

Gesto inspirativního extrému

**Jan Křesadlo: *Skrytý život Cypriána Belvy*.
Praha, Tartaros 2007.**

Skrytý život Cypriána Belvy, podtitulovaný „Šťavnatý thriller metafyzických rozměrů“, je už pravděpodobně posledním větším rukopisem Jana Křesadla, který ještě čekal na své knižní vydání. Na mysl už přichází jen kdesi zmiňovaný filozofický román *Matěj Houska*, který se údajně šířil samizdatem již v šedesátých letech (dodejme, že Křesadlovi debutoví *Mrchopěvci* vyšli v Torontu roku 1984) a který je pravděpodobně ztracen (či dosud nenalezen?), ačkoli by jeho nález byl jistě genealogicky a biograficky cenným. A jako se uceluje publikace Křesadlovy literární tvorby, tak se i upokojuje kritika. Jestliže nejprve bylo možné, aby někdo připuštěný do kritiky nepouštěl Křesadla do literatury, a osamělými zastánci svérázného spisovatele zůstávali víceméně jen jeho milující synové se svými často až nesoudnými apologiemi (jimž ovšem vděčí dnešní situace za mnoho), pak dnes už se „kauza Křesadlo“ zbavila vší trapnosti – Jan Křesadlo je spisovatelem a pro vstup do literatury žádný kritik brány neotvírá (snad jen coby vrátný...). Následovat může nyní jemnější ohledávání specifik Křesadlova díla. Ale i konečné přijetí kontroverzního spisovatele není prosto kritického přešlapování; v recenzích se dočítáme o všech Křesadlových talentech, zaměstnání, osudu, samorostlosti etc., po čemž následuje učebnicově strohý obkres hlavního děje a pochvala na adresu vydavatele, takže celá kritická práce nakonec působí spíš jako reklamní anonce pro chronicky čtivé. To je také důvod, proč zde nebude přihlíženo k recenzím jiným, ani s nimi nebude ipso facto polemizováno.

Křesadlo vysvětluje v předmluvě, že kniha vznikla natruc jeho kritickým nactiutrhačům, dle kterých má platit za literárního nemravu a nestoudníka. Jeho protest, jak autor uvádí, píše knihu záměrně nemravnou, ač s bezpečnostním patentem hlaholice, do níž jsou nejpikantnější pasáže transkribovány. Sebenevdomá směšnost obvinění z pornografičnosti je zde rovna vědomé směšnosti, s níž se mu Křesadlo brání: užitě a kódované „sprostáčky“ nelze brát totiž vůbec vážně. Postrádají esenciální vzrušivost pornografických výtvorů zacílených výhradně na sexuální stimul a čtenář jen tuší smíchy se zajímající siluetu postmodernisty, jenž v duchu povykuje: Hle, líčím nepokrytě sex! Šťavnatost, jak jí ohlašuje podtitul knihy, je šťavnatostí parodického gesta, okouzlujícího svou (mimo umění) zbytečnou pracností.

Sám děj románu je situován do Československa šedesátých let minulého století. Ústřední postava Cypriána Belvy je (jako snad u Křesadla vždy) intelektuál, (a vždy) odsunutý vládnoucím režimem jako (a to poprvé) tzv. ghost blíže nespecifikovaného Ústavu. Úlohou nestranických ghostů má být (bylo?) vykonávání práce, za jejíž kvalitu sklízejí straničtí kvazivědci slávu. Belva v Ústavu pracuje jako dokumentář a překladatel (nepřekvapí, že z vícera jazyků), ale též co snadno vydíratelný uspokojovač sexuálně neutěšených kolegyň i kolegů. Zmýlil by se, kdo by se chtěl domnívat, že peprnost Belvyovy postavy dlí v jeho bisexualitě. Cyprián Belva je totiž (řečeno s Křesadlovou terminologickou grácií) „polymorfní pervert“, a tato jeho mnohotvárná zvrácenost se projevuje ve fantaziích, které by si měli čtenáři přeci jen vychutnat sami... Mimo své permanentní sexuální avantýry řeší ale Belva také otázku Boha, jehož jakoby filozoficky odmítá (či přesněji: z filozofických důvodů v něj nemůže doufat), ale zároveň (tak říkajíc pro

všechny případy) bázlivě odmítá polykat hostie při přijímání v kostele, kam musívá následovat svou katolickou manželku, a všechny svaté oplatky úzkostlivě schovává na zahradě v lahvi. Fideistické pochybnosti se rychle rozplývají, když začne prosvítat, že všichni jeho sexuální sparringpartneři i uzurpátoři z Ústavu jsou přívrženci svatého řádu Fratres et Sorores Photophoristae – luciferiáni čili uctívači Satana.

V rozporu s úvodním závazkem nepolemizovat musím na tomto místě říct několik věcí: *Skrytý život Cypriána Belvy* NENÍ křesťanský román, jeho myšlenkou NENÍ víra v Boha jako vykoupení z absurdního světa, a ústavní satanistická sekta NENÍ přesvědčením, že komunistická strana je úředovnou ďáblou (kritik tady opomněl, že satanisty byli všichni pracovníci Ústavu včetně do kotelny odstraněné disidující inteligence). Domnívám se, že Křesadlo právě v tomto románu přichází s novým odstínem svého vážení Dobra a Zla, které se sice své bipolarity nezbavuje (vícehodnotovost uměl využívat spíš v jiných oblastech), ale zato je ušetřeno nepříliš hlubokého moralizování. V *Mrchopěvcích*, *Antikuru* aj. ukazuje, že kdo je rovný, bude zlomen, a kdo je přihrblý, zůstane bez úhony, a pak též, že inteligent nemusí být nutně mravný. Ve *Skrytém životě* můžeme být svědky vymetení konkrétního a individuálního: není to posměšek minulému režimu, slabomyslnosti zmocněných či ublížený pocit velikána v klatbě. Cyprián Belva je se svým ústavním ghostováním vposledku spokojen, nežehrá, upevňuje vnější zdání knihomilného ňoumy a s režimem se vyrovnává jen těmi prostředky, které okolnosti umožňují. Jeho pochybnosti o Boží existenci se váží především k jeho sexuálně přebujelému životu a hříšně polymorfním choutkám. Křesadlo před čtenáře v žádném případě nestaví „zlou Stranu“, ale stoickou fotografii života, který je takový, jaký je (ať už je jakýkoliv). Teprve nástupem Satanova kultu coby symbolu samotného a univerzálního Zla (navíc nelogického!) se vyjasňuje samozřejmost Belvova příklonu k Bohu, tj. univerzálnímu zastoupení Dobra, jež nemá konkrétní podobu a je vymezeno jen negativně. Křesadlo příliš nehodnotí a nechává Belvu dojít až na onu mez, kde už volní rozhodování pozbývá veškeré síly a pravomoci, podřizujíc se bytostnému, nesmlouvavému a nepřehlušit-

elnému hlasu vlastního nitra (což je vlastně Kantovo pojetí svědomí). Pevně stanovené charaktery na způsob postkomunistické commedie dell'arte, ve které víme předem, „jaký bude“ kotelník, jaký stranický funkcionář atp., se v románu rozechvívají volnou zaměnitelností v prizmatu transcendence.

Jazyková stránka *Skrytého života* je tradičně křesadlovská: výborný, hravý styl, hovorově rozevlátá syntax, imitující rozděkanou nepřesnost lidových vypravěčů, lexikálně prošpikovanou ovšem odbornou terminologií rozličných věd, humornými archaismy a neologismy; dále nezbytnými etymologickými odbočkami a cizojazyčnými pasážemi. Jazyková obsese, s níž Jan Křesadlo co zlomyslný intelektuální rarášek znesnadňoval pohodovou četbu svých knih (např. v *Kravex 5* převod kundevrovských parafrází do azbuky, či fonetický zápis anglických replik v románu *Antikuro*, anebo vůbec naskicováním vlastního jazyka, tzv. urogalštiny ve *Fuze trium*) se tady projevila ve výše již zmíněném zapojení písma hlaholského.

Co je na Janu Křesadlovi opravdu kontroverzního a co do jisté míry budí oprávněné rozpaky odborné kritiky je formální stránka jeho literárních děl. Vlastně se dá říci, že kupí jeden prohřešek za druhým: buď si to dovysvětlování minulých událostí na poslední chvíli (ve *Skrytém životě* exemplární případ nenadálého zjevení spásonosné postavy dementního/nevinného Slintáka, který se i s Belvovými vzpomínkami na něj vynořil jako deus ex machina), obligátní pospíchání ke konci vyprávění, nevyprofilovanost postav, které neuměl (přinejmenším literárně) prožít a jež pak tvoří groteskní divadélko obličejíčků namalovaných na vlastní prsty... Svýčtem prohřešků proti léta podrobně teoretizovanému kánonu by šlo pokračovat. Kdyby na tom totiž záleželo. Důležitě jsou zde ale jiné věci: 1) Křesadlo je postmoderní (třebaže na zapřenou, neboť postmoderně není přívržencem ale tvůrcem) svým konceptuálním přístupem k literatuře, kterou narativně projektuje a přitom zasahuje komentujícími promluvy autora (někdy přímo řečmi o Janu Křesadlovi), sám ji hodnotí a sám znevažuje, otevírá; i svou – vesměs opomíjenou – multimediálností, která se nedá polapit pojmem hypertextu (formálně vypilovaná poezie je rozkoší rytmicky znějícího libozvuku, jako jsou Křesadlový notace zně-

jící hudbou, ne partiturou). Křesadlo píše ve snaze pobavit ostatní tím vším, čím se baví on sám, v egocentrickém entuziasmu předvádí, co umí a zná. Proto 2) je třeba vidět za (dle Ecova rozlišení) modelovým autorem Janem Křesadlem literární amplion empirického autora Václava Pinkavy, všeu-měla a vypravěče, šoumena, který během eruptivního vyprávění zarecituje, zazpívá, zafilozofuje, pronese několik sentencí v klasických i moderních jazycích. Jeho „šou“ se v oblasti literatury domáhá většího prostoru a koncentrace, jaký by byl v jiném typu kontaktu neudržitelný. Křesadlo je zkrátka spisovatel-šoumen, jako byl Michel de Montaigne spisovatel-esejista. A zrovna tak nemusel být ani Montaigne „připuštěn do literatury“, poněvadž forma jeho vyjádření neodpovídala dobové představě o literatuře učené, filozofické ani beletrické. Ale my jsme dnes bohatší o možnost esejistického (sebe) vyjádření... Nuže takto: Jan Křesadlo se mrská v síti kánonu, je čímsi na způsob avantgardisty, který si volnomýšlenkářsky pohrává s mistrovsky ovládnutými prostředky minulosti a z těch si hněte bizarní novostavbu. Jako takový musí být nahlížen i souzen, poněvadž úlohou tohoto druhu autorů je nahmatávat obávanou krajnost; je to gesto inspirativního extrému, jehož přínos bude patrný, až se spojí s tradičním proudem v díla nová, Křesadlem poučená; jeho vlastní knihy nemusejí být nutně a vždy „dobré“, aby se staly literárně významnými. Domnívám se, že OSOBNOST Jana Křesadla je natolik jedinečná, že si takovouto exkluzivitu náhledu zaslouží. Druhého takového už mít nebudeme.

Filip Mikuš

Slabost pro každou jinou pláž v zemi bez moře

David Zábranský: *Slabost pro každou jinou pláž*. Praha, Argo 2006.

Román debutujícího Davida Zábranského zaujme na první pohled výraznou fotografií na obalu, jejíž laciná efektivnost ovšem poněkud zakrývá jistou formu obsahové prázdnoty. Podobně jako s touto fotografií je tomu i s názvem knihy, potažmo s románem jako takovým. Zábranský

od prvních stránek neskrývá své vysoké literární ambice, jeho zřetelným záměrem je napsání velkého komplexního románu, který svými tématy přesahuje hranice české kotliny, který je zároveň generační výpovědí a který je schopen vystihnout „ducha doby“ (jak je uvedeno v podtitulu). Při této titánské zaslepenosti a umanuté snaze o mnohvrstevnatý románový text nového stříhu (v útržkovité formě poznámek – viz opět podtitul) však Zábranský zapomíná na velmi důležitý faktor: přívětivost ke čtenáři.

Svou útržkovitou, kolážovitou strukturou bez přítomnosti uceleného narativního proudu připomíná Zábranského román ze všeho nejvíce Kunderovu *Nesmrtelnost* (ve všech rozhovorech a recenzích je ostatně Zábranský s Kunderou konfrontován). Přestože se sám empirický autor těmto paralelám důsledně brání a snaží se je smést ze stolu prohlášeními o pouze podvědomé inspiraci, jeho text Kunderou velmi pravděpodobně ovlivněn je. V souvislosti se *Slabostí pro každou jinou pláž* tedy můžeme Kunderovo jméno použít, mělo by se ale objevovat jako jméno vlámského malířského mistra ve vztahu k pracovníkům jeho dílny, kteří malovali pouze některé motivy či pozadí a ve dnech mistrovny umělecké inspirace pouze míchali barvy. Zatímco Kunderova *Nesmrtelnost* opravdu je velkým evropským (několika) generačním románem s fascinujícím množstvím motivů, s nepevně působící pevnou narativní strukturou a zřetelným intelektuálním základem, Zábranského román toto vše nahrazuje pouhým chtěním, falešnými ambicemi, metodou pokusu a omylu.

V této souvislosti snad nejvíce dráždí autorův literární snobismus. Autor vystupující z textu působí krajně nesympatickým dojmem především neutuchající snahou dokázat si vlastní vysoké intelektuální niveau. V exponovaných místech působí text jako grafomanská autoterapie plná nefunkčních aforismů („Fotografie nedokáže zprostředkovat bolest.“, „Vzpomínky jsou opilost.“), otravných pseudomouder („Ale člověk je přece světlem a stínem vrženým do dvou stran: z *poloviny* jsme stínem toho, co jsme byli, z *druhé poloviny* světlem a stínem toho, čím *chceme být*. Utíkáme před sebou – k sobě. Dokud se nezastavíme, *jsme*.“) a neustálého poučování. V některých místech textu přítom autor ukazuje cit pro trefnou a neotřelou formulaci či pro výraznou slovní

hříčku („Nejdřív Prado, potom Prada.“, „Střed Prahy není centrem, ale epicentrem.“). Těchto dynamických pasáží je ale v textu tak málo, že působí jako polití živou vodou, čímž paradoxně usvědčují zbytek textu z jednoduše a monotónnosti.

Velmi neústojně působí také mnohé analýzy abstraktních pojmů (opět dílenské zpracování práce mistra Milana Kundery), kterých je tak mnoho, že naprosto narušují jakékoliv delší úseky souvislého narativu v tradičním slova smyslu. Zábranského román je přeplněn abstrakty (závislost na nich souvisí s mesianistickým pojetím celého textu) a dýchá z něj vyumělkovanost a lartpouarlartismus. A tak zatímco v *Nesmrtelnosti* jsou Kunderovy teorie gesta výraznými pasážemi postavenými na výjimečném citu pro popis nejjemnějšího detailu, u Zábranského jsou tyto pasáže naplněné bezobsažnými formulacemi a nepřítomností zřetelného autorského konceptu. Podobně je tomu ostatně u i pasáží o geniálních postavách historie, které u Kundery tvoří organickou složku románu a u Zábranského působí opět vyumělkovaně a náhodně.

Dalším krajně nesympaticky působícím prvkem, souvisejícím s výše popsaným autorským přístupem, je fušování do rozmanitých oblastí lidské činnosti, které by (dle názoru autora) nemělo ve velkém románu chybět. Během čtení se nám tak dostane amatérských exkurzů do teorie správného líčení (ne literárního, ale kosmetického), teorie fotografie („Člověk je negativem fotografie a naopak.“), teorie románu („Žádný jiný román nad člověkem nezavře tak mohutný poklop jako ruský román“ – vzhledem k románu Davida Zábranského velmi trefné), filozofie či kunsthistorie („Impresionismus je dokonale nemoderní.“). Během čtení se samozřejmě něco dozvíme i o plážích, moři, smíchu a autorovým záměrem jistě bylo sdělit něco k duchu doby.

Román *Slabost pro každou jinou pláž* je krajně nepříjemným čtenářským zážitkem, který řada čtenářů neabsolvuje do samého konce a u kterého bude řada čtenářů spílat jeho autorovi. Sám Zábranský v několika rozhovorech charakterizuje svůj román jako šaškárnu a past na kritiky, která si je dobře vědoma kvazifilozofičnosti řady pasáží i celkového konceptu a která vznikla v rámci autorského záměru popisovaného jako „hra na vážnost“. Pokud je *Slabost pro každou jinou pláž* pouze hrou na

vážnost, je tato hra dovedena k naprosté dokonalosti. Pro čtenáře to ovšem nehraje roli. V jeho rukách se objevuje v mnoha ohledech podprůměrný román – buď podprůměrný v souladu s tajným záměrem autora, nebo prostě jen podprůměrný.

Jan Jílek

Spíše hlučný počtář

Rosa Montero: *Tichý blázen*.

Praha, Dauphin 2007. Přeložil Tomáš Popek.

Množství knih, patřících k žánru „psaní o psaní“, rozhojňuje také kniha španělské novinářky a prozaičky Rosy Monterové (narozena 1951) *Tichý blázen*, podle obálky originálně mísicí „několik žánrů. Je to román, esej, autobiografie.“ Tichým bláznem je míněna podle Terezie z Ávilky fantazie. V originálním názvu *La loca del casa* (mimo chodem, na straně 31 je citován chybně, ale nepředbíhejme) jde o duševně vyřinutého jedince, který je pro jistotu držen doma: typicky barokní metafora, stěžejí srozumitelná v době přebujelého psychoanalyzování. A problémy jsou i s lidmi, kteří si dokáží vymýšlet příběhy; zpravidla za tuto svou výsadu platí obtížným přizpůsobováním se společenským normám. Devatenáct kapitol, které mohou fungovat i jako samostatné úvahy, demonstruje za použití četných příkladů z literární historie různé aspekty spisovatelského údělu. Autorka dost účelově vybírá taková fakta, která podporují její tezi o literátovi jako zvláštním živočišném druhu, ve všech podstatných charakteristikách se lišícím od Homo sapiens. Na historice z vlastního mládí, převyprávěné postupně ve třech radikálně odlišných verzích, Monterová demonstruje schopnost fabulace stvořit světy daleko životaschopnější, než jsou ty skutečné.

S mnoha tezemi, které kniha ex cathedra prezentuje, se dá snadno polemizovat. Dějiny znají dost spisovatelů, kteří prožili naprosto maloměstský život (třeba Ivan Gončarov), aniž by to bylo jejich umění na škodu, ale když o senzacích se píše tak nějak samo... Subjektivní dojmy a povrchní moralizování jsou vydávány za axiomata: „Zastávám prostě názor, že dobrý spisovatel umí psát jen dobře, stejně jako ten špatný je schopen vyplodit pouze

výtvar nevalné kvality.“ Monterová zjevně nezná Michala Viewegha... Leckteré vývody znějí dost kuriózně v zemi, kde předpokladem pro kariéru profesionálního spisovatele je naprostá průměrnost (a naopak daní za kreativitu bývá nutnost trávit většinu dne v co nejšednější profesi). Ne že by autorka nedokázala stvořit vtipný bonmot, jako je například přirovnání Joyceova *Odyssea* k těžkopádnému krokodýlovi. Na hlubší vhléd jí však síly nestačí.

Není to autobiografie. Historky z autorčina dětství, jako ta o ztracené sestře, zřejmě málokomu ze čtenářů připadnou světoborné. Tohle má v rodinné mytologii prakticky každý. Není to román. Na to zde chybí autorská – s prominutím – fantazie. A není to ani esej. Ta by měla mít nějakou strukturu a metodu, kdežto Monterová skáče z jednoho tématu na druhé, jak jí právě napadne. Pokud se objeví silná metafora, jako je autorčin zážitek z pozorování vnořující se velryby, pak je obroušena neustálým opakováním.

Čtižádostivá autorka se ráda pochlubí, které celebrity zná osobně, citace tvoří většinu jejího textu. Přesvědčení o společenském uznání jako hlavním motivu pro psaní, demonstrované zejména tragickým údělem Roberta Walsera, ji vede až k nadhodnocování různých cen, hlavně Nobelovy, které mívají pro literaturu jako takovou zanedbatelný význam. Je to pojetí literatury, která bere sebe sama nesmírně vážně a izoluje se od okolního světa. Sebestředný patos má někdy až nebezpečně blízko ke kýči: „V těchto momentech cítíš, že za dokončení díla přijdeš do nebe, protože teď procházíš očistcem.“

Jaká je Monterová spisovatelka, těžko říct – *Tichý blázen* je totiž její první kniha přeložená do češtiny. Projevuje se v ní ale daleko víc jako obratná žurnalistka, dávající efektním skandálům přednost před hledáním souvislostí. Její bohorovnost, s kterou peskuje spisovatele nesrovnatelně významnější, než je sama, evokuje představu nevychovaného dítěte, které pustí dospělí ke stolu, aby jim skákalo do řeči.

Tolstého posedlost ďáblem, která je vypičhnuta na přebalu jako nejdůležitější motiv knihy (škoda, že se k tak bulvárním metodám uchyluje i seriózní nakladatelství jako Dauphin), ve skutečnosti spočívala v jeho nepěkném chování k manželce. Tím ho pochopitelně neomlouvám, pouze konstatuji, jaké motivy si autorka vybírá coby klíčová interpretační východiska. Monte-

rová přesně ví, v čem byl životní omyl Trumana Capota, a Philipa Kendreda Dicka (nikoli Phillipa, jak je uvedeno na straně 184) charakterizuje slovy: „vznětlivý paranoik a autor knihy *Sní androidi o elektrických ovečkách?* (Do Androids Dream of Electric Sheep?, předloha filmu *Blade Runner*)“, kteréžto spojení banality se svěvolností jako by vypadlo z Lidového Práva Dnes.

Obviňovat Goetha ze servility vůči mocným, to je anachronismus a trochu nefér: osmnácté století ještě neznalo současnou neúctu k autoritám. Goethe byl jistě přesvědčen, že jeho politická činnost je v zájmu celku (a možná v tom byl i poctivější než mnohý současný intelektuál, který státní moc nevybíravě kritizuje a zároveň od ní blahosklonně přijímá různá stipendia). Navíc Monterová zjevně nikdy nebyla v situaci, kdy by musela sama za sebe volit. Prostě se svezla s partou okolo kulturní pseudoelity, která dokáže odbojový čin udělat i z chození na mejdany. Být v opozici na sklonku Francova režimu muselo být vlastně docela fajn: vláda byla naprosto diskreditovaná, takže neexistovaly pochybnosti, na které straně je dobro a zlo, ale už natolik zchátralá, že své odpůrce výrazně neperzekuovala. Ztělesněním moci byl bigotní katolicismus a ultrakonzervatismus, kdežto atributy opozice přitahovaly mladé lidi samy od sebe: divoká hudba, drogy, promiskuita (a dobrý vkus šel leckdy stranou, o čemž svědčí zálibné líčení pitky na počest generalissimova úmrtí).

Nutno ovšem přiznat, že snaha být neustále up-to-date může být zajímavá vzhledem k zachycení dobové atmosféry. Příkladem budiž vzpomínka na první sputnik jako stmelující zážitek napříč zeměmi i generacemi. Těžko si představit, že by v dnešním světě nějaká událost vzbudila tak všeobecné a bezvýhradné nadšení, a ještě tíže, že by prestižní deník oslovil s žádostí o aktuální komentář právě básníka.

Monterová stále zdůrazňuje svůj boj proti předsudkům, ale je otázka, zda je člověk bez předsudků vůbec myslitelný a zda by to byl příjemný společník. Sama ovšem klade důraz na témata, jako je ženská emancipace nebo práva homosexuálů, jejichž centrální pozice v médiích také není tak samozřejmá, jak můžeme vidět třeba na fungování mimoevropských civilizací. Také srovnávání boje Basků za

vlastní stát s nacistickou genocidou působí poněkud demagogicky a vyvolává otázku, zda tato dle vlastního názoru nad veškeré předsudky povznesená spisovatelka není občas v zajetí nacionalistických atavismů. Tento druh lidí, kteří nikdy nemuseli umění nic obětovat, zakládá svůj úspěch na schopnosti přizpůsobit svoji morálku každé aktuální módě, aniž by přitom pocítovali rozpor nebo dokonce výčitky.

Překladatel si tradičně nedává pozor na realie: Arthur Rimbaud žil v etiopském městě Harar (někdy také Harer), kdežto Harare je hlavní město Zimbabwe (za anglické nadvlády se jmenovalo Salisbury). Autor Petera Pana se jmenoval Barrie, nikoli Barry (to zas byl proslulý bernardýn, který zachraňoval alpské poutníky). Místo „lyrická dekadence v západní společnosti“ by bylo jistě přesnější napsat „úpadek lyriky“. Italo Calvino, narozený roku 1923, stěží mohl mít v roce 1959 „třidvacet let“, ba ani „dvaatřicet“. Jak říkalo slůně v jedné sovětské kreslené grotesce: „Když něco nevíte, tak se někoho zeptejte.“ (V éře nejruznějších wikipedií to nemůže trvat déle než pět minut.) Ženská příjemní se někdy přechylují, někdy ne, aniž by čtenář měl šanci pochopit logiku tohoto rozhodnutí (dřív k tomu sloužila věc, které se říkalo „ediční poznámka“, ale zřejmě se přestala vyplácet). Finis coronat opus: zcela lahůdkové rozdělování slov typu „*aby-ch*“. Pak se člověk neubrání škodolibému zjištění o božích mlýnech, když vidí v tiráži jméno redaktorky zkomolené na *Dadmar*.

Chce se sarkasticky konstatovat, že o této knize platí totéž, co její autorka napsala o americkém cestopisu Itala Calvina: „Místo pokladnice zkušeností se ocitáme spíš nad bednou plnou haraburdí.“ Když vynecháme zákulisní historky, moudra z druhé ruky a narcistní sebepropagaci (autorka cituje z vlastních knih častěji, než by bylo přiměřené a vkusné), zůstane nám toho pramálo. Užitek knihy snad může být v tom, že její ponuřejší pasáže mohou odradit příliš ctižádostivé adepty literatury. Ti ji ale stěží vezmou do rukou.

Jakub Grombří

Přitažlivá řeč avantgardy

Vladimír Papoušek: *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století.*

Praha, Akropolis 2007.

Vladimír Papoušek (1957), působící na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích, je znám jako autor utěšeně se rozrůstající řady knižních titulů i časopisecky publikovaných studií, v nichž pravidelně prokazuje nejen svou akribii, ale také talent psát. Papouškovy texty vzácně nepotvrzují obavu čtenářů stojících mimo úzký okruh specialistů, že psát vědecky znamená psát především patřičně nudně. Zároveň dokládají, že jedinou, třebaže zřejmě nejschůdnější alternativou bezkrevného psaní rozhodně není jen plytký žurnalismus. Schopnost produkovat srozumitelná sdělení bez velkých zjednodušení či podbízení se náhodnému čtenáři, respekt k pravidlům argumentace, jakož i kreativní – rozuměj: nedogmatická – práce s pojmy, to patří k pozitivním rysům Papouškova rukopisu. Nejde přitom zdaleka o takzvanou vědeckou popularizaci, aniž bychom tím samozřejmě chtěli popularizační činnost jakkoli znevažovat. Jde o pisatelem reflektované úsilí konstruovat vědecké pojednání tak, aby vzdorovalo univerzalizujícím (resp. totalizujícím) nárokům moderní racionality, aby obstálo pod tlakem postmoderní skepse, jež podle některých radikálních myslitelů nabývá povahy epistemologické krize.

Po vydání *Existencialistů* (Praha, Torst 2004) začalo být zřejmé, že ve Vladimíru Papouškovi má naše současná literární věda osobnost, jejíž hlas musí být brán na zřetel. *Existencialisty*, více než čtyřsetstránkovou, koncepčně novátorskou a filozoficky poučenou knihu prostě nemůže pominout nikdo, kdo se chce tématem dále seriózně zabývat. V souboru *Hledání literárních dějin v diskuzi* (Praha-Litomyšl, Ladislav Horáček-Paseka 2005), napsaném společně s Daliborem Turečkem (závěrečná studie pochází z pera Petra A. Bílka), se Papoušek vyslovil k některým závažným metodologickým otázkám literární historie jakožto oboru i jakožto určitého způsobu psaní. Přes svůj poměrně malý rozsah vyvolala kniha živou diskuzi (viz zejména první číslo časopisu *Česká literatura* za rok 2006 s rozsáhlým polemickým příspěvkem

Pavla Janouška „Ztracená literární historie, aneb hledání Levelu 2“, s. 29–63, a následnými reakcemi obou autorů na s. 64–66 resp. 67–71).

Přítomnou publikací se Papoušek vydal jednak proti proudu času, v první čtvrtině až před práh první světové války, jednak se pokusil částečně zhodnotit své předchozí teoretické (metodologické) úvahy. Titul *Gravitace avantgard* lze považovat za výstižný ve dvojím ohledu. Zaprvé signalizuje exegetický pohyb směrem k vlastnímu jádru (či vlastním jádrům) avantgardního diskurzu, k tomu podstatnému, co jednoduše řečeno činí avantgardu avantgardou. Tím je odstříženo vše, co má charakter kulturní marginálie nebo co by bylo eventuálně uvedeno jen „pro úplnost“. O velkou, všezahrnující historii umělecké avantgardy tu opravdu nejde; koncept metanarace autor, obeznámený s Lyotardem, vědomě zavrhl. Zadruhé má uvedený název zřetelně metaforický charakter. Také to je příznačné pro Papouškových způsob psaní, plně zapadající do kontextu shora vzpomenuté postmoderní skepse (kterou ovšem nelze unáhleně zaměňovat s epistemologickým či axiologickým relativismem). Evolucionistická perspektiva, „biologizující“ pojetí literárních dějin a s tím spojená víra v převoditelnost postupů exaktních věd a v doslovnou „přeložitelnost“ příslušné konceptuální soustavy do diskurzu věd humanitních pozbyla, zdá se, své aktuálnosti. Papoušek opouští utopickou představu možného vytvoření univerzálně platné exaktní terminologie a otevírá se naopak možnosti metaforického užívání některých pojmů nebo jejich pragmatickému přizpůsobení pojednávané materii. Tak je tomu v případě Kuhnova pojmu paradigma. (K tomu srov. Vladimír Papoušek, „Paradigma a Mukařovského pojetí literární struktury jako souboru norem“, *Česká literatura* 3, 2007, s. 398–404.) Naprosto to neznámá opomíjení nebo dokonce nedostatečnou znalost původní sémantiky užívaných výrazů. Avšak obecně vzato může tento postup představovat určité úskalí v okamžiku, kdy přijatelná míra pragmatismu přeroste v myšlenkovou nekázeň, terminologickou libovůli – kdy dojde k celkovému rozostření, zneřecnění literárněhistorické reflexe.

Ústřední pojem avantgarda vymezuje Papoušek jak historicky (je mu specifíkem časově spojeným výlučně s dvacátým

stoletím), tak obsahově: „Avantgarda nenahrazuje prostým způsobem staré umění novým uměním, ale pokouší se být permanentní proměnou, signující jisté eschatologické zoufalství, kdy všechna činnost jako by směřovala k tomu, aby veškeré transmutace skutečnosti byly co nejrychleji vyzkoušeny a o to dříve se dospělo k ukončení dějinných nejistot člověka a dějin samotných.“ (s. 20) Povšimněme si Papouškovy implicitní relativizace jedné množiny charakteristik, které zdůrazňují radikální antitradicionalismus avantgardy, spočívající v jednostranné negaci „starého“. Ukazuje se totiž, a Papoušek to na několika místech své knihy dokládá, že proklamovat odmítnutí předchozí tradice je jedna věc, a naplnit tuto mnohdy velmi halasnou proklamaci vlastní tvorbou je věc druhá. Jinými slovy, v mnoha textech zvláště narativní povahy je podle Papouška patrné, jakou sílu tradice ve skutečnosti má, jak obtížné je pro toho či onoho autora vymanit se z jejího gravitačního pole. Zde bychom mohli poznamenat, že zkoumaná gravitace avantgard paradoxně stále jako by narážela na gravitační sílu tradice. Ostatně tradice nemusí automaticky znamenat kulturní konzervatismus. Naopak implikuje existenci kulturních analogií a souvislostí, jdoucích napříč časovými vrstvami. Je však otázkou, nakolik foucaultovské pojetí diskontinuit, jímž se Papoušek nechává inspirovat, umožňuje takto s pojmem tradice operovat, zda nedochází k určité redukci onoho pojmu právě jako regrese, která musí být „překonána“. Všimněme si dále, že Papoušek hovoří o eschatologickém zoufalství. V jádru je tedy avantgarda něčím veskrze vážným, znepokojivým. To představuje určitý posun od vnímání avantgardy spíše ve spektru optimistických konotací: jako umění extatického, světem okouzleného (viz první manifesty poetismu). Papoušek se zde patrně inspiroval úvahami Jindřicha Chalupického, který byl – jak známo – kritikem Teigova konceptu poetismu. Nicméně Chalupického stanovisko nebylo stanoviskem nezainteresovaného pozorovatele, katedrového vědce, ale bylo odrazem jeho (nazvěme to tak) kulturní angažovanosti.

Je dobře, že se Papoušek ve své definici vyhnul problému revoluční přeměny společnosti, tématu, o němž avantgardisté často hovořili, fascinováni zvláště bolševickým sociálním experimentem (nebo, jako v případě Marinettiho, fašismem).

Tím, že zmíněný problém do svého výměru nezahrnul, vyvaroval se mnohých nedorozumění. Není úkolem recenze se k tomuto okruhu otázek obšírně vyjadřovat, proto jen podotkneme, že mnohé negativní kritiky avantgardy, ve kterých se zhusta a rádo hovoří o domnělé ideologičnosti avantgardy (v českém kontextu avantgardy levé), se často samy vyznačují zvýšenou mírou ideologické předpojatosti. Je nutné jednou provždy říct, že se napříště neobejdeme bez přísného rozlišení avantgardních aktivit programových na jedné straně a vlastní umělecké tvorby avantgardistů na straně druhé. V této věci prokazuje Papoušek zdravou dávku skepse, když mluví například o zanedbatelném rozdílu mezi poetikou dadaistickou a surrealistickou v díle Duchampově a Ernstově, vzdor dobovým manifestačním prohlášením obou umělců: „Manifesty mění jen vnější způsob mluvení o věcech, ale nijak způsob jejich vidění.“ (s. 27)

Vstupem do avantgardního diskurzu je Papouškovi dílo Marcela Duchampa. Může se zdát překvapivé, že literární historik začíná svou knihu interpretací díla výtvarného, ovšem jistá blízkost výtvarných a literárních textů náleží k charakteristickým znakům avantgardní kreativity. Mnohdy tato blízkost přerůstá v individuální symbiózu (u nás kupříkladu v díle Josefa Čapka). Duchampovo dílo zajímá Papouška proto, že ztělesňuje avantgardní estetiku se vši příkladností. Ve stručném nástinu proměny umělcova vidění od roku 1902 až po slavný *Akt sestupující se schodů* (1912) a pozdější *Fontánu* (1917) máme zrod avantgardní vizuality jako na dlani. Duchampovo novátorství spočívalo podle Papouška především v zachycení rozmanitých transformací a transmutací reality, ve funkčním přístupu k uměleckým artefaktům, v němž estetický esencialismus (co je umění?) vystřídal důraz na proměnlivost kontextů (kdy je umění?) a zapracovávání těchto druhdy vnějších kontextů či prostě nahodilých okolností přímo do struktury vnímaného artefaktu – jako se náhodné praskliny na skle v díle *Nevěsta svlékaná svými mládenci* (1915-1923) staly integrální součástí tohoto díla. Nalezení nového vidění a nového způsobu artikulace tohoto vidění (nové řeči) považuje Papoušek za gravitační jádro avantgardního diskurzu, „k němuž se váží další a další varianty diskurzu jako řeči na jisté téma [...]“ (s. 27)

V druhém plánu jako by šlo Papouškovi o jakousi „rehabilitaci“ dadaismu, s nímž je (kromě surrealismu) Duchampova tvorba historicky spojována; nebo možná výstižněji řečeno – jako by mu šlo o lepší, tedy interpretačně adekvátnější přečtení dadaistického diskurzu, který po vzoru Chalupického odmítá chápat jako pouhé umění negace. Odtud také Papouškův kritický rozbor úvah Karla Teiga, který záměrně zúžený, historicky nepřesný výměr dadaismu vytvořil coby strategicky výhodné východisko pro svou koncepci „hyperdada“ respektive poetismu jakožto umění vtipu, grotesky, hyperboly a humoru. Svět, k němuž se poetista dychtivě přimyká, je pramenem extatické eruptivní kreativity, nikoli zdrojem nebezpečí, hrůznosti, noetické nejistoty. Papouškova analýza Teigovy řeči umožňuje zahlédnout kořen často zmiňované a také často povrchně chápané specifčnosti české meziválečné avantgardy, typické pozoruhodným nepochopením (či jednostranným chápáním) evropského dadaismu, dále noetickým optimismem a úsilím o propojení avantgardní estetiky se soudobými sociálně orientovanými ideologiemi či myšlenkovými směry, jmenovitě marxismem. (Toto Teigovo „vklínění se“ mezi avantgardu a marxismus ovlivní například filozofa Roberta Kalivodu.)

Zatímco tedy duchampovský dadaismus představuje gravitační jádro avantgardní imaginace a řeči, s jistou distancí pohlíží Papoušek na expresionismus a dokonce kubismus. Expresionismus chápe jako jakousi styčnou plochu mezi modernou a avantgardou (?), čte jej výlučně v pocitovém kódu. Do avantgardního diskurzu nepojímá, zdá se, ani kubismus, ale vzápětí se ocitá poněkud v pasti nedomyšlených formulací – konkrétně při rozboru povídky *Zářivé hlubiny* bratří Čapků, v níž je přihlášení se obou autorů ke kubismu evidentní. Lze na tomto místě také polemizovat s Papouškovou snahou sugerovat určitou distanci mezi avantgardou a Karlem Čapkem. Čapkovy proměny umělecké a myšlenkové byly do roku 1920 neobyčejně dynamické. Bylo by z tohoto pohledu proto velmi zajímavé začít se nejen do jeho tvorby beletristické, nýbrž také do jeho recenzí a různých článků, zejména z doby kolem roku 1913 – a tady zvláště do „Několika poznámek k moderní literatuře“ (knižně Karel Čapek, *O umění a kultuře I*, Spisy XVII, Praha, Čes-

koslovenský spisovatel 1984) –, kdy jako představitel mladé generace vstoupil do polemiky s F. X. Šaldou. (Viz k tomu vynikající studii Milana Suchomela „Na začátku desátých let: Šalda a Čapek“, *Česká literatura* 2, 2001, s. 117–127.) Zmínka o této části Čapkovy produkce v příslušné kapitole Papouškovy knihy zcela chybí a vůbec to vypadá, jako by autor tento úsek Čapkovy tvorby obzírál prizmatem umělcovy tvorby pozdější, čili poněkud ahistoricky.

Složitější je to s expresionismem. Před časem vyvolalo nesouhlas tvrzení Ingeborg Fialové-Fürstové (*Expresionismus*, Olomouc, Votobia 2000, s. 40–44) o neexistenci českého expresionismu, podložené ostatně dosti vágními argumenty, založenými na nesprávné interpretaci literárně sociologických faktů. (K tomu Joanna Goszczyńska, „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“, *Česká literatura* 1, 2004, s. 82–89, kde se stejně jako u Fialové-Fürstové připomínají studie Jindřicha Chalupického i olomouckého bohemy Martina Podivínského, jejich přínos však tentokrát není odmítnut.) Podobně krátkozrakých výroků je Papoušek dalek; existenci českého expresionismu nepopírá. Ovšem s pokusem o vyjmutí tohoto hnutí z avantgardního kontextu asi nelze beze zbytku souhlasit. Například Hans Robert Jauss (tak jak jej cituje Suchomel ve shora uvedené studii), známý představitel kostnické školy recepční estetiky, hovoří jednoznačně o třech hnutích předválečné (tj. před rokem 1914) avantgardy: vedle kubismu a futurismu jmenuje právě expresionismus. Pokud ale Papouškovu konceptu dobře rozumíme, ve srovnání s duchampovským diskurzem je i takový futurismus „málo avantgardní“, sloupneme-li z něho aplomb dobových manifestů – neboť radikální rétorika zde není v úplném souladu s konkrétními uměleckými výkony, které v podstatě setrvávají u tradičního estetického principu mimetického zobrazení. Jsou to pak podle Papouška Josef Čapek a především Richard Weiner, kteří představují „gravitační jádro“ styku expresionismu a avantgardy, onoho střetnutí dvou diskurzů, přijmeme-li Papouškovo rozlišení. V případě Weinerja – literární historik se zde zevrubně věnuje interpretaci proslulé povídky *Rovnováha* – se prý „setkáváme se zcela nově se formujícím diskurzem, budovaným na potřebě nikoliv pouze nějak vyznačit pozici lidské existen-

ce, ale zároveň i pochopit i souvztažnosti mezi touto existencí a zákonitostmi skutečnosti“. (s. 64) Obsažnost Weinerova uměleckého vidění, jeho neobyčejná hutnost myšlenková, jakož i svébytné vyrovnávání se s řadou soudobých kulturních stimulů (expresionismus, kubismus, Le Grand Jeu) způsobují, že Weinerova tvorba může být literárními historiky vtahována hned do několika kontextů, dokonce do kontextu existencialistického. V *Existencialistech* (s. 63) Papoušek uvádí, že Weiner se odlišuje od expresionistů tím, že „soustřeďuje pozornost na samotné poruchy řeči, tedy na onen proces transferu vnitřního prožívání do slov, promluvy, která se zjevuje čtenáři“. A o kousek dál, na s. 65: „U Kafky i Weinerja přestává být prožívající a vyprávějící já exhibicionistou vlastního nitra, vnitřní perspektivou prožitku je zapojována do skutečnosti jako sebereflexivní prvek.“ Důraz na skutečnost je to, co – řečeno poněkud vágně – spojuje Weinerja, ale i Kafku, s avantgardou. Ovšem ani u jednoho z autorů nejde o poplatnost dobovým trendům, nýbrž o novou koncepci umělecké moderny.

Cenné je Papouškovo zaujetí pro autory opomíjené (Karel Mařánek a zejména Vladimír Raffael, avantgardní období Karla Schulze) nebo neotřelé pohledy na díla zdánlivě interpretačně zmapovaná (*Pekař Jan Marhoul*, próza Vítězslava Nezvala). Kapitoly „Avantgarda a nostalgie“ (o Bohuslavu Broukovi) a „Neklid a dějiny“ vykladač přesahuje téma avantgardy nejen časově (historicky), ale především, abychom tak řekli, noeticky. Texty Bohuslava Brouka představují spojnici mezi avantgardním diskurzem a diskurzem existencialistickým. Existencialismus nebyl jen dobovou módou, byl to pokus, jak konzistentně uchopit vztah subjekt versus dějiny. Zatímco avantgardní projekty se nesly v duchu eschatologické fikce ukončených dějin, tvorba Broukova, prózy Milady Součkové a teoretické reflexe Jindřicha Chalupického – jakkoli vyrůstaly v těsném či volnějším spojení s avantgardním diskurzem – tento budoucnostní aspekt opouštějí ve prospěch uvědomění si současné situovanosti subjektu, jeho konkrétního dějinného zakotvení.

Výklad Vladimíra Papouška nabízí jiný pohled na (českou) avantgardu, ale i jiný způsob literárněhistorického psaní. Jedním z nejnápadnějších znaků této Papouškovy „jinakosti“ je posílená přítomnost subjektu

exegeta v textu, signalizovaná mimo jiné gramaticky – užíváním první osoby singuláru. Není to jen stylistická marginálie, ale noetický postoj. Nevstupujeme do univerza neomylné Vědy, kde jsou fakta a argumenty prezentovány s domněle objektivní, neotřesitelnou zákonitostí. Vcházíme do příběhu, jehož čtení představuje nejen informační přínos, ale místy nás obdarovává i estetickým požitekem, radostí.

Roman Kanda

I do 21. století s Josefem Jungmannem

Robert Sak: *Josef Jungmann. Život obrozenice*. Praha, Vyšehrad 2007.

Jungmannovská tematika patří v bohemistice, slavistice, ale i jiných vědních disciplínách k vysoce frekventovaným, protože svou šíří významně spoluurčovala jak samotné základy vývoje novodobého českého národa, tak jeho postavení mezi ostatními národy postfeudální Evropy. Zvláštní místo v bibliografii k tématu mají syntetické monografie, podávající obraz Jungmannova života a díla v jejich vzájemných souvislostech a vztazích k dobovému dějinnému kontextu, kudálostem i aktivním myšlenkovým proudům a zároveň kriticky reflektující dosavadní poznatky. Jejich skrovný počet (Václav Zelený, Emanuel Chalupný) nejnověji rozmnožil Robert Sak, docent Historického ústavu Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Sak je v odborném světě známý a publikačně činný autor. Práci jungmannovskou předchází několik monografií, zabývajících se osobnostmi českých národních dějin, především devatenáctého a dvacátého století, jako např. Františkem Ladislavem Riegrem (*Rieger: Příběh Čecha 19. věku*, Semily, Městský úřad 1993), „bábuškou“ Annou Lauermannovou-Mikschovou (*Salon dvou století. Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*, Praha – Litomyšl, Paseka 2003) a Bedřichem Fučíkem (*Život na vidrholci. Příběh Bedřicha Fučíka*, Praha – Litomyšl, Paseka 2004). Sakův autorský záměr se ubírá dvěma směry: jednak k vytvoření čtenářsky poutavého portrétu konkrétní historické osobnosti, nezrušitelně a jedinečnými souřadnicemi spojené s místem

a časem, jednak k širšímu záběru sociálních, politických a kulturních vztahů zasahujících do života osobnosti a formujících její původnost. Uvedenými vlastnostmi disponuje rovněž monografie *Josef Jungmann. Život obrozenice*, která nejenže svým obsahem naplňuje titul, ale mimo to podává zprávu o složité době národního obrození, která zdaleka nebyla tak idylickou, jak se s časovým odstupem dvou století může zdát.

V základech Jungmannovy osobnosti Sak spatřuje jedinečné spojení všech dobových myšlenkových proudů, jež ho předurčily k formulaci programu komplexní národní emancipace. Jeho konečný úspěch byl založen na obratu od šlechty k právě nastoupivší vrstvě měšťanstva, k níž sám patřil. Svůj nezastupitelný podíl na nich měl i Jungmannův sociální původ a zkušenosti, jichž nabyt v procesu vzdělávání zgermanizovaného školství (školství v Čechách a jeho změny – od jisté doby konané také z Jungmannova přičinění a jeho zásluhou – jsou jedním z podstatných témat Sakovy práce) a jistě i osobní a volní vlastnosti a mimořádná celoživotní pracovitost. Svým společensky prestižním postavením v Litoměřicích, kde se podle Saka, který se v tomto směru názorově shoduje s Poliškým, ukončil a ucelil růst Jungmannovy osobnosti, stal se zároveň příslušníkem společenské elity, která se dále „už neztotožňovala pouze se státem, ale také se společností, k níž ji poutal nejen shodný způsob života, nýbrž i jazyk a vědomí pospolitosti trvajících v zemi „od nepaměti““ (s. 44.) Z Čecha se Jungmann stal *českým vlastencem*. Spojení jazykového vlastenectví oproti dřívějšímu vlastenectví teritoriálnímu a možnosti systematického pedagogického působení se mu stalo vítaným nástrojem realizace programu.

Sak podnětně a v nových souvislostech otvírá v podstatě všechna hlavní témata spojená s životem a dílem Josefa Jungmanna: programové stati z počátku osmnáctého století, básnické překlady, *Slovesnost*, *Historii literatury české*, *Slovník* atd. Historický exkurz je zdařilý, což však zcela nelze vztáhnout na exkurz literárněvědný. V dílčích jednotlivostech, třebaže důsledně vzato naznačujících velmi přesvědčivě různost metod a cílů jen zdánlivě jednoduše vlastenecké intelektuální elity, se autor spoléhá na údaje získané ze starší, dlouho nepochybné literatury. Markantně se

to projevuje v souvislosti s úvahami o prozodických sporech, vyvolaných společným spiskem Palackého a Šafaříka *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (1818). Klasický filolog a versolog Josef Král vyslovil kdysi podezření, že právě v Jungmannových rukou se sbíhaly nitky ovládající oba mladíčky a toto podezření zřejmě přetrvává. Je škoda, že Saka nenapadlo uvažovat o možnostech, jež nabízí argumenty Králíkovy, vycházejících z řeči *Počátků* samých. Vyplývá z nich totiž, že vlastním inspirátorem a autoritou nebyl Jungmann, ale Johann Gottfried Hermann (1772–1848), profesor klasické filologie lipské univerzity (srov. s. 155n., s. 171 a s. 232). Šafařík byl jeho žákem a – jak nám potvrzuje též šafaříkovská monografie Jana Novotného na základě údajů ze vzájemné korespondence Šafařík–Palacký – na podzim roku 1817 jej na popud Palackého soukromě navštívil, aby s ním probral otázky aplikace pravidel časoměrné prozodie na materiál české řeči. Nelze propadat iluzím, že Jungmannovi vystoupení mladých snad nebylo po chuti. Jejich atak se přece obracel proti autoritě Josefa Dobrovského, což asi Jungmannovi, jenž se polemice s ním důsledně a úzkostlivě vyhýbal, přišlo vhod vzhledem k názorové spřízněnosti s mladými v této otázce. Jiný příklad: zcela stranou Sak odložil i problém *Geschichte der Schönen Redekünste bei den Böhmen* (v českém překladu jako *Dějiny české slovesnosti*), spojený opět s působením Františka Palackého a jako v případě prozodických otázek opět i s obavami z možnosti polemiky s Dobrovským. Význam *Redekünste* spočívá v jejich primárním určení: vyžádal si je na Jungmannovi pro svou encyklopedii *Literatur von ihrem Anfang bis in die neuesten Zeiten* göttingenský profesor Johann Gottfried Eichhorn (1752–1827), ježímž prostřednictvím de facto česká literatura měla poprvé „vstoupit do Evropy“. Po boku jiných národních literatur, avšak samostatně. Politický dosah si jistě plně uvědomovaly všechny zúčastněné strany. Jungmann se však jejich zpracováním nezabýval, nýbrž jím pověřil Palackého, který si přibral pomocníka, Šimona Karla Macháčka. Otálení s postupem prací Králík v připojené studii spojuje s Jungmannovými, ale konec konců i Palackého obavami z reakce Dobrovského na zařazení Libušina soudu, jím tak nekompromisně odmítnutého, do díla. Proč Sak čerpal informace

o *Redekünste* z déle nežli stoletého překladu Vojtěcha Jaromíra Nováčka? Jistě by bylo snazší opřít se o jejich společnou edici Oldřicha Králíka a Jiřího Skaličky (*Dějiny české slovesnosti*, Ostrava, Profil 1968).

Přes množství literatury nezdá se všecko kolem obrozenských sporů a polemik docela jasné.

Petr Hora

Možné světy historie aneb pozdrav Haydenu Whiteovi

Lubomír Doležel: *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha, Academia 2008.

Své místo v současném myšlení o literatuře nepřímo popsal Lubomír Doležel sám v rozhovoru pro časopis *Česká literatura* (54, 2006, s. 240–253), v němž se mimo jiné vyjadřuje k antiteoretickým výpadům kritiků, jako je Valentine Cunningham, kteří volají po návratu k odteoretizovanému čtení samotných literárních textů. Doležel soudí, že spíše než na literárně-teoretické uvažování v přísném slova smyslu se tato kritika vztahuje na současná, ideologicky předpojatá „kulturní studia“. Jejich teorii „bez přívlastku“ odmítá Doležel jako „pseudofilozofické teoretizování o různých tématech“. Sám se – podobně jako před časem Seymour Chatman v přednášce „Whatever Happened to Literary Theory“ (*Southern Review* 34, 1998, s. 367–382) – hlásí k tradici literární teorie, která je „účelová“ a empirická v tom smyslu, že je to abstraktní systém, sestavený pro výklad konkrétních literárních jevů. Je to teorie, která nám umožňuje proniknout ke skrytým vrstvám literární formy a významu, jež bychom jinak nepostihli a nedovedli pojmenovat“. (s. 246) Co je však neméně důležité: taková teorie literatury nás dokáže uchránit od „žvanění“. (s. 248)

Nedovedu posoudit, nakolik se Doleželův a Chatmanův přístup k literatuře dnes jeví na Západě jako izolovaný či „outmoded“, jak se zdá naznačovat Marie-Laure Ryanová, podle níž Doleželova teorie „nabízí v současné literární vědě jednu z mála alternativ dekonstrukce a jejich různých odnoží“ (v recenzi na *Heterocosmica, Style*, podzim 1998, s. 6). V Doleže-

lově rodné zemi však rozhodně jak kvůli jejímu kulturně-historickému zpoždění, tak zejména díky silné tradici pražského strukturalismu „účelová“ literární teorie zůstává dominantní. Jejím nepřítelem zde nejsou kulturní studia, nýbrž ono bohapusté „žvanění“.

V první polovině své vědecké dráhy vycházel Lubomír Doležel při studiu literatury především ze stylistiky a teorie textu. Vyústěním této etapy se stala práce *Narrative Modes in Czech Literature* (1973, revidované české vydání vyšlo až v roce 1993), jejíž teoretická část přinesla ucelenou, textově zaměřenou koncepci fikčního narativu, která je vybudována na gramatické, sémantické a funkční opozici mezi pásmem vyprávěče a pásmem postav. Zhruba od konce sedmdesátých let se však Doleželovo uvažování o literatuře odvíjí v pojmovém rámci teorie možných světů, jejíž fikční odnož pomáhal ustavit – splácje tak dluh Pražské školy, která (podobně jako strukturalismus vůbec) otázku reference uspokojivě nevyřešila, ale pouze načrtla v podobě „tematiky“ Felixe Vodičky (srov. Doležel „Czech Poetics Today: Tradition and Renewal“, *Style* 40, 2006, s. 187). Doleželova práce na tomto poli vyvrcholila v roce 1998 knihou *Heterocosmica*, jedním z nejvýznamnějších literárněteoretických děl dvacátého století. Jestliže zde Doležel formuloval obecnou sémantiku fikčních světů a aplikoval ji na konkrétní texty, jeho nová práce s názvem *Fikce a historie v období postmoderny* nahlíží z perspektivy zmíněné teorie historický narativ. Snaží se přitom nabídnout odpověď na otázku, v čem spočívá specifická historického textu a světa, který je jím reprezentován, a jakým způsobem (pokud vůbec) se diskurz historie liší od diskurzu fikce. Postmoderní filozofové a teoretikové historie v čele s Haydenem Whitem položili, jak známo, mezi tyto dva diskurzy rovnítko. Doleželova kniha, založená na třech starších studiích, je propracovanou polemikou s tímto názorem.

1

V kapitole „Postmoderní výzva“ je za počátek postmoderní (poststrukturalistické) relativizace rozdílu mezi fikčním a historickým narativem označen Barthesův známý esej „Diskurz historie“ z roku 1967. Nerozlišitelnost historie a fikce je podle francouzského (post)strukturalisty způsobena tím, že první od druhé přejímá

narativní formu. Ta zapřičiňuje referenční iluzi: dojem, že máme skrze historický diskurz přímý přístup k realitě. Něco takového však není možné, neboť jazyk nedokáže (užijeme-li pozdějšího Rortyho výrazu) „hook onto the world“. Dostává se nám proto pouze označovaných. Historie je ve skutečnosti sebereferenční, performativní diskurz.

K podobnému závěru jako Barthes dospěl o několik let později také Hayden White, když v knize *Tropics of Discourse* (1978) ztotožnil „emplotment“ (tj. transformace významuprosté skutečnosti do podoby koherentního příběhu se začátkem, středem a koncem) s fikcionalizací. Doležel ovšem, podobně jako někteří jiní literární teoretikové (Angsgar Nünning), zdůrazňuje, že narativní podání samo o sobě historii ve fikci nemění. Identifikaci těchto dvou narativních oblastí podle něj napomáhá Whiteovo zastaralé, mimetické pojetí fikce: poněvadž oba tyto zmíněné diskurzy údajně reprezentují realitu, může White na základě jejich formální podobnosti dospět k závěru, že mezi nimi neexistuje žádný rozdíl.

Autor *Heterocosmica* se důrazně připojuje k odpůrcům historického relativismu. Jeho možné důsledky demonstruje na Whiteově studii o historickém zobrazení holokaustu. K teoretickým argumentům se tak přidává argument etický.

Ve druhé kapitole („Reprezentace dějin a možné světy“) autor započíná proces znovunaryšování hranice mezi fikčním a historickým narativem. Na rozdíl od některých naratologů, kteří tuto demarkaci provádějí primárně na úrovni diskurzu, Doležel tak činí prostřednictvím sémantiky – tedy na rovině světa, který podobu diskurzu určuje. Jeho ústřední teze zní: jazyk nám vskutku neposkytuje přímý přístup k realitě, nejen světy fikce, nýbrž také světy historie jsou možné světy. Mezi fikčními a historickými světy však existuje celá řada (i) funkčních a (ii) strukturních rozdílů: (i) „Fikční světy jsou imaginární alternativy aktuálního světa. Historické světy jsou kognitivní modely aktuální minulosti“. (s. 40) Tyto modely jsou nutně dílčí, selektivní a nesou punc subjektivity, tvůrčí intence a historického, intelektuálního a společenského kontextu svého autora. Působení těchto faktorů však limituje etika vědecké práce. Výsledné modely hodnotí, testuje, doplňuje a případně reviduje široká vědecká obec. (ii) Na rozdíl od

fikčních světů se možné světy historie omezují na jediný typ – „přirozený možný svět“, tj. svět, který se řídí fyzikálními zákony aktuální reality. Pokud jde o konatele, Doležel upozorňuje, že „ani fikční, ani historické světy nejsou obydleny reálnými [...] lidmi, nýbrž jejich možnými protějšky“. (s. 44) Zatímco však fikční tvůrce má právo změnit individuální vlastnosti historické postavy, historik jí může přisoudit pouze vlastnosti historicky doložené. Obyvatelé obou typů možných světů se vyznačují neúplností, ale jen v případě fikčních historických postav jde o neúplnost ontologickou. Mezery v historických světech mají naproti tomu charakter epistémický. Jedna jejich část je určována autorovým tvůrčím záměrem a záběrem, které vyžadují zdůvodnění. Druhou část mezer způsobuje neexistence historických pramenů.

Stanoviv rozdíl mezi fikcí a historií, vrací se Doležel v poslední části třetí kapitoly k rozdílu oddělujícím historii a fikci na úrovni diskurzu. Nepoukazuje však na odlišnosti jejich narativních postupů, ale klade důraz na hlavní zdroj těchto diskurzivních rozdílů. Je jím odlišný pragmatický status každé ze dvou narativních domén. S odkazem na klasickou práci J. L. Austina a v návaznosti na své dřívější úvahy o fikci připisuje fikčním textům status (pravdivostně neutrálních) performativů, zatímco historické texty označuje za konstativy. Právě tuto prostou opozici postmoderna zpochybnila. Doleželovo pojetí však samozřejmě nepočítá s jednoduchou korespondencí diskurzu a aktuálního světa. Ta je nedosažitelná. Rozdíl mezi fikcí a historií záleží v tom, že autoři děl prvního typu „konstruují modely minulosti s nadějí, že jejich možné příběhy ‚mohou být pravdivé‘“. (s. 51)

Nejrozsáhlejší kapitola Doleželovy knihy, kapitola třetí, podrobně analyzuje tři různé texty význačného „postmoderního“ historika Simona Schamy. Pro Doležela představuje Schamovo dílo, přes svou experimentální narativní výstavbu, vysokou míru stylové i tematické „literarizace“ a subjektivizace (nebo možná díky nim), kognitivně obohacující podobu postmoderní historiografie. Fikcionalizace historického vyprávění, kniž se Schama otevřeně uchyluje v knize *Dead Certainties*, nerasmazává rozdíl mezi historií a fikcí. Historik prostě v dané chvíli změnil narativní kód.

Ve čtvrté kapitole nazvané „Postmoderní historická fikce“ odmítá Doležel podle jeho názoru zjednodušený výklad postmoderní fikce, který ve svých dvou stěžejních pracích předložili Linda Hutcheonová (*A Poetics of Postmodernism*, 1988) a Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, 1987). Oba tito teoretikové shodně tvrdí, že postmoderní historické romány tematizují a svou narativní strukturou reflektují tytéž otázky, kterými se zabývá postmoderní filozofie a historiografie. Zejména se prý snaží zpochybnit legitimitu oficiálního obrazu dějin a historického psaní vůbec, poukazující na fikcionalizující efekt narativity. Doležel považuje takovou interpretaci za neadekvátní vzhledem k rozsahu a různorodosti postmoderní historické fikce. Svůj názor dokládá rozborem *Ragtime* E. L. Doctorowa a *Posedlosti* A. S. Byattové.

Závěrečná kapitola „Protifaktové narativy minulosti“ se zabývá fenoménem tzv. protifaktové imaginace, která na sebe v oblasti fikce vzala podobu přepisů minulosti, jak ji známe z učebnic (Amisova *Přeměna*, *Muž z Vysokého zámku* Philipa K. Dicka aj.), kdežto v oblasti historie slouží jako nezbytný kognitivní prostředek umožňující docenit význam aktuálně realizovaných historických událostí. Někteří historikové dokonce pěstují žánr protifaktové historie, který se zakládá na představě vyjádřené v titulu známého sborníku J. C. Squiry *If It Had Happened Otherwise* (poprvé vyšlo v roce 1932). Doležel za prvé odmítá metahistorickou a politickou interpretaci protifaktových románů a vysvětluje je poukazem na obecně psychologickou motivaci protifaktové imaginace. Za druhé konstatuje, že podle samotných historiků (Niall Ferguson aj.) musí být konstrukce protifaktových narativů podrobena přísné pravděpodobnostní kontrole, má-li jim být přiznána poznávací hodnota. Takové narativy mají navíc na rozdíl od svých fikčních protějšků pouze epizodický charakter a týkají se výhradně „velkých“ dějin. Těmito poznatky se Doleželova „separatistická“ koncepce vztahu fikce a historie uzavírá.

2

Knihy *Fikce a historie v období postmoderny* se honosí všemi přednostmi Doleželových předchozích prací: myšlenkovou precizností, logickým výkladem a jasným, srozumitelným, úsporným sty-

lem. Jde o fundovanou a rozhodnou odpověď na často bezmyšlenkovitě omílanou tezi o stírání hranic mezi fikčním a historickým diskurzem i o varování před nebezpečími, která z ní mohou plynout. V obecnější rovině kniha ukazuje transdisciplinární produktivitu konceptu možných světů.

Vtírá se samozřejmě otázka, zda Doležel někdy nenabízí jen staré poznatky v novém balení. Restaurovat rozdíl mezi fikčním a historickým diskurzem se totiž úspěšně pokusili např. Gérard Genette a Dorrit Cohnová. Jejich přístup, inspirovaný teorií Käte Hamburgerové, přitom rozhodně není čistě formální. Genette poukazuje na specifické narativní postupy fikce (nulová fokalizace, interní fokalizace), které jsou funkcí „smyšlen[ého] charakteru postav“. („Fikční vyprávění, faktuální vyprávění“, in: týž, *Fikce a vyprávění*, Brno – Praha, ÚČL AV ČR, s. 47) Cohnová zase mluví o „referenčnosti“ historie, jež se promítá do narativní struktury dějepisných textů, a nese s sebou povinnost dokumentovat veškeré informace o vylíčených lidech a událostech (srov. studii „Signály fikčnosti“ v tomto čísle *Aluze*). Je však třeba říci, že Doleželův přístup je ve srovnání s uvedenými koncepcemi nejen systematictější, ale také mnohem velkorysejší. Jeho teorie reference a s ní spojená myšlenka historického psaní jako modelování minulosti zakládá přesvědčivou, univerzální, postmoderně-nepostmoderní epistemologii.

Nesouhlas mohou vzbudit některé Doleželovy dílčí závěry. Mám např. pochybnosti o tom, zda postmodernismus je už minulostí a že „možná [...] zahynul proto, že ve světě, který válčí s terorismem, není již místo pro svobodnou hru“. (s. 15) Modalizovaná je v této větě pouze příčina konce postmoderny, nikoli však tento konec samotný. Doležel uvádí, že „existují známky o tom, že se [postmodernismus] vynořil v letech šedesátých a kvetl asi do poloviny let osmdesátých“. (s. 15) Nemluvě o tom, že „válka s terorismem“ představuje poměrně nedávný „vynález“, i o vratkosti této vysvětlující spekulace, stojí za připomenutí, že mezi postmoderními díly, která Doležel analyzuje, je text z roku 1953 i texty z let devadesátých. Tento pohled nadto trpí značným „okcidentalismem“. Tvorba některých současných českých prozaiků se přinejmenším stále jeví jako postmoderní: najdeme v ní metafikci (Jiří Kra-

tochvil) i protifaktový narativ (Jáchym Topol). A nezaslouží si třeba poslední knihy Umberta Eca označení „postmoderní“?

Při vší úctě k Brianu McHaleovi, jež Doležel v úvodu souhlasně cituje, se rovněž nedomnívám, že lze odpovědně prohlásit, že hlavní zájem postmoderny se týká ontologie, zatímco moderna prý byla fascinována noetickými otázkami. Řekl bych, že jde o poněkud lacinou schematizaci, která má zajistit přehlednost nepřehledného. Otázky spojené s poznáním fascinují postmodernu přinejmenším stejně jako otázky ontologické (viz např. *Flaubertův papoušek* Juliana Barnese).

Nejsilnější je Doležel v teoretizujících pasážích, nejslabší v některých analýzách. V úvodu, jako už v minulosti několikrát, cituje „odstrašující“ příklady impresionistické interpretace postmoderní prózy, aby dal čtenářům najevo, v jakém duchu se jeho kniha *neponese*. Mně osobně nepřipadají zmíněné úryvky tak závadné: nacházím v nich vesměs poctivou snahu pisatelů porozumět – což je jistě možné i bez znalosti teorie možných světů. Naproti tomu Doleželova analýza Schamových *Občanů* nebo Doctorowova *Ragtimu* nenabízí o mnoho víc než poněkud zdouhavou parafrázi textové extenze doplněnou nadbytkem příkladů. Výtěžek jeho rozboru je navíc poměrně chudý a závěry sporné. Domněle postmoderní znaky Schamova světa a stylu – oživený popis, důraz na historickou úlohu jedinice, ironii známe např. z popularizujících dějepisných textů nebo literatury faktu, hodnocení dějin *sub specie praesentiae*, jiný „specifick[ý] ry[s] postmoderní historiografie“ (s. 73), pak třeba i z marxistické historiografie.

Ač je zřejmé, že Schamův model francouzské revoluce se důsledně opírá o historickou dokumentaci, a nemůže tedy být fikční, snad by stálo za to položit si otázku, zda jeho postupy nejsou přece jen nelegitimní a – jako třeba Hillgruberovo tragické „emplotment“ německé obrany východní fronty v zimě 1944-1945 (s. 32n) – až příliš zkreslující. Nebo obecněji: kde leží hranice mezi oživující beletrizací a vážnou deformací? Kde se nevyhnutelná subjektivita spolu s narativními a stylistickými konvencemi, jimž koneckonců historik podléhá stejně jako romanopisec, vymyká kontrole? Lze tato omezení vůbec překonat? Doležel vidí situaci optimisticky: „Každý historický svět je subjektivní konstrukt [...] Avšak historik profesionál je připravován

k tomu, aby podrobil své osobní postoje nadosobním poznávacím úkolům.“ (s. 41) Tento názor nepochybně sdílí většina praktikujících historiků, jinak by nemohli svou profesi vykonávat. Teoretikové historie, jímž nejsem, budou s to kvalifikovaně říci, zda tato koncepce je, či není naivní.

Kapitolu věnovaná postmoderní próze považují za problematickou ještě z jiného důvodu, než který jsem uvedl výše. Jak bylo řečeno, Doležel odmítá názor Lindy Hutcheonové, podle níž jsou otázky, které si klade „historiografická metafikce“, a závěry, k nimž dospívá, analogické otázkám a závěrům současné postmoderní filozofie a metahistorie. Minulost je přístupná pouze prostřednictvím textů, a poněvadž narativita historických textů implikuje fikčnost, jsou naše obrazy minulosti pouhými fikčními konstrukty. Je pravda, že Hutcheonová zde příliš zobecňuje. Na druhou stranu celá řada výroků v její knize toto tvrzení zmírňuje a zpřesňuje: „Historiografická metafikce jak zdůrazňuje svou existenci jakožto diskurzu, tak i přesto předpokládá (jakkoli problematický) referenční vztah k historickému světu.“ (*A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, s. 141) Domnívám se také, že při interpretacích konkrétních děl projevila Hutcheonová přiměřeně diferencovaný přístup a ukázala, že pro jednotlivé postmoderní historické texty platí jen některé z těchto rysů. Konečně, měli bychom mít na paměti, že postmoderna nenabízí žádné definitivní odpovědi typu narativ = fikce. Nic netvrdí, nýbrž jen vznáší otázky: „[Postmoderna] využívá a zneužívá tytéž struktury, které si bere na paškál [...] Neexistuje zde žádná dialektika, pouze nerozřešený rozpor.“ (tamtéž, s. 106) „Když si postmoderna klade tyto otázky, nabízí samozřejmě jen málo odpovědí.“ (Tamtéž, s. 122)

Doležel zachází do opačného extrému než Hutcheonová v pasáži, která je v jeho knize citována, když výše popsané aspekty postmoderních historických románů ignoruje. Jestliže však např. *Ragtime* líčí americkou minulost jako „absurdní [...] chaotický a aleatorický svět“ (s. 106), nemá „poselství“ tohoto románu přece jen některé z oněch metahistorických, ba i politických implikací, o nichž mluví Hutcheonová? Ať už je to však jakkoli, volba druhé knihy, jejíž analýzou se Doležel snaží přímo prokázat, že se jeho torontská kolegyně mýlí, není korektní. Byattové *Posedlost* totiž vyšla v roce 1990, tedy dva roky po

A Poetics of Postmodernism a tři roky po *Postmodernist Fiction*. Těžko tak může sloužit jako argument proti generalizacím založeným na jiných a starších textech.

Vrabci na střeše si cvrlikají o tom, že Lubomír Doležel je vášnivým odpůrcem mimetické teorie. Ve své nové knize píše: „Existují teoretické fikce [...], kteří tvrdí, že všechny fikce jsou více či méně věrné reprezentace aktuálního světa a jako takové poskytují poznání o lidských záležitostech, lidské duši, lidské historii.“ (s. 126) Nikdo jistě dnes už nepovažuje romány a povídky za spolehlivý zdroj informací o minulosti či současnosti aktuálního světa. Jak nedávno upozornil editor českého vydání knihy, Tomáše Kubíček, Doležel podle všeho „počítá s konceptem mimésis v podobě, v jakém jí [...] v současném teoretickém myšlení nezastihneme“. (*Vypravěč*, Brno, Host, s. 194) Má obava je spíše opačná: zdá se mi, že doleželovský antimimetismus bezděky odsouvá fikci do pozice bezvýznamné, samoučelné hry, postrádající význam pro náš život. I když by se autor proti této výtce nepochybně ohradil např. poukazem na úvod k *Heterocosmica*, kde hovoří o tom, „že fikční výtvy hluboce ovlivňují naše obrazy a chápání skutečnosti“ (Praha, Academia 2003, s. 10), mohli bychom dále namítnout, že toto prohlášení je příliš obecné. Doležel se ve svém jinak plodném uvažování zastavuje takříkajíc na hranici fikčních světů. Jinak řečeno, setrvává na poli sémantiky a neklade si otázky týkající se estetického účinku a role, kterou v našich životech světy fikce hrají (jako např. Kendall Walton). Ze zmíněné hranice však vysílá opakovaná varování ve snaze regulovat interpretační činnost čtenáře a zabránit neadekvátním čtením. Nic více – ale ani méně.

Na závěr se chci zastavit u drobných problémů, jež u anglického vydání odpadají. Ve srovnání se skvěle edičně připravenou *Heterocosmica* je kniha *Fikce a historie v období postmoderny* bohužel zaplavena lexikálními a syntaktickými anglicismy. Několik příkladů postačí: „zmínka jazyka“ (s. 27); holocaust m. holokaust (s. 31n), parochiální (s. 42), „grandiózn[í] historick[ý] desig[n]“ (s. 63), exkavace/exkavátor (74nn) a bizarní „lynčovací parta“ (s. 59)

Už v nepovedeném přetlumočení článku „Fikční a historický narativ: setkání

s postmoderní výzvou“ (přel. Bohumil Fořt, *Česká literatura* 50, 2002, s. 341–369) se – pomineme-li všechny ostatní translátologické kazy – vyskytuje nepřesnost v citátu z Barthesa, jež se dostala i do konečného znění recenzované knihy. Anglicky zní tato věta následovně: „This type of discourse is doubtless the only type in which the referent is aimed for as something external the discourse.“ (přel. Stephen Bann, in: E. A. Shaffer [ed.], *Comparative Criticism* 3, 1981, s. 17) Doleželova verze opírající se o Fořtův překlad Doleželova anglického překladu francouzského originálu: „Tento diskurz je nepochybně jediný typ, v němž je referent jakoby zacílen na něco [v časopiseckém vydání „v němž je referent zaměřen k něčemu“], co je externí diskurzu“ (s. 27)

Překlad Josefa Fulky, pořízený z francouzštiny: „Tento diskurz je nepochybně jediný, v němž je referent nahlížen jako něco, co stojí vně diskurzu“ („Diskurz historie“, *Česká literatura* 55, 2007, s. 825)

Těžko si představit, jak by mohl být referent „k něčemu zacílen“, když je to naopak samozřejmě diskurz, co je zacíleno na něj (podle Barthesa iluzorně).

Věcné chyby jsou spíše ojedinělé a byly patrně převzaty z existujících českých překladů: Varrus m. Varus. (s. 87) V poznámce 7, s. 102 se mluví o „fikčním“ Coalhouseu Walkerovi (*Ragtime*), ačkoli v úvodu kapitoly navrhl autor rozlišovat mezi „fiktivními“ a „historicky fikčními“ postavami, atd.

Není mi dále jasné, proč se v závěrečném seznamu literatury u všech děl, která autor v knize cituje, neobjevují údaje o jejich českém překladu, ačkoli nám je v předmluvě řečeno, že jinojazyčné citace byly dohledávány (s. 10). Zainteresovaný čtenář by se rád dozvěděl, že již existuje česká verze jedné kapitoly knihy Thomase Pavela *Fictional Worlds* („Fikční entity“, *Aluze* 7, 2004, č. 1), studie Dorrit Cohnové „Fikční a historické životy“ (*Aluze* 9, 2006, č. 3) i citovaného „Diskurzu historie“ (viz výše), o řadě známějších knižních titulů nemluvě. Absence těchto údajů podstatně snižuje informační hodnotu bibliografického aparátu.

Některé odkazy zůstávají záhadou, neboť postrádají svůj závěrečný korelát: „Swift 1984“ zřejmě odkazuje k *Zemi vod* Grahama Swifta, o kterou knihu se však jedná v případě zkratky „Doctorow 1999, xiv“?

Fakt, že Doleželova studie vychází jako první česky, je pro ty z nás, kteří jeho práce se zájmem čteme, jistě radostný. Nejsem si však jist, zda toto prvenství textu spíše neuškodilo.

Tyto poznámky však přirozeně neadresuji autorovi, nýbrž redaktorům. Ani polemický a kritický tón řádků, které jim předcházejí – jednostrunná chvála zazní jistě odjinud – by neměl zastřít to hlavní: jakkoli zůstává *Fikce a historie v období postmoderny* nutně ve stínu *Heterocosmica*, celkem vzato jde o skvěle napsanou, myšlenkově podnětnou, výbornou knihu. I když Haydenu Whiteovi se z ní asi hlava nezamotá.

Milan Orálek

Dva pohledy na Derridovu filozofii

Michal Ajvaz: *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii*. Praha, Filosofia 2007.

Derridova filozofie nebo lépe Derridovy filozofické úvahy nejsou v českém prostředí příliš atraktivním tématem. Řekl bych, že lze dokonce tvrdit, že je jeho myšlení, často předem kladené proti strukturalistické tradici vycházející z estetické koncepce Jana Mukařovského, považováno za škodlivé, resp. nerespektující elementární zákony racionálního uvažování. V každém případě je jeho *dekonstrukce* – zasazená do obecnějšího kontextu postmoderny či poststrukturalismu, právě aby se zdůraznil fakt ne-strukturalního myšlení – chápána jako extrémní případ, jak by napsal Robert Musil, *racioidního* myšlení. Pokud vím, skutečných analýz Derridovy filozofie není v našem kontextu mnoho. Lze zmínit autorské interpretace Zdeňka Kožmína (*Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy*, Brno, MU 1998), některé texty Miroslava Petříčka a Mojmíra Grygara a občasná exkurzivní pohledy českých strukturalistů (např. Milana Jankoviče či Květoslava Chvatíka) do derridovského světa struktur bez centra. Zvláštní postavení v tomto kontextu českého uvažování o Derridovi zaujímá Michal Ajvaz. Jeho první knižní úvaha nad Derridou, resp. jeho *Gramatologií*, vyšla pod názvem *Znak a bytí* roku 1994. Po třinácti letech se Ajvaz k dané

problematice vrátil a k novému vydání své přešlé knihy přiřadil novou studii o Derridově rozsáhlém pojednání *Hlas a fenomén* (česky ve sborníku *Texty k dekonstrukci*, Bratislava, Archa 1993) a celý soubor vyšel pod názvem *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii*.

V případě Ajvaze jde skutečně o analýzy, i když prováděné poněkud netradičním způsobem. Ajvaz nepřistupuje k Derridovi jaksi shora, analyticky nepreparuje, nezkoumá a nevysvětluje jednotlivé vrstvy jeho myšlení, ale spíše se napojuje na proud jeho uvažování a podobným způsobem, jako kdysi Derrida sám směrem k Husserlovi a Saussurovi, rozrušuje jeho koncepci *différance*. Tento způsob má své výhody i nevýhody. Hlavní nevýhoda spočívá v tom, že je nutné mít o Derridově filozofii slušný přehled (čtenář na to přijde rychle již po přečtení několika stran první Ajvazovy úvahy). Hlavní výhoda naopak spočívá ve faktu přiblížení se k derridovskému de-konstruktivnímu čtení dvou hlavních racionálních proudů myšlení dvacátého století: fenomenologie a strukturalismu. Právě skrze Husserlovy úvahy o znaku, významu a signifikaci na jedné straně a skrze Saussurovu strukturální lingvistiku na straně druhé lze proniknout – tvrdí se to obecně – k Derridovi-filozofovi. Jak Ajvaz v úvodu své druhé, rozsáhlé studie připomíná, Derridovo filozofické uvažování se pohybuje mezi třemi kardinálními problémy: znaku, času a (sebe)vědomí, trápící ostatně filozofy, krom jiného, od antiky. Zatímco první Ajvazova studie je spíše zaměřena na problematiku saussurovské koncepce znaku (i když i zde ve spodním proudu zaznívá fenomenologický kontext), pojmenované v jeho tvrzení o formálním a diferenčním charakteru sémiotických systémů, druhá studie se věnuje Husserlovi, resp. Derridově čtení několika Husserlových textů, a ústí do širokého kontextu otázek po konstrukci a způsobu vzniku toho, co se běžně nazývá sebevědomí a co sice patří k empiricky těžko zpochybnitelným faktům lidského života, ale v oblasti teorie patří k těžko zodpověditelným otázkám.

I.

Ajvaz se ve studii *Znak a bytí* věnuje především otázkám spojeným s problematikou (i) znaku jako výsledku artikulace, (ii) času, jenž hraje nejen ve filozofii dvacátého století podstatnou roli, a (iii) derra-

idovské *différance*, zakládající určitý nový způsob myšlení a – hlavně – odhalující dosavadní dějiny myšlení jako tzv. metafyziku přítomnosti. Ajvaz vcelku obratně načrtává skicu „myšlenkového prostředí“, do kterého má Derridova *déconstruction* vnést svou „logiku“ konstruktivní destrukce západního výkladu bytí (po vzoru Heideggerovy destrukce dějin ontologie, zvl. § 6 v knize *Bytí a čas*), a ukazuje, jak lze z derridovské absolutizace, původně saussurovského principu diferenčnosti vystoupit, resp. do něho nespádnout. Jako alternativu nabízí myšlenku pre-artikulovaného pole, do něhož jsou jednotlivé artikulace vetkány jako do osnovy (Derridova metafora), vyjadřující se v rytmu určitých tónů, a takto předznamenávající možnosti artikulačních systémů. Zde je nutno učinit dvě poznámky: (I) Derrida pokládá metafyzické tradici dvě otázky, jež mají historický a systematický charakter. (a) Jak je možné, že v dějinách metafyziky dochází k neustálému nahrazování nejvyššího principu? (Dochází tedy k neustálému množení interpretací i přes to, že toto myšlení pracuje s představou jednotného řídicího principu.) (b) Jak je možné udržet představu řídicího principu (*sens transcendentale*), jenž je korektní aplikací paradoxu centra (strukturality struktury)? Jednotlivá obsazení se podle Derridy neobjevují náhodně, ale podle určitého pravidla a jejich společným jmenovatelem bylo chápání smyslu bytí jako přítomnosti (*présence*), tedy – ve zkratce – disponovatelnosti, uchopitelnosti, dosažitelnosti. Tato *logocentrická* tradice spojuje pojmově zachytitelný princip s duchem a hlasem „vnitřní rozmluvy“ a bytostně se tak vymyká exterioritě a diferenčnosti označujícího systému jazyka. (II) Myšlenka řídicího centra, principu se podle Derridy transformovala i do základní definice znaku (*aliquid stat pro aliquo*) a značně tak ovlivnila celkový model komunikace vycházející právě z této představy. Jazykový význam zde vystupuje v roli garanta sémiotické identity a jako takový je bytostně spojen s hlasem a duchem; transcendentální signifikát je pravdou/ideou tradiční metafyziky a podstatným způsobem odsouvá konkrétní jazykový systém signifikantů do služební role přenosového média. Vtip i jistá elegance celého Derridova projektu spočívá v tom, že ono de-konstruující dotazování se nemůže nikdy zcela vyhnout metafyzickému prokletí, které je předmětem kritiky, a to

z důvodů v podstatě elementárních, neboť se nemůže jednoduše zřeknout základních pojmů (např. znak, struktura, dějiny atd.) lidského myšlení.

Podle Derridy zde tedy panuje nepřekročitelná dualita: buď přijmeme tradici skrývání smyslu bytí jako jednoty a význam bude vždy předem daný signifikát nepodléhající diferenčnosti jazykového systému (na filozofické rovině bude spojen s tradicí pojmů *ousia*, *eidōs*, *cogito* a charakterem bude připomínat tradiční model *adaequatio rei et intellectus*), nebo tuto představu zavrhneme a připustíme ničím neohrazenou hru transformací bez jednotného centra. Význam bude jen stopou (díky bytostné intervenci času) nekonečné spleti vzájemných poukazů. Ajvaz vidí tuto dualitu jako vyjádření dvou formálně shodných představ a navrhuje pracovat s představou pre-artikulovaného pole, určitého horizontu transformací, které ale není podmínkou následné jednoty, spíše naopak: je „neustálým stáváním se sebou“. (s. 20) Dle mého názoru se tu ozývá původní Husserlova myšlenka dvou paralelních struktur (paralelních ke vztahu smyslu a výrazu): „vrstva vyjadřující“ (*ausdrückende Schicht*), tedy logická vrstva aktu, a „vrstva výraz přijímající“ (*Ausdruck erfahrende*), tedy vrstva jazyková (viz §§ 124 a 127 Husserlových *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, česky *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filozofii*, Praha, OIKOYMENH, s. 256–259 a s. 262–264). „Výraz [jako logický význam] je pozoruhodnou formou, která se může přizpůsobovat jakémukoli ‚smyslu‘ (noematickému ‚jádru‘) a která jej pozvedá do oblasti ‚logu‘, do oblasti pojmovosti, a tudíž obecnosti“. (s. 257) Rozsah pojmu *mysl* tak pokrývá celou noematickou rovinu všech prožitků a aktuální význam je vykládán jako re-produkce předexpresivního smyslu. Ajvaz si je dobře vědom potíží spojených s tímto Husserlovým modelem i Derridova de-konstruktivního čtení této představy (jako splétání: útek a osnova splétající se v textilní tkaninu – *text*) a pojímá celou problematiku – aspoň myslím – heideggerovsky: mluví totiž o „zapuštění textu do celku světa prostřednictvím *stylu*“ (s. 23), rozuměj: prostřednictvím zakládajícího a sjednocujícího horizontu. „Se stylem jako s jednotou díla, která je zapouští do celku bytí, se setkáváme jako s určitým ‚tónem‘ textu.“ (s. 24) Tento rytmus před-

jazykové melodie světa má charakter gestického sjednocení a výrazně se tak přibližuje Mukařovskému koncepci *sémantického gesta*, jen s tím rozdílem, že jde o ontologické určení bytí ve světě, nikoli o estetický model sjednocení. Ajvaz jednoduše „rozšiřuje“ znakové dění až do centra věcí samých, do heideggerovského *Bewandtnis-Ganzes* jako celku vzájemných poukazů, ovšem bez důsledku, který se projevil u poststrukturalistů; horizont jednoty je zachován.

V Derridově projektu *déconstruction* se vyskytují konstantně dva pojmy: duality a dvoznačnosti (neurčitosti). Zatímco první pojem směřuje do oblasti tzv. metafyziky přítomnosti a stanovuje hranice prostoru, v rámci kterého se bude Derridovo myšlení pohybovat, druhý pojem míří do oblasti sémiotiky, popř. obecné teorie komunikace (viz Derridovu kritiku strukturalistického modelu komunikace). Ajvaz si v závěrečné kapitole pohrává s myšlenkou světa derridovské *différance* a představuje ji jako obraz labyrintu nebo pouště (bez hranic, rámce – struktury –, které by pohyb před-určoval), tedy jako určitá prostředí bez možnosti orientace nebo lépe bez možnosti stanovit kritéria orientace. Využívá tak sémantický potenciál velké metafory dějin filozofie – obrazu *reflexe*, která např. u Hegela měla zajistit uvědomění ducha na konci cesty dějinami myšlení, ale která taktéž – při změně perspektivy – rozehrává nekonečnou hru odrazů světla bez zdroje. Ajvaz volí cestu pre-artikulovaného pole jako určitého rytmu vycházejícího z charakteru krajiny; Derrida naopak preferuje nahodilost volby, kam se vydat, a ukazuje, že každé rozhodnutí v sobě nese radostný zážitek ze hry. Proti sobě tak stojí Proust se svou „esencí“ vůně vzešlé z minulosti a Robbe-Grillet s představou obrazové galerie v *L'année dernière à Marienbad* Alaina Resnaise.

II.

Zatímco první část Ajvazovy knihy byla – jak jsem naznačil – spíše snahou přiblížit se ke způsobu Derridova myšlení, druhá část, zahrnující analýzu Derridova čtení Husserla, zejména jeho úvahy o časovosti jako elementárním fenoménu lidského vědomí a o konstituci sebevědomí, je vložena filozofickou polemikou s Derridovými výtkami, mířícími v kritickém duchu na Husserlovu koncepci vnitřního časového vědomí. To s sebou přináší jistě nesnáze

spočívající především v šíři celé problematiky, její složitosti, i v důsledcích, které z případných závěrů plynou. Ve formátu recenze prostě není možné celou záležitost poctivě představit. Omezím se tedy jen na pouhé poznámky k Ajvazovu textu, který stručně, ale hutně prochází krajinou Husserlových úvah o konstrukci časového vědomí jako základu evidence a komentuje Derridovy výtky obsažené převážně v jeho textu *La voix et le phénomène* (česky *Hlas a fenomén*, in: *Texty k dekonstrukci*, 1993).

Derrida v souvislosti s Husserlovými názory na konstrukci sebevědomí píše o tzv. *présupposition métaphysique*, která zevnitř zakládá celou fenomenologii. Jde o již zmíněnou absolutizaci přítomnosti formující se v Husserlových názorech na transcendentální ego, jež si je plně vědomé sebe sama bez styku a materiálním „vnějškem“ či psychickým egem jakožto zesvětšující sebeapercepci (*Karteziánské meditace*, Praha, Svoboda-Libertas § 45, s. 96). Zjednodušeně řečeno, jde o prostý fakt konstituce přítomnosti ve vědomí; tuto konstituci vysvětloval Husserl pomocí určité struktury tzv. retencí: extenze onoho *ted'* je dána skrze zprostředkování *ne-ted'* (to říká Husserl i Ajvaz zcela jasně). Vzhledem k tomu, že fenomenologie stojí na předpokladu privilegia samodanosti názoru bez zprostředkování, tzn. že pramenem všeho poznání je danost, jež samu věc podává v originále (tzv. názor věci samé), je nutné zajistit, aby vědomí bylo vědomím o *něčem* v každém okamžiku své fáze. Tato problematika se rozpadá do dvou dílčích kroků: (i) jak zajistit vědomí plně vědomí v každé jeho fázi a (ii) jak pochopit začátek časového procesu, aby byl udržen předchozí předpoklad. Derridova kritika míří tímto směrem a odhaluje rozpor Husserlova před-expressivního mínění na jedné straně a jeho pojetí vědomí *něčeho* na straně druhé. V základu jde o problematiku reflexe, která by měla zajišťovat vědomí sebe sama v první fázi. Model reflexe je vcelku jednoduchý, jde v podstatě o fázi dvou momentů, ve kterých dochází k pohledu vědomí na sebe sama. Husserl ale musel tento model obejít – sám si uvědomoval nepřekonatelný problém spočívající v těžkosti nalézt kritérium, které by zajistilo shodnost reflektujícího i reflektovaného, a proto mluví o vnitřním vědomí jako o ne-kladoucím sebevědomí každého mínění o něčem (viz *Přednášky k feno-*

menologii vnitřního časového vědomí, příloha XII, s. 131). Každý intencionální akt (např. vjemu barvy) se konstituuje ve vnitřním vědomí a má podobu určité struktury (retencí a protencí). Svě vědomí sebe sama ale nečerpá tento akt z retencionální odezvy, ale právě z vnitřního vědomí, které není aktem, ale ne-kladoucí obeznameností aktu se sebou. Rozlišuje se tak akt a vědomí aktu, a Husserl se tak částečně vyhýbá problémům plynoucím z modelu kladoucího vědomí reflexe. Jak si ale představit jednotu tohoto momentu artikulovaného dvojností momentů?

Domnívám se, že jde o jistou formální příbuznost k teorému klasické idealistické filozofie, který netvrdí nic jiného, než že absolutno (rozuměj ne-časová totalita) je jednotou jednoty a protikladu, tedy sepětím kladoucího (jednotného) a kladeného (diferentního) momentu v pohybu sebekonstituce ducha. Hegel i Derrida si byli vědomi faktu, že bez diference není určitosti, zatímco ale Hegel dedukoval jednotu i diferenci z jediné pojmové struktury, Derrida absolutizoval diferenci do podoby své *différance*, a ztotožnil tak vědomí s diferencí systému.

Ajvazovu druhou studii lze svým způsobem číst nejen jako rozbor problematiky sebevědomí, konstituující se v čase, a původu značení, ale také jako určitou obhajobu Husserlovy myšlenky názoru jako počátku, nemající podobu hloubkového principu jako základu smyslu, ale spíše určitého před-strukturálního prostoru, jenž načrtává možnosti vzájemných spojení a diferenciací. Pokud jsem četl dobře, navazuje zde Ajvaz na svou myšlenku pre-artikulovaného pole jen s tím rozdílem, že ona před-strukturální vrstva teprve jakémukoliv vědomí či bytí předchází. Přitom je sympatické, že i přes nesouhlas s Derridovými námitkami či výsledky jeho myšlení Ajvaz „drží“ myšlenku vzájemné komunikace různých systémů smyslu a diferencnosti jejich vztahů, jen volí jiný – snad mohu říct – fenomenologický kontext, do kterého je celá problematika zasazena. Jde o náročný, ale podnětný rozhovor s dvěma osobnostmi filozofie světového formátu.

Michal Kříž

Dějiny (radosti ze) čtení

**Alberto Manguel: *Dějiny čtení*.
Brno, Host 2007. Přeložila Olga Trávníčková.**

The New Yorker popsal tuto knihu jako „milostný dopis adresovaný čtení“. Bylo by možné vršit podobná pojmenování, která by více či méně přesně vystihovala *Dějiny čtení* (*A History of Reading* – knihu se stejným názvem napsal i Steven R. Fischer), a těšit se z toho, že v dnešní době, o které se tvrdí (ač proti tomu lze samozřejmě mnohé namítat), že je charakteristická zmenšující se čtenářskou obcí, ještě někdo dokáže projevovat náklonnost ke knihám. Alberto Manguel (1948) předčítal slepému Borgesovi a téhle nálepky se pravděpodobně nikdy nezbaví. Borgesův hlas zaslechne čtenář v plné síle v první části knihy a pak ještě mnohokrát mezi řádky. To, že čteme Manguelovy dějiny s pocitem, jako by tébr písmen a slov patřil „slepému knihovníkovi“, nás rozradostňuje a zároveň nás nechává upomenout na staré časy encyklopedií a arabských učenců. Možná by i Borges měl z této Manguelovy knihy radost, možná nikoli. To ale není podstatné.

Manguelova kniha obsahuje čtyři „velké“ kapitoly – „Poslední stránka“, „Akty čtení“, „Síly čtenáře“ a „Předsádky“. Takovéto dělení už na první pohled předznamenává, že nepůjde o tradiční, vědeckou publikaci, kterou by bylo možné očekávat v edici Teoretická knihovna (kde vyšly např. práce Northropa Frye, Ruth Ronenové, Josefa Vojvodíka, Seymoura Chatmana a dalších). Čtenáři se – oproti předpokladům – setkávají s textem, jenž je mnohem spíše popularizující esejí. To koneckonců dokládá i autor v poděkování: „První nápad napsat dějiny čtení vznikl při mém pokusu napsat esej.“ (s. 9) Tato inspirace, která byla amplifikována do knižní podoby, vedla nutně k rozparcelování celého „problému“ do jistých oddílů, ale také k promyšlení, či přesněji zamyšlení nad základní relativitou čtení, a sice vztahu k psaní.

Komplementarita čtení a psaní je nezpochybnitelný historický fakt. „Poněvadž účelem aktu psaní bylo, aby byl text vyproštěn – totiž přečten –, zářez zároveň vytvořil čtenáře.“ (s. 231) Zatímco „dějiny psaní“ se nám velmi často ukazují ve specializovaných výzkumech – dějiny písma,

pravopisných soustav, psacích nástrojů apod., „dějiny čtení“ se většinou jeví jako pole mnohem širší – mohli bychom mluvit o dějinách vizuální kultury jako takové, dějinách kognitivní vědy, dějinách literárních klubů a knihoven, dějinách nakladatelství, dějinách cenzury a ideologií atd. A přece vždy takové dělení je/bylo umělé a zásadně nepřesné. Toho si je Manguel vědom a na patřičných místech tomuto vztahu věnuje pozornost. Je však nutné upozornit na to, že většinu textu pokrývá onen značně nehomogenní fenomén „čtení“.

Manguel se proto nemohl vyhnout jistému výběru. Čtení, tak jak ho prezentuje osmnáctý svazek Teoretické knihovny, totiž nepředstavuje žádný jasně definovaný předmět zkoumání. Proto není ani možné zaujmout nějakou zřetelnou metodologickou pozici. Čtení – jakožto problém fyziologický (kapitola „Čtoucí stíny“), vztah čtení a obrazů (kapitola „Obrazkové čtení“) atd. – se rozpíná nejen tematicky a časově, ale také prostorově (Kuba, Francie, Japonsko, USA...). Mohlo by se zdát, že kniha musí nutně skončit v chaotickém bezčasí a bezprostorovosti udržována pouhými předpoklady a důsledky toho, že knihy se prostě čtou. Takové (vlastně banální) východisko se Manguelovi stalo klíčem k vytvoření jakéhosi průvodce po vnějších aspektech čtení. Nejde totiž o dějiny v pravém slova smyslu, ale o příběhy (čtení, čtenářů, knihoven atd.) z dějin. A právě toto „vyprávění“ o čtení jako textu vnější činnosti je charakteristickým rysem Manguelovy knihy. Manguel se nezabývá uspořádaností textu, morfologií, ale knihou jako artiklem v sociální (v tom nejširším slova smyslu) interakci.

Manguel ale vlastně není eklektik (ačkoli na jednom místě čteme, že „*Dějiny čtení* jsou eklektické“ – s. 393), nepokouší se postihnout vše, nepokouší se postihnout ani většinu z širokého pole čtení. Nejde totiž o dějiny čtení, ale mnohem spíše – jak sám Manguel přiznává – o jedny dějiny, „neboť každé takové dějiny – vytvořené konkrétními institucemi a soukromými okolnostmi – musejí být jen jedněmi z mnoha, jakkoliv se mohou snažit být neosobními.“ (s. 38) *Dějiny čtení* sledují čtení jako sleduje (poučený) laik obraz v galerii. Mluví o mnoha věcech, které sice souvisí s ústředním tématem, ale nikoli o vnitřních zákonitostech fungování umění. Takové zvnějšnění se pak v tomto konkrétním případě rozpouští ještě v něčem ji-

ném, totiž v radosti z knihy, která se na mnoha místech ukazuje jako naivní, kýčovitá, principiálně nepřesná. Ale – jak již bylo naznačeno – nemá smysl proti dějinám radosti ze čtení vést argumentaci z (literárně) teoretických pozic, protože ambice této Manguelovy knihy nejsou teoretické.

Manguel nebuduje v prvních kapitolách (a ani v těch dalších) „filozofii četby“, jak tvrdí Milena M. Marešová v své recenzi v *Hostu* (2007, č. 2). K tomu má dokonce velmi daleko. Manguel, přestože odkazuje na Aristotela, svatého Augustina, Tomáše Akvinského a mnoho dalších, nebuduje žádnou filozofii. Snaží se pouze představit subjektivní pohled člověka, jenž žije uprostřed knih a s knihami (jeho knihovna prý obsahuje více než 30 000 svazků). A kdybychom byli zcela důslední, museli bychom konstatovat, že Manguel vlastně ani (nic) nebuduje. Logika knihy není postavena tak, že by dřívější kapitoly zakládaly kapitoly následující. Citace, ilustrace, obrazy, reprodukce, sochy se ocitají uprostřed vyprávění, která jsou navzájem připoutána relativně pevnou nití „čtení“, a zvětšují tak množství cest, jimiž lze k textu (či textům) přistupovat. Manguel není budovatel, ale spíše básník. To, že si čtenář může odnést jisté faktické vědomosti je až druhotné, ne však nepodstatné, ale přece jen jaksi skryté za poeticky rozmáchlým pseudo-historickým gestem.

V závěrečné kapitole („Předsádky“) se najednou tento přístup mění v borgesovsky laděný esej o neexistující knize *Dějiny čtení*, v kterém se Manguel pokouší načrtnout nevyužitě možnosti, potenciální varianty, jakousi další verzi *Dějin čtení* ukrývající se kdesi v labyrintu Babylonské knihovny. Ukazuje se tak – s důrazem a patosem –, že přestože kniha končí, čtení nikoli.

Na konci – hle, *Dějiny čtení* skutečně (ještě) nekončí – knihy čeká překvapení. Je jím Trávníčkův doslov „Koncept čtenáře a čtení – nejkratší možné dějiny“. Zatímco Manguel čtenáři na takřka 400 stranách překládá velmi intimní, soukromý text, který vyvolává pocit jisté privilegovanosti, radosti z možnosti nahlédnout do světa knihy, Trávníček likviduje předcházející text odosobněnou, teoretickou statí, která slouží k prezentaci vlastního výzkumu, který s Manguelovou knihou nesouvisí. V poslední kapitole Manguel předkládá

možnosti, o čem *Dějiny čtení* nejsou, ale mohly by být. Trávníček ve svém doslovu píše o tom, čím *Dějiny čtení* nejsou a ani by být nemohly. Čtenář by se mohl domnívat, že se stal součástí nějakého zvláštního, calvinovského příběhu a doslov patří k úplně jiné knize. V tomto historickém přehledu, který se nám snaží sugerovat, že „[k]niha Alberta Manguela [...] si zákonitě říká o to, abychom se na čtenáře a čtení podívali z hlediska toho, jak, kdy a s jakým metodologickým výsledkem se o tomto fenoménu uvažovalo“ (s. 403), se ukazuje jeho samoúčelnost ve vztahu k Manguelově textu. Trávníčkův doslov se pokouší (neúspěšně) legitimovat zařazení této knihy do Teoretické knihovny, protože jestli si o něco Manguelova óda na čtení (zákonitě) neříká, je to pohled na teoretické koncepty čtenáře. Teoretická knihovna se (vydáním této knihy) poněkud tříští. Přes nevyvratitelné kvality Manguelova textu nelze zapomenout na kontext, kterým je v daném případě edice. Proč vycházejí *Dějiny čtení* právě v této edici? Odpovědí může být několik: od čistě pragmatických (počet prodaných výtisků Manguelovy knihy jistě mnohonásobně předčí počet těch *Úvodu do sémantiky fikčních světů* ze stejné edice) až po alibistické (že by tato kniha nějak souvisela s Trávníčkovým výzkumem „čtenářství“ v České republice?).

Čtenář si pak může připadat trochu jako návštěvník poškozené knihovny v Holland House (fotografie na s. 382–383): mohou být některé knihy natolik suggestivní, že zapomínáme na (vnější) kontext?

Vít Gvoždiak

Obecný úpravník globalizačních omylů

Ulrich Beck: *Co je to globalizace? Omyly a odpovědi.*

Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2007. Přeložil Marek Pavka.

Knih o globalizaci přibývá rychlostí, která je možná úměrná tempu, jímž roste množství nejasností a omylů týkajících se významu tohoto slova. V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století byla obecným rámcem kdekteré úvahy „světová civilizace“, od devadesátých let

už se vše odehrávalo v rámci „postmoderní kultury“, dnes máme pro změnu co dělat s globalizací. Tempora mutantur a v nich také kontexty, ve kterých se cítíme víc doma než v jiných. Každý sociální vědec dbalý své pověsti řadí svá dílka do globálních souvislostí a člověk již téměř neví, má-li ještě mluvit o zrození děl sociálních věd z ducha globalizace, anebo spíš o zrození globalizace z ducha psaní o globalizaci.

Ať z té nebo z oné strany, globalizace je pojem, jenž se vyznačuje silným centristem; vtaňuje do sebe stále víc stále různorodějších aspektů našeho vnímání a akceptování sociální i přirozené skutečnosti a zároveň se stává mohutným zřídlem sporů a diskuzí, zahrnujících celou paletu postojů, od ploskolebého tvrzení, že globalizace je módní slovo, které neoznačuje nic reálného, až po zatvrzelé přísahání na globální pohled, i když jde o stavbu krmelce v místním polesí. Není se čemu divit; prostřednictvím globalizace jsme našli či spíše znovuobjevili cestu k tomu, čemu říkáme „kulturní identita“. Myslíme samozřejmě svou kulturní identitu, jež je dotýkána kulturními identitami jiných, což ne všichni snášejí s věcnou samozřejmostí a cítí se spíše utlačováni, omezováni ve svých právech, donucováni vzdávat se svých projektivních deformací „těch druhých“ a vedeni k tomu, aby je chápali také jako lidi.

Čím víc se o globalizaci mluví, čím častěji se stává faktorem ovlivňujícím ekonomická, politická či obecně řečeno strategická rozhodnutí, tím rychleji roste rovněž vysvětlovací potenciál tohoto pojmu. Při troše dobré vůle se jím dá vysvětlit každé hnutí ve světě, případně každý nezdar v národním státě a neúspěch politiky vlád národních států. Česko tak propáslo svou šanci na místo nestálého člena v Radě bezpečnosti ve prospěch Chorvatska nikoli proto, že vyjednávači a političtí šíbři na čele s ministrem zahraničí (mimo chodem, kde je v éře globalizace zahraničí?) jsou nekňubové, ale proto, že byl ve hře globální zájem. Je-li kdykoli k dispozici takový matný, ohebný pojem, jímž lze jako tuhnoucí pěnou utěsnit každou škvíru v argumentaci, jsou mnozí v politických reprezentacích maximálně spokojeni. Gumové slovo, vždy použitelné, vrcholně nerosozumitelné, avšak důvěryhodné, které podle potřeby něco frivolně poodhaluje a něco cudně skrývá (zejména je-li to

v zájmu bezpečnosti státu, která přece není věcí veřejnou) – co si přát víc?

Německý sociolog a autor teorie druhé moderny (reflexivní modernizace) Ulrich Beck pracuje s problémem globalizace dost dlouho na to, aby viděl všechny tyto a mnohé další způsoby ať již vědomého zneužívání termínu globalizace, nebo jeho užívání nevhodného a nesprávného, plynoucího z chybného chápání jeho významu. Poněvadž má za sebou tradici německého důkladného myšlení, jež si zakládalo na tom, že se nebojí hegelovsky procházet utrpením pojmu, a poněvadž vedle toho jako sociolog ví velmi dobře, jakou spoušť v lidských myslích dokáže nadělat slovo puštěné ze řetězu, napsal příručku, ve které zkouší termín globalizace vysvětlit a oprostít ho od omylů, v jejichž náručí spočívá.

Nazval ji „Co je globalizace?“ a diskutuje v ní dvě hlavní otázky: co znamená globalizace a zda a jak je možné globalizaci politicky řídit, ovlivňovat a usměrňovat. Obě představují poměrně náročné teoretické problémy a zřejmě nelze očekávat, že bychom na ně dostali vyčerpávající odpověď. Kromě toho je originál knihy starý jedenáct let, psán byl ještě dřív, takže by bylo mnohem věrohodnější, pokud by byla ke knížce připojena předmluva pro české vydání, která by upozornila na to, že se nedočteme, co je globalizace, ale co považoval Ulrich Beck před více než deseti lety za hlavní znaky určitých procesů, které označil souhrnným pojmem globalizace. Soudě podle dalších prací by jistě také nechybělo upozornění, že v ledasčem své názory korigoval, v mnohém přitvrdil a naopak od něčeho zase upustil, především v oblasti pokusů o regulaci globalizačního vývoje prostřednictvím politických nástrojů, protože v uplynulé dekádě bylo několik z nich odzkoušeno a selhaly buď na chodu praktické „realpolitik“, nebo na odporu nejen antiglobalizačních hnutí, ale hlavně širší veřejnosti.

Za minulých deset let se navíc výrazně změnilo rozložení politických sil v samotném Německu, které je pro Becka stále místem, odkud bere ilustrace ke svým závěrům, a zásadně se změnila Evropská unie: její rozšíření přineslo výrazné změny v postupu nadnárodního kapitálu, protože mu dalo (nebo spíš odňalo) právní regulující rámec, ovlivnilo negativním způsobem postavení pracovní síly na trhu práce (EU se musela začít přizpůsobovat situaci, kdy

jsou pracovní místa nedostatkový statek i pro skutečné zájemce o práci a začaly se v ní uplatňovat regulativy, které v době vzniku Beckovy knížky ještě nefungovaly, např. Hartz I-IV v Německu), a konečně se lhal asi nejdůležitější moment pro pozitivní ovlivňování globalizačních procesů, když Francie a Nizozemí odmítly návrh smlouvy o Ústavě pro Evropu, od níž si Beck a s ním mnoho dalších odborníků slibovali vytvoření alespoň základního právně kodifikovaného půdorysu kapitálových pohybů, který by mohl býval napomoci k relativně vyšší míře sociální spravedlnosti a svobody. A konečně, Beck vycházel ze statistických údajů OECD za rok 1996: naprostá většina z nich (rozdělení světového bohatství, rozevírání sociálních nůžek, podíl chudých, míra negramotnosti, počty hladovějících lidí a osob bez lékařské péče, atd.) je dnes jiná, to znamená mnohem horší.

Když nyní čteme Beckovu práci, měli bychom toto všechno mít na paměti s tím, že autor nepíše nadčasové věčné do ruly tesané pravdy, ale sociální diagnostiku, která je v mnoha aspektech podmíněna situačně a může se proměňovat právě v závislosti na společenském vývoji. Beck nepíše nic, co by mělo být kanonizováno, ale také nic, co by bylo možné smést ze stolu jako pouhou dobovou záležitost. Jeho analýzy jsou směsí obecných, platných postřehů, hodnocení a závěrů s historicky již zrelativizovanými domněnkami; v něčem, jak se ukazuje, odhadl vývoj velmi přesně, v jiných věcech byl jeho odhad mylný nebo vycházel ze situace, která se významně změnila a s ní i sledované cíle a záměry. Může se to zdát ploché nebo alibistické, ale v sociologii či vůbec v sociální vědě to tak prostě chodí: chce-li kdo číst pravdu s velkým pé, ať raději sáhne po modré planetě či dalších podobných výronech kosmického ducha.

Z formálního hlediska rozčlenil Beck svou knížku na čtyři velké oddíly; po „Úvodu“ následuje kapitola „Co znamená globalizace“, která vymezuje dimenze, definice a kontroverze globalizace, třetí oddíl patří „Omylům globalizace“ a představuje ho jistá variace na weberovské odkouzlení moderního průmyslového světa, a čtvrtá závěrečná část je věnována „Odpovědím na globalizaci“, jež tvoří asi nejspekulativnější součást knihy. Kdybych se měl vyjádřit obrazně, řekl bych, že způsob, kterým je kniha uspořádána, vede autora na

stále tenčí led: z poměrně spolehlivého terénu, tvořeného deskripční situace ve společnosti a v sociologii ohledně globalizace překračuje k již samotné mnohem méně spolehlivé sociologii globalizace, poté k polemickým, někdy rozporným omylům tzv. „globalismu“, aby nakonec hodně riskoval v odpovědích na problémy a otázky, které globalizace dnes a denně plodí.

Staré přísloví říká, že kdyby mlčel, zůstal by filozofem; jenomže Beck není a ani nechce být filozofem, je teoretickým sociologem a nemalou částí svého myšlení také buřičem, člověkem, který nás chce vytrhnout z poklidu výročních zpráv akciových společností a televizní čumendy na to, čemu se dnes říká realita. Vědomě a patrně i záměrně občas přešlápne limity, jako každý, kdo je zaujatý a přesvědčený a chce svým přesvědčením zneklidnit ostatní. Nakolik je či není takové počínání pro „vědu“ seriózní, ať každý posoudí sám, zvláště pokud v seriózní vědě také pracuje – za sebe říkám, že takoví autoři jsou pro sociální klima stejně nezbytní, jako déšť a slunce pro naše klima přírodní.

Při určování významu slova globalizace vychází Beck nejprve z již notoricky známých faktů: známe globalizaci informační (komunikačně technickou), ekologickou, ekonomickou, zbožově výrobní (organizace práce), kulturní, občansko-společenskou, všechno procesy, jež byly ještě před dvěma třemi desetiletími spojovány s adjektivem internacionalizační, nikoli globalizační. Důvod, kvůli němuž tvoří dnes páteř globalizace, vidí Beck v tom, že se všechny postupně přesunuly na jednu časovou osu. Globalizovaný svět je časově synchronizovaný svět týchž ekonomických, politických a sociálněkulturních procesů. Sociologie globalizace musí být podle Becka jiná než byla sociologie moderních národních států. Národní stát se globalizačními vlivy proměňuje v relik (což má přímý vliv na politiku, sebeidentifikační procesy, státní suverenitu), otevírá se výhled na nadnárodní stát. Mezi oběma ale zůstává řada mezistupňů, přes které se bude muset globalizovaná společnost obtížně přenášet: kosmopolitní demokracie, globální společnost rizik, kapitalistická světová společnost, občanská světová společnost, politická světová společnost.

Každý krok přes tyto jednotlivé stupně přitom může přinést neočekávané důsledky, vedlejší efekty vedlejších efektů,

jež mohou znamenat jak rozvoj, tak také regres a společenskou deprivaci (globální riziková společnost žije mimo jiné i z nacionalismů, neofašistických hnutí, nových totalitarismů, politického unilateralismu, jež ji zavádějí kamkoli, jenom ne ke globální kosmopolitní demokracii – bez ohledu na to, že i ta by pro kultury bez tradice západní demokracie těžko mohla být vytvořeným požehnáním, ale spíš by byla vnímána jako součást mezikulturního útlaku). Snadné není ani zodpovědně říci, jak mohou být tyto stupně překonány, které kroky musí být učiněny a kterých kritérií se může sociologická teorie přidržovat, když je termínuje. I sám jejich subjekt – světová občanská pospolitost; světová veřejnost; světová politika – je natolik vágní, že žádnou striktnější úvahu nedovoluje, o testovatelné hypotéze vůbec nemluvě.

Podnětnější důvody k zamýšlení dávají omyly globalizace. Beck jich uvádí deset: metafyzika světového trhu; tzv. volný světový obchod; ekonomicky jsme stále na úrovni internacionalizace, nikoli globalizace; dramaturgie rizika; apolitičnost jako revoluce; mýtus linearity; kritika katastrofického myšlení; černý protekcionismus; zelený protekcionismus; rudý protekcionismus. Jsou to vlastně tři skupiny omylů, první se týká hospodářských záležitostí, druhá skutečných nebo jen iracionálních rizik, spojovaných s globalizací, a nakonec třetí, svázaná se sférou politiky a politického rozhodování. Beck upozorňuje, že globalizace není uskutečňováním zákonů ekonomického trhu ani hospodářskou historickou nutností, ale stojí před námi jako politický projekt: to je zhruba řečeno jádro jeho opravníku globalizačních omylů. Kolem něj se vrší problémy, z nichž některé by stály určitě za diskusi, například podle mého soudu až příliš rychlé Beckovo odepsání sociálního státu jako jedné éry vývoje kapitalismu, která začala Bismarckovým sociálními zákony a v současnosti prostě již skončila, protože se přežila. Možná je to pouze terminologické nedorozumění, které nepostihlo rozdíl mezi sociálním státem (tj. státem, kde platí obecné principy solidarity, sociální spravedlnosti a právní rovnosti) a státem blahobytu, jak ho poznala západní hemisféra před velkou ropnou krizí v první polovině sedmdesátých let dvacátého století. I tak je však pouhé tvrzení, že doba sociálního státu minula a řešení nastalé situace naráží na politickou nevělu na všech stranách

stranického spektra v Německu, víc než nedostatečné.

A když už padlo slovo o nedostacích: Beckova knížka není, jak jsem již říkal, žádné veledílo, v jeho celkové produkci je spíše marginální a obrací se k širší veřejnosti se zjevně osvětovým, místy až propagandistickým záměrem. To je zcela v pořádku, konec konců projekt reflexivní modernizace vnáší do současné diskuze o našich životních kontextech tolik razantních motivů, že jejich popularizace nemůže být na škodu. Beck ale není ani v takovém spíše odlehčeném textu lehkým autorem na překládání. Má osobitý vyjadřovací styl, specifický slovník a natolik odlišnou perspektivu, odvíjející se z jeho sociologické teorie, že je naprosto nezbytné, aby mu překladatel nejprve dobře rozuměl, pokud jde o typ jeho racionality, a teprve pak ho překládal. Zasluhou pečlivé, trpělivé a mnohdy až úmorné redakční práce v nakladatelství SLON, které již vydalo několik Beckových knih, mezi jiným stěžejní *Rizikovou společnost*, se podařilo vytvořit cosi jako kulturu Beckových překladů. Vydání brožury *Co je globalizace?* v nakladatelství CDK tuto kulturu rozbilo.

Překlad je tak špatný a knížka tak nedostatečně vypravená, že celek připomíná začátek devadesátých let minulého století, kdy se na knižní trh dostal každý nepodarek, jen když se na něm dalo trochu vydělat. Beck je jméno, které dnes táhne, a jeho knihy jsou jistě zajímavé rovněž komerčně. Převáží-li ale toto hledisko nad kvalitou překladatelské a editorské (lektorské a redakční) práce, děláme krok zpátky, k laxnosti, lhostejnosti, spokojenosti s podprůměrem, k heslu *pecunia non olet*.

Co překladu vytýkáme? Především nepochopení předlohy, které se v téměř celém textu projevuje doslovnostmi nebo jazykovými zkomoleninami a křečovitými neologismy. Překladatel si až příliš často nevěděl rady s Beckovými jinotaji, ironií nebo narážkami na realie, jejichž znalost je nezbytná. Příkladů je mnoho: „otázka je postavena“ (s. 47) – česky se obvykle klade, takže je položena; „zisky nahoru, pracovní místa pryč“ (napsal *Spiegel*, s. 13) – nenapsali náhodou že zisky rostou, zatímco pracovních příležitostí ubývá?; „nová čarovná formulka“ (s. 13) – asi jde o kouzelnou formulku; „ve vnitřním prostoru směrem ven se ohraničitelná singulární společnost směrem dovnitř dělí do vnitřních totalit“ (s. 36) – nechtělo by to

třeba doplnit nákresem?; sou-cit nahrazuje Nietzsche sou-smíchem (s. 94) – kvýrazu „sousedů“ už bych asi potřeboval výkladový slovník, stejně jako pro sou-radost (s. 94): nejde snad o společný smích a společnou radost?; „pro Nietzscheho toto sebeohraničení na Jen-sebe-zákonodárství otevírá pohled“ – přiznávám dobrovolně, že už nevím, o čem překladatel mluví.

Není snad stránka, na níž by se nevykytovaly podobné skvosty. Jenže překladatel jde ještě dál, například v tom, že zásadně odmítá brát na vědomí, které citované tituly již vyšly v češtině, a tudíž by je měl uvádět místo svých autorských objevů. V první řadě běží o samotná Beckova díla, která jsou citována v poznámkách pod čarou a existují v českém překladu, avšak pro překladatele jakoby ani nebyla. Je-li citována *Riziková společnost* a citát je ponechán v němčině, je to porušení všech překladatelských pravidel a projev jisté omezenosti. Naprosto nemyslitelné je pak vlastní překládání citací z prací, které jsou běžně dostupné a také citované. Pro ilustraci: na s. 96 překládá z Nietzscheho *Rádostné vědy* (§ 335) takto: „My chceme být takovými, jakými jsme – novými, jedinečnými, neporovnatelnými, sami-sobě-zákony-dávajícími, sami-sebe-vytvářejícími.“ Závazný překlad V. Koubové z roku 1992 zní: „My se však *chceme stát těmi, jimiž jsme* – novými, jedinečnými, nesrovnatelnými, kteří si sami stanoví zákon, a sami sebe tvoří!“ Překladatel v životě neměl český překlad tohoto Nietzscheho spisu v ruce a patrně ani netuší, že vůbec existuje – jinak si něco takového nelze vysvětlit. Rovněž na s. 96 cituje z Lessingova *Moudrého Nathana*, s podobným překladatelským úspěchem. Na s. 118 překládá opět Nietzscheho, kterého Beck zákeřně cituje ze Schlechtova trojsvazkového souboru Nietzscheových prací. Citován je svazek 2., strana 672: „Čas pro malou politiku je pryč,

už následující století přinese boj o panství nad zeměkouli – *nutnost* velké politiky.“ Závazný překlad opět od V. Koubové zní: „Doba malé politiky minula: již příští století přinese boj o vládu na Zemi – *nutnost* velké politiky“. Překladatel se neobtěžoval zjistit si, z kterého díla citát pochází (jedná se o spis *Mimo dobro a zlo. Předehra k filosofii budoucnosti*), a už vůbec ho nenapadlo, že by mohlo být k mání v poněkud kvalitnější verzi, než je jeho zplodina. Vrcholem všeho je věta z Kantova článku *Odpověď na otázku: co je osvícenství?*, kterou M. Pavka překládá bůhví proč takto: „Osvobození lidí z nezletilosti vzniklé vlastním zaviněním.“ Že bude dnes někdo schopen znetvořit tak chronicky známou větu, že si toho žádný redaktor ani korektor nepovšimne a tento paskvil se objeví v regulérní publikaci nakladatelství CDK je něco, co přesahuje hranice snesitelnosti. *Sapere aude*, pane překladateli, ale když to neumíte, nejprve se učte. Kdo může věřit celému překladu, jestliže se to v něm hemží takovými nesmysly?

Vedle toho jsou jazykové neohrabanosti, kalky a žurnalistické žvatlání (na snad každé druhé stránce „k něčemu dochází“, nebo naopak „ještě k tomu nedošlo“ – hlavně, kdy nám už dojde, že česky mluvíme jinak; běžné jsou tvary „zapáté“, „zašesté“; jednou je systém „sociálně-demokratický“, podruhé „národně-ekonomický“) už vlastně zanedbatelné. A koho by zajímalo, že knížka nemá rejstříky a seznam literatury není doplněn o české tituly? Takže suma sumárum: kdybych Beckovu práci nedostal jako recenzní exemplář zdarma a koupil si ho v knihkupectví, šel bych do nakladatelství CDK a tam ho reklamoval. Takhle se knihy nedělají.

Břetislav Horyna