radim Brázda, Ondřej Cakl, Tomáš Hlobil, Břetislav Horyna, Jiří Chocholoušek, Michal Jareš, Jan Prokeš, Oldřich Vágner
grafická úprava: Pavel Kotrla
sazba: Vít Gvoždiak

adresa redakce: Aluze, Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 779 00 Olomouc
tel.: 585 631 159
e-mail: redakce@aluze.cz

<http://www.aluze.cz>
ISSN 1803-3784
XIII. ročník

Revue vychází s finanční podporou Ministerstva kultury ČR a Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.