


úvod  
do  
literární  
vědy

uspořádali  
Miltos Pechlivanos  
Stefan Rieger  
Wolfgang Struck  
a Michael Weitz

Herrmann  
& synové  
1999



Zweitschulbuchverlag  
Bielefeld  
Herausgegeben von Milos Pechlivanos.

Stefan Rieger, Wolfgang Struck  
und Michael Weitz systematisch  
mitbedacht von / B. Metzlerische  
Verlagsbuchhandlung Stuttgart  
přeložil Miroslav Peřiček.

© J. B. Metzlerische  
Verlagsbuchhandlung  
Stuttgart, Deutschland, 1995  
Translation ©  
Miroslav Peřiček, 1999

NÁRODNÍ KNIHOVNA



1003674413



17/uk 2970

54 F 139622

OBSAH

Vymezování: Literatura — věda — teorie	9	
<b>I. Modely definování</b>		
Úvod	17	
Písmeno, obrazové písmo, obraz jako písmo (Dagmar Buchwald)	21	
Exkurs: Orální slovesnost — psaná literatura (Gesine Lübben)	32	
Lyrický postup: Lyrika, báseň a básnická řeč (Rudolf Helmstetter)	36	
Exkurs: Formalismus a strukturalismus (Holt Meyer)	52	
Narativita (Reinhold Schardt)	58	
Literární žánr (Holt Meyer)	74	
Exkurs: Drama a divadlo (Wolfgang Struck)	85	
Topika / inventio (Uwe Hebekus)	89	
Rétorika (Elias Torra)	103	
Exkurs: Stylistika (Elias Torra)	117	
Dekonstrukce. Čtení, písmo, figura, performance (Bettine Menke)	121	
<b>II. Modely zprostředkování</b>		
Úvod	145	
Funkce autora a knižní trh (Stefan Rieger)	151	
Exkurs: Analýza diskursu (Stefan Rieger)	168	
Dějiny literatury (Milos Pechlivanos)	173	
Sociální funkce a kulturní statut literárních textů neboli: Autonomie jako heteronomie (Wolfgang Struck)		184
Exkurs: Archeologie literární komunikace (Aleida a Jan Assmannovi)	200	
Ideologie a její kritici (Shankar Raman / Wolfgang Struck)	206	
Exkurs: Poznámky k fantastice (Renate Lachmann)	222	

Feministická literární věda ( <i>Gabriele Rippl</i> )	— — —	228
The Racial Turn: „Race“, postkolonialismus, literární věda ( <i>Shankar Raman</i> )	— — —	239
Pojmy a názory neboli: K čemu je ještě estetika? ( <i>Neil Roughley</i> )	— — —	253
Exkurs: Literární kritika ( <i>Jana Ziganke</i> )	— — —	267

### III. Modely překládání

Úvod	— — —	275
Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie ( <i>Almut Finck</i> )	— — —	279
Exkurs: Psychoanalýza a literární věda ( <i>Ulla Haselstein</i> )	—	290
Subjektivita v lyrice: „Prožitek a báseň“, „lyrické já“ ( <i>Eva Horn</i> )	— — —	293
Intencionalita, vnímání, představa, ne-určitost ( <i>Dagmar Buchwald</i> )	— — —	305
Konstrukce rozumění ( <i>Joachim Jacob</i> )	— — —	317
Exkurs: Literární hermeneutika ( <i>Joachim Jacob</i> )	— — —	329
Kulturně specifická čtení: Mezikulturní hermeneutika anebo etnografie čtení? ( <i>Hans-Walter Schmidt</i> )	— — —	332
Exkurs: Zaznamenávání a rozšiřování hranic kulturní jinakosti. Topika cestopisů a Rousseauova druhá Rozprava ( <i>Markus Krist</i> )	— — —	339
K osudům Close Reading: New Criticism, estetika díla a dekonstrukce ( <i>Michael Weitz</i> )	— — —	346
Intertextovost: čtení — text — intertext ( <i>Shamma Schahadat</i> )	— — —	357
Memoria a oblivio. Zaznamenávání člověka ( <i>Stefan Rieger</i> )	— — —	368

### Rozšiřování hranic

Svět médií ( <i>Wolfgang Struck</i> )	— — —	385
Věda o literárním médiu — literární věda médií ( <i>Stefan Rieger</i> )	— — —	391
Seznam literatury	— — —	403
Jmenný rejstřík	— — —	433
Věcný rejstřík	— — —	445

## ROZŠIŘUJÍCÍ LITERATURA

Vybor Foucaultových textů v německém překladu *Von der Subversion des Wissens* (1987) obsahuje jeho bibliografii. Literárněvědné aspekty jeho díla postihuje výbor *Schriften zur Literatur* (1988) a kniha *Raymond Roussel* (1963/1989). Na Foucaulta navazují Dreyfus / Rabinow (1987) a Erdmann / Forst / Honneth (1990). Důležitá monografie: Gilles Deleuze (1992); biografie: Didier Eribon (1991). Programově alternativní čtení Foucaultových *Dějin šílenství* Didier Eribon a Jacques Derrida v článku *Cogito a dějiny šílenství* (1967/1985). Foucaultova reakce na Derrida: *Mon corps, ce papier, ce feu* (1967/1985). Foucaultova reakce na Campeho (1992).

K dějinám a osvícenství (diskuse s Kantovým článkem *Co je osvícenství?*) srv. *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte* (1986) a *Was ist Kritik* (1992); Foucaultem jako historikem se zabývá Paul Veyne (1992). K pojetí archivu u Arthura Farge, s nímž Foucault vydal „Domácí spory“: *Lettres de cachet* (1982/1989), *Právo neboli: Autonomie jako heteronomie v tomto svazku*.

Pro Foucaultovu analýzu individualizace a moci má paradigmatický význam *Právo stát „Omnes et singulatis“*. *Ke kritice politického rozumu* (čes. in: *Mýšlení a právo*, 1996). K literárněvědné aplikaci tohoto pojetí srv. *Der gute Hirte oder Mikrophysik der Macht* (Friedrich Spee von Langenfeld) (Rieger 1993).

Kriticky se vrací ke knize *Případ Rivière* polemika Philippa Lejeuna in: „Le cas Rivière“ (sešit 66, 1991).

Další aplikace ve sbornících *Diskursanalysen* (1987nn.).

Co jsou dějiny? Jakým způsobem je zkoumat? A jakou míru objektivitu a vědeckosti může historiografie legitimně požadovat? A dále: je diskurs dějin slučitelný s diskursem literatury? Je možné chápat dějiny literatury jako „dějiny literární imaginace v kontextu procesu sociálního dorozumívání“ (Jan-Dirk Müller 1982, 197), anebo jsme nuceni konstatovat, že literatura je „deklarací nemožnosti literární historiografie“ (Hamacher 1986, 15)? Jsou dějiny literatury dějiny a literatura nevyhnutelně „útekem před jazykem“, pokusem „řešit otázky literárního způsobu signifikace pomocí modelů reference nejazykové povahy“ (de Man 1988, 118), anebo je lze hodnotit jako stále aktuální „výzvu literární vědě“, jako pokus „překlenout propast mezi literaturou a dějinami, mezi historickým a estetickým poznáním“ (Jauß 1970, 207)? A ještě dále: Jakým způsobem básní múza Klio, která má ve své kompetenci dějiny literatury? Jaké jsou adekvátní techniky psaní literárních dějin? Jak popsat vztah mezi literární praxí a historií, např. mezi estetickými kategoriemi historického románu a historiografií takového Georga Gottfrieda Gervina anebo mezi paradigmatem moderního románu, který likviduje teleologii epické fabule, a pokusy historiků vyrovnat se v reflexi nad vlastní prací s kontingencí dějin (Jauß 1970, 230)?

To, čemu jsme nuceni čelit, jsou otázky a problémy teorie dějin, teorie literatury a stejně tak i teorie výkladu literárních dějin. Na křížovatce těchto diskursů se pak teorie dějin literatury jeví jako ustavičně obrozovaný, specifický způsob vidění literatury a postoj k ní. „Jak je literatura zapuštěna do historických procesů (jak je jimi podmiňována, jak na ně působí, jak je interpretuje) a jak by bylo možné literaturu samu popsat jako historický proces, jako „dějiny imaginárna“, které určitým způsobem „odpovídá“ na realitu (přesahuje ji, napodobuje, deformuje, popírá) a na které reaguje realita (která je zcižuje, dává mu autonomii anebo jej využívá)?“ (Jan-Dirk Müller, 197).

Diskuse o možnosti literárních dějin vede ke sporným závěrům. Jako symptom zde můžeme citovat název jedné z nejnovějších

Jsou dějiny literatury možné?

Jsou dějiny literatury zastaralé?

monografií k jejich teorii: *Is Literary History Possible?* (Perkins 1992). A obdobně i časopis *New Literary History* označil své, dnes již klasické číslo z roku 1970, které kromě jiných otisklo příspěvky Hanse Roberta Jauffe, Michela Riffaterreho, Stanley Fisha a Haydena Whitea, otázkou komplementární: „Is Literary History a Hay-detto Crocemu a I. A. Richardsovi: Russo 1991). Proslulým svědčí i velice raný Jakobsonův odsudek mimoliterárních způsobů dějin literatury: „Až doposud se historiografové literatury se stali policii, kteří v přesvědčení, že dopadli zločince [...] podobenství se stal oporou snah ruských formalistů učinit z literatury samostatný předmět bádání (→ *Formalismus a strukturalismus*, str. 52). Tato skepse přivedla i René Welleka — pro něhož příznakem literární historie jako historické evoluce literatury náleží k imanentně literární ranní metodě (Wellek / Warren 1983, 287n.) — k prorocství této disciplíny: „Zhruba před třiceti lety jsem napsal knihu nadešlé psanou *The Rise of English Literary History*. Dnes by bylo možné Dosti často však tuto skepsi střídá nové nadšení. Způsob argumentace, který je pro naši přítomnost dominantní, nejprve zjišťuje krizi dějin a literární historie, a vzápětí z ní a proti ní vyvozuje její nezbytnost (Japp 1980, 24). Tuto diagnózu potvrzuje i posledních patnáct let — vzpomeňme jen na rostoucí konjunkturnu historických studií (např. *New Historicism*) na amerických univerzitách po vítězném tažení *New Criticism* a dekonstrukce (→ *K osudům Close Reading: New Criticism, estetika díla a dekonstrukce*, str. 346).

teorie a praxe – dějiny nesoučasnosti

Je ovšem třeba rozlišovat mezi teoriemi literární historie a skutečně psanými dějinami literatury. Neboť teorie nezřídka zůstávají pouhými projekty, které se nerealizují, a je možné pozorovat, že literární historiografie ne vždy splňuje to, k čemu se programově zavázala. Mezi teorií a praxí literární historie se rozevírá mezera nesoučasnosti; koncepce budoucích dějin literatury se rozvrhují rychle, ale něco jiného je naproti tomu tyto zpravidla obsáhlé a nákladné podniky uvést ve skutek. Aktuální zájem o praxi literární historie je však třeba vzít na vědomí. Vlna nových dějin německé literatury, které mají základ v sociálních dějinách (srv. k tomu Weber 1981), výslovně dokládá přání vyrovnat se s novou teoretickou i metodickou orientací literární vědy ve Spolkové republice od počátku 70. let nějakou adekvátní literární historiografií. O stejném přání v anglických mluvících zemích svědčí dvě zpracování literárních dějin, jimiž se budeme detailněji zabývat: *Columbia Literary History of the United States* a *A New History of French Literature*. Fakt, že druhá práce byla v roce 1989 oceněna cenou Jamese Russella Lowella jako nejlepší kniha z okruhu členů *Modern Languages As-*

sociation, mluví jasnou řečí. Právem tedy může Clément Moisan v aktualizované monografi *L'Histoire littéraire* z encyklopedické řady *Que sais-je?* tvrdit, že dějiny literatury se znovu dostávají do módy (Moisan 1990). Ale jaké dějiny literatury?

### PROSTOROVÉ METAFORY

V předmluvě ke *Columbia Literary History of the United States*, které vyšly v roce 1988, ilustrují vydavatelé tohoto kolektivního díla, jak se jejich projekt liší od předchozích tradičních literárních historií, pomocí architektonické metaforiky. Tyto nové dějiny — charakterizované jako „modestly postmodern“ — jsou prý konstruovány podle modelu knihovny, resp. umělecké galerie; vstup do příslušných chodeb umožňuje hned několik vchodů. V protikladu ke starším literárním dějinám, které jsou podle autorů „monumentální povahy a snaží se o lineární a jednotný výklad minulosti, jsou strukturními principy této historie literatury různost, komplexita a kontradikce; kniha nechce vyvolávat dojem úplnosti ani homogenizace stanovisek. Vydavatelé tedy přijímají příspěvky jednotlivých autorů a autorek tak, jak jsou, aniž by do nich syntetickým způsobem zasahovali, protože jejich záměrem není, aby vzniklo nějaké koherentní líčení jednotných dějin. Čtenáři a čtenářky by měli učinit „paradoxní zkušenost“ s tím, že mají před sebou „jak harmonii, tak i diskontinuitu prvků“ (Elliott aj. 1988, xiii).

V první řadě je tento projekt zakotven v diagnóze doby, která jej umožňuje a současně vynucuje. Již na první stránce čteme: „Neexistuje dnes žádné takové sjednocující vidění národní identity [v USA, M. P.], které po každé z obou světových válek ještě společně sdílelo mnoho vědců. Musíme tedy prezentovat mnohost hledisek, která jsou pro současné bádání charakteristická.“ Kniha tedy vedle kanonizované řady předků, kterou tvoří novoangličtí autoři a autorky, rozebírá, resp. konstruuje i ony divergentní tradice, jejichž různost znemožňuje mluvit o *jediných dějinách literatury Spojených států*: „American Indian writers, black writers, women writers, Asian American, Hispanic and Jewish-American writers“ (→ *The Racial Turn: „Race“, postkolonialismus, literární věda*, str. 239). A za druhé vydavatelé upozorňují na „zásadní teoretické přeměny literární vědy v posledních pětadvaceti letech“ (tamtéž, xvi), na celou řadu metodologických podnětů z Francie a Německa, které proměnily akademickou půdu v divočinu. Filosofická revize ústředních kategorií etiky, estetiky a epistemologie otrásla nejen tehdy panujícími literárními principy *New Criticism*, principy imanentní interpretace díla, nýbrž právě tak i „realistickými a pozitivistickými základy“ tradiční literární historiografie.

Metodologické diskuse o úloze dějin literatury — jak píše Denis Hollier v úvodní stati k *A New History of French Literature* (1989)

nové dějiny literatury a jejich metaforiky

galerie

mnohost tradic

literary criticism

vnitřní a vnější svět literatury

nazvané „On Writing Literary History“ — se tradičně omezovaly na otázku, jak popsat vztahy mezi vnitřním a vnějším literárního díla. Historik buď sledoval cíl demonstrovat závislost literárního díla na mimoliterárních souvislostech, kde literatura začíná. V opozici k těmto substanciálním hypotézám, anebo se soupraxí spojeny, Hollier píše: „Je dnes nesmírně obtížné v této dokonce nemožné rozlišit figuru a pozadí. Kontext sám je „text“; Georges Bataille a Maurice Blanchot sami je „text“; Hans Robert Jauss směřem k jeho recepci; Gérard Genette se zabývá „paratextovou“, externí prezentací, díky níž se z textu stává kniha; Jacques Derrida se pohybuje po okrajích, rámcích, po tom, co „work““ (Hollier aj., xxv).

Je-li tedy třeba psát dějiny literatury jako historii určitého kursu, v němž neustále dochází k přesouvání jeho hranic a který se současně s tím ukazuje být možný jen v rámci určitého vymezení; a je-li dále třeba chápat dílo jako „znak dějin“ a současně jako „odporování dějinám“ (Barthes 1969, 13), pak ovšem znovu vystává otázka, jak tyto vztahy prezentovat. Vydavatelé *A New History of French Literature* důsledně odmítají oba tradiční modely výkladu, model abecedně uspořádané encyklopedie i model souvislého líčení. Zatímco první homogenizuje literaturu lineárními genealogiemi, čtenáři a čtenářky se v případě druhého modelu topí v nepřehledném bohatství informací, jež nebyly podrobeny žádné selekci.

encyklopedie – genealogie – montáž

Třetí cesta, kterou navrhuji, spočívá na principu montáže, uspořádání fragmentů, které se nesnaží o jednotný obraz. *A New History of French Literature* sestává zhruba ze dvou stovek statí, jež jsou nadeřány datem určité události a chronologicky seřazeny. První statí těchto dějin literatury je např. opatřena datem „778“, které má označovat Rolandovu smrt v Roncevaux, a má nadpis „Entering the Date“; poslední je nadeřána „27. září 1985“ a „Friday Night Books“. Jestliže první statí zkoumá z perspektivy dějin recepce problém datace středověkých textů a komplementární pojetí autorství, tématem posledního pojednání *Apostrophes* Bernarda Pivota je populární talk-show francouzské televize o novinkách na literárním trhu. Prakticky tu nenajdeme žádný článek, který by se věnoval globálnímu zhodnocení nějakého autora či autorky. Chcete-li si něco přečíst třeba o Proustovi, musíte několikrát zalistovat (tomu napomáhá vyčerpávající index i odkazy za každou statí): např. pod datem 1898 ve vztahu k Dreyfusově aféře, pod datem 1905 v souvislosti

s odklaskou státu a církve, pod datem 1911 o homosexualitě ve srovnání s Gidem; a konečně v článku „18. listopad 1922“ je v souvislosti s Proustovou smrtí uveden brilantní esej Leo Bersaniho „Death and Literary Authority“, zabývající se uměním a smrtí v *Hledání ztraceného času*. Stejná vůle k fragmentaci určuje i zacházení s tradičními kategoriemi, organizujícími literární dějiny — s epochami, obdobím, hnutími, školami, generacemi; kniha je koncipována tak, aby působila dojmem různorodosti a problematizovala tradiční kategorie většiny literárních dějin: „Po statích, věnovaných určitému žánru, následují statě věnované nějaké knize, instituce jsou zkoumány v sousedství literárních hnutí, panoramatický pohled stojí vedle detailních analýz specifických landmarks“ (tamtéž, xix). Není divu, že i tento projekt je ilustrován prostorovou metaforou. Svazek, jak čtete na stejné stránce Předmluvy, představuje francouzskou literaturu jako „historické a kulturní pole, pozorované ze širokého spektra současných kritických hledisek“.

panorama a detail; pohled na literárně-kulturní pole

### VŮLE K ŘÁDU V ČASE

Dějiny pojmu „dějiny literatury“ je nezbytné, jak navrhuje Uwe Japp, „poměřovat a rekonstruovat na základě paradigmatické proměny představ o celku“ (Japp 1980, 15). První náznavy, k nimž patří určité nástiny dějinně-vývojových syntéz, které můžeme chápat jako předstupně dnešní literární historiografie, se objevují už počínaje aristotelskou *Poetikou* a v souvislosti s prací alexandrijských filologů na *kánonu* tradice a chronologické struktury. Avšak k tomu, aby bylo vůbec možné uvažovat o pojmu „literární dějiny“, jsou nezbytné přinejmenším dvě předběžné podmínky, které je možné splnit teprve s proměnou zkušeností v 18. století. Zásadní význam má vytvoření kolektivního singuláru *Geschichte* (dějiny) jako výsledek teoretických úvah v osvícenství; a za druhé je to „postupné uvědomování si zvláštního charakteru ‚literatury‘ a ‚umění‘ jako takových forem praxe, které se odtrhují od každodenního jednání“, k němuž dochází v rámci estetiky autonomie (Gumbrecht 1984, 31; → *Sociální funkce a kulturní statut literárních textů neboli: Autonomie jako heteronomie*, str. 184).

Starší plurální forma dějin (*Geschichte*) ve významu příběhu, které se udály a mohly sloužit jako exempla při výuce morálky, teologie, v právu i ve filosofii“, tedy topické pojetí *historia magistra vitae*, se v historismu končícího 18. století a začínajícího 19. století osamostatnilo v singulární pojem, který lze označit jako vodítko, jež má „ráz transcendentální kategorie“. Od té doby konverguje proces událostí a proces jejich uvědomování v jednom a tomtéž pojmu: *Geschichte*, dějiny, označují to, co se událo, a stejně tak i vylíčení dějů, *historia rerum gestarum* a *res gestae* samy, událost i její vylíčení (Koselleck 1989, 262nn.). Teprve tímto novým,

*historia rerum gestarum*  
a *res gestae*

reflexivním a totalizujícím pojmem „dějin“ je podle Hanse Ulricha Gumbrechta legitimováno novověké pojetí narativních „dějin literatury“, protože teď je možné recepci literatury minulé doby chápat jako cosi, co je privilegováno vzhledem k jiným formám dobového zcelující zkušenosti. Jakmile je literatura nazírána jako univerzální, může se ve svých zvláštních podobách ustavit jako univerzální, různě koncipovaných celků: např. různých ustavit jako univerzální anebo různých vývojových fází, jichž bylo v rámci národních charakterů gického modelu dosahováno. Texty minulé doby, které se přijímají jako *prostředky dosahového názoru*, se hypostazují způsobem, který již nelze ničím jiným překonat (Gumbrecht 1984, 33).

Před tímto totalizujícím způsobem nazírání nebyla kronika žádným celkem, nýbrž jen výčetem, který postupoval bibliograficky či biograficky. Jakožto součást polyhistorického vědoslouží snažila „rozvrhnout systém univerzální ‚učenosti‘, který měl ve školách sloužit při shromažďování a osvojování vědění“ (Marsch 1975b, 13), avšak jako vlastní *crux* snahy o vytvoření nějaké *Historia Literaria Universalis*, *literárních dějin* se ukázal postulát úplnosti, *einer Einleitung in die Historiam Literariam* (Pokus o *uvedení do literárních dějin*) Jacoba Friedricha Reimmana z let 1708/09 například výraz *Historia Literaria Universalis* definuje takto: „Je to taková historie, v níž je vykreslen veškerý osud učeného světa vůbec / a je podáno jasným / zřetelným / a důkladným vylíčením / jak se rozvíjela a upadala vědy ve všech dobách / a na všech místech / jakou přízeň či nepřízeň lidé učeného světa mezi různými národy světa prožívali.“ Na očividnou otázku: „Kdo z učenců ale sepsal takovou *Historia*?“ je ovšem negativní odpověď: „Doposud nikdo“ (cit. podle Marsche 1975a, 50).

Nejasnosti, spojené s těmito stále ještě neexistujícími dějinami literatury, ilustroval v 18. století obraz labyrintu. Pohled na chaotické a spletité sbírky jednotlivých jevů vyvolává ovšem otázku po nějaké dějinné souvislosti. Na titulní mědirytině Reimmanova *Pokus o uvedení*... je proto velmi logicky vyobrazeno právě bludiště a jeho překonání pomocí Ariadniny nitě. Jenže: podle vzoru mytického labyrintu na Krétě musí učenec tuto nit, kterou upevnil u vchodu, odvíjet sám. Naproti tomu historik, který o zhruba jedno století později usiluje o syntetickou, resp. úplnou historiografii literatury, musí hledat objektivní souvislosti, vodítka literatury, existující před dějinami literatury, tedy to, co měl na mysli Friedrich Schlegel, když vyžadoval „ideu celku“. Řád, jehož má být takto dosaženo, „není nahodilým uspořádáním jednotlivostí, nýbrž je to — a to v silném smyslu metafyzické teorie základů — *řád celku*“ (Japp 1980, 66).

Literární dějiny 19. století se snažily tímto způsobem dostat odkazu idealistické filosofie dějin. „Napsat dějiny národní literatury

celý svět v jediné knize

v labyrintu

ideu celku

se v době Gervinové a Schererové, De Sanctisové a Lansonové považovalo za korunování celoživotního díla filologa“ (Jauß 1970, 144). Tato koruna životního díla, jež je definována specificky ideologickou vůlí k celku, má svůj základ v předpokladu zákonitého vývoje, duje řád jako řád v čase, jako „vývoj“, který se chápe jako entelechie, tedy jako „směřování k cíli“ (Fohrmann 1991, 209). Práce této substancialistické literární historie stojí a padá s přesvědčením, že idea národní individuality je *neviditelnou součástí každého faktu a díky této ideji je možné ukázat formu dějin* (Wilhelm von Humboldt) v řadě literárních děl (Jauß 1970, 152). Mezi vrcholy a poklesy, mezi momenty rozvoje a úpadku se odehrávají entelechií řízené dějiny literatury jako „vlnění, které má předpokládané jádro a které spíše je k očekávanému cíli [...] : národ se stává identitou a entelechií dává její obrisy myšlenka národa“ (Fohrmann 1991, 210).

filosofie dějin, historismus a národ: dějiny literatury jako dosažený vývojového cíle

### „...UMĚNÍ HISTORICKÉ KRITIKY SPOČÍVÁ V TOM, ŽE JSME PO LIBOSTI SCHOPNI MRHAT ČASEM...“

Mezi vůlí k fragmentaci, která se např. zrcadlí v prostorových metaforách *A New History of French Literature* — v nichž se „z obou stran sleduje co možná nejvíce hranic“ (Hollier a j. 1989, xxv) — a vůlí k řádu, definovanému národní teleologií, je ovšem dost místa pro mnohá jiná pojetí literární historiografie. „Myšlenka teleologie se může tak, jak je tomu např. u Schererů, spojit s myšlenkou kauzality, anebo jak je tomu později u Lansonova, s myšlenkou vlivu; zůstává však v platnosti pro celé paradigma historismu“ (Japp 1980, 54). U Georga Lukáče ji můžeme uvést do souvislosti s principem typizace a takovým pojmem totality, jehož cílem je nápodoba určité (již historické) formy, totiž měšťanského románu 19. století. Současné spory o teoretickou možnost dějin literatury, z nichž zde vycházíme, lze však rovněž interpretovat v rámci oslabování vlivu filosofie dějin či dokonce jejího zániku. (Výslovně je zde však třeba varovat před tím, aby se tato genealogizace vykládala ve smyslu nějakého „završení“ ve smyslu dějin vědy. Zde nám jde především o proměny literárněhistorického diskursu, o přesuny polí, na nichž se pohybuje literárněhistorická práce, v institucionálním kontextu literární vědy. Tento obraz je nevyhnutelně poznamenán nesoučasností současného, pokud např. opouštíme známé katedry na evropských či amerických univerzitách — srv. k tomu např. projekt indických dějin literatury, Mukherjee 1977).

Spolu s Burkhardtem Steinwachsem můžeme konstatovat, že — odhlédneme-li od všech zásadních rozdílů mezi strukturalistickými, sémiotickými a hermeneutickými teoriemi — je všem těmto paradigmátům společné to, jak se *definitivně zřikají jakékoli představy totalizujících dějin*; tím je zahájen obrat od *epochálního* ke

roztržité

konkursní řízení s dějinami filosofie: od epochálního ke kontingentnímu

kontingentnímu. „Lze říci, pokud věc vyhroťme, že úpadek filosofie dějin v oblasti literární teorie a literárněhistorické praxe vytvořil podmínky, v nichž se — jako určitá kompenzace — mohou hermeneutiky otázek a odpovědí jako nová klíčová paradigmatičnost či problémů vývojových procesů literatury k potenciálnímu uvnitř textů a mezi nimi pak Japp shrnuje heslem „dějiny literatury jako dějiny vztahů“, tedy jako kritické zkoumání vztahů mezi různými idejemi celku. „Dějiny ‚máme‘ vždy jen formou transformace historických způsobů interpretace dějin. V přísném smyslu tedy nemáme nikdy, nýbrž stále na nich pracujeme. Přitom však tuto perspektivní retrospektivu nelze jednoduše vykládat jako jakou obrácenou linearitu či postup nazpět, nýbrž jako disperzi zpětně obrácených perspektiv do minulosti, jako rozptylování a diseminaci odkazů. Ve smyslu takto interpretované představy literárních dějin by pak bylo možné říci, že epochy, díla, knihy, texty či duje, nýbrž že k sobě navzájem poukazují“ (Japp 1980, 159n.).

dějiny literatury jako konstrukce

Tímto pochopením *vztahového pojetí* konstituce smyslu, postupu reflexe vztahů, se vyznačuje to vědomí, které klade důraz na aspekt *konstrukce*. Literární dějiny podle vlastních teorií literární teorie z poslední doby nelze chápat jako mimetický diskurs, jako „obrázení“ nějaké pravé skutečnosti, minulého, *jak vsutku bylo*. Historiograf musí teprve svůj předmět zkonstruovat či ustavit, podle vědomých či nevědomovaných zájmů poznávání rozhodovat o podobě minulosti: za toto pochopení vděčíme právě hermeneutické historii (→ *Konstrukce rozumění*, str. 317). Vlastní aktivita literární historie tedy nespočívá v opakování literatury v médiu historického diskursu; spolu s Jappem můžeme naopak říci, že souvislost „literatury“ před literárními dějinami neexistuje. „Představy o literatuře se produkují teprve diskursivním vytvářením určitého řádu literárních děl“ (Japp 1980, 17; → *Funkce autora a knižní trh*, str. 151). Pokud zůstaneme u obrazu labyrintu a nezbytné nitě, pak jsme nuceni akceptovat, že něco takového jako *jediná* nit a v tomto smyslu pak i *jediné* souvislé a úplné dějiny literatury neexistují. Parciálnost a pluralizace literárněhistorické práce jsou důsledky literární produkce a recepce, distribuce a mediální předpoklady literatury jsou důležitými aspekty i disciplínami dějin literatury stejně jako zkoumání širších souvislostí či historičnosti určitého literárního díla.

Chápeme-li (Friedrich Schlegel) literární historii takto, jeví se pak jako to, co měl na mysli Friedrich Schlegel, když mluvil o „nekonečném, nekonečně umocněném čtení“ (Schlegel 1957, 77). Zde je možné vytknout různé roviny této relačně koncipované konstituce literárněhistorického smyslu. Moisan rozlišuje tři roviny kon-

„nekonečné, nekonečně umocněné čtení“  
roviny konstrukce

strukce: sémiologickou, která chápe texty a instituce jako systémy znaků, sémantickou, která klade otázky po společenských a kulturních funkcích, a fenomenologickou, která se zaměřuje na vztahy mezi texty a recipienty (Moisan 1990, 119). V souvislosti s tím, jak je příslušné bádání zaměřeno, vystupují pak do popředí vztahy *interdiscursivní*, *interdiscursivité* anebo *interrceptivité* (tamtéž, 27). Před takto učeným přístupem stojí hned několik úkolů; musí vysvětlit vztahy, které v určité době konstituovaly určitý text např. vysvětlit dílo, ale stejně tak i vztahy, z nichž vyplývaly textové materiály jakožto dílo, ale stejně tak i vztahy, z nichž vyplývaly podmínky možnosti příslušné recepce (srv. k tomu Forget 1986, 40n.). Jestliže v tomto směru dáváme přednost pohybům disperze před tendencemi k totalizaci, jestliže odmítáme pojem celku, který lze chápat buď substantivně, nebo procesuálně, je přesto nutné upozornit na to, že vztah mezi obojím je komplementární. „Právě snahy o totalizaci, jakkoli *nečisté*, jsou jakožto postupy *konstrukce* nebo totalizace, má-li být vůbec možné konstatovat přelomy, skoky, pluralizace či disperze“ (Müller 1986, 27). Jednotlivé položky literárních dějin, principy pořádání literárněhistorického podání — epochy, žánry, tradice, skoly, hnutí, systémy komunikace — je tedy třeba chápat právě jako takové konstruktivní postupy, a nikoli jako „realistické“ entity.

Přísně vzato musí být takové dějiny literatury koncipovány jako *dějiny ideje literatury*, a to současně znamená jako dějiny literární historiografie. Přitom však naprosto nelze podceňovat právě *demaskující aspekt* tohoto úkolu historika. Neboť cílem je zde *pochopení* próteovské povahy literárního diskursu, *historičnosti* estetických norem i estetické zkušenosti vůbec. Tyto dějiny nám mohou předvést, že neexistuje něco takového jako *bezcasá substance literatury*, nýbrž že „literaturu“ je možné popisovat jen jako *dialogický proces* různých forem, funkcí, institucí a praktik. Pokud však sledujeme změny literárních dějin a hledáme jejich důvody, můžeme na druhé straně pochopit, jak jsou jejich pojmy *vázány* k určitému stanovisku, můžeme pochopit podmínky vzniku a procesy *utváření* smyslu, od kterých je nelze oddělovat. Neboť literárněhistorické prostředkování literatury je vždy vymezeno vzhledem k určité funkci. Patří k oněm mechanismům kontroly, jejíž principy klasifikace mají krotit událostní a kontingentní rozměry literárního diskursu a které Michel Foucault popisuje jakožto „komentář“ (Foucault 1974). Toto prostředkování tedy utváří identity a účastní se mocenských zápasů mezi institucemi (nacionálního hlediska jsme se již dotkli; k potřebě literárních dějin žen a k diskusím o rekanonizaci v rámci tzv. „post-colonial studies“ srv. → *Feministická literární věda*, str. 228; → *The Racial Turn: „Race“, postkolonialismus, literární věda*, str. 239). V prvním vydání dějin literatury od Fritze Martiniho z roku 1949, které se staly velice populárními, čteme například — jak upozorňuje Karl Otto Conrady — v pasáži

historičnost literárních faktů

Kausalita!



o Brechtovi: „Roku 1938 byly přesně odpozorované a zkomponované scény jeho hry ‚Strach a bída Třetí říše‘ uvedeny v Paříži; po nich následovala další politická dramata prosazováním zkomponovanému, která se stejným důrazem proti kapitalismu a nahém vydání z roku 1950 opsán takto: „následovaly další politicko-symbolické hry o nouzi a záludnosti všeho pozemského, které se stejným důrazem prosazovaly provokativní pravdu“. Je nasnadě, že tyto změny nemohly být způsobeny Brechtovými texty. Je nasnadě, fyzické konkrétních historických skutečností fungovalo i v tomto případě s germanistickou dokonalostí“ (Conrady 1983, 28).

dostředná konstrukce  
a odstředivá kritika

Takto koncipované literárněhistorické bádání je tedy možné charakterizovat jako dvojí zpracování kulturní paměti: to jest jako konstrukci daného pole a rovněž jako metakritiku forem diskursivního ustavování identity, jež souvisely či souvisí s literárněhistorickými způsoby totalizace. Mezi dostřednou konstrukcí a odstředivou kritikou konstrukcí má své místo tato nikdy nekončící práce, jejíž aporie souvisí s prostým faktem, že jednotlivé manifestace onoho „nekonečného, nekonečně umocněného čtení“ je třeba přerušovat a vytvářet v něm zlomy. Jakkoli je však studium dějin literatury možné jen jako neuzavřené, jakkoli spočívá v posunech relačního ustavování smyslu, jsou přesto dějiny literatury nutné díla, která mají začátek a konec a slouží specifické pragmatice. I tak de-centrované dějiny literatury jako *Columbia Literary History of the United States* se mohou s touto aporií vypořádat nanejvýš sebe-reflexí; když charakterizují tuto patovou situaci, dovolávají se jejich vydavatelé Bachtinova pojmu „dialogické opozice“: „Protože toto dílo podává dějiny a protože jeho autoři a autorky usilují o to dát událostem nějaký řád, patří v mnoha ohledech ke konvergujícímu, resp. dostřednému modu diskursu. Protože však na druhé straně zahrnuje i kreativní momenty ve smyslu kritické interpretace, jsou jeho obsahem rovněž pokusy existující řád provokovat, tedy pokusy, kterým jsou vlastní tendence odstředivé a které jsou podnětem divergentního způsobu uvažování“ (Elliott aj. 1988, xxiii).

Naše poslední otázka se tedy nabízí sama: jak napjatý může být vztah mezi dostřednou a odstředivou strategií v dějinách literatury, aby dílo skutečně odpovídalo tomu, co od něj jeho čtenáři očekávají, a mohlo plnit i své pedagogické funkce? Jedna recenze na *A New History of French Literature* uvádí přímo i otázku komplementární: kdo je adresátem takto fragmentárních dějin (*Philosophy and Literature* 14, 1990, 398)? Je poněkud překvapivé, že horizont odpovědi nabízí právě Louis Althusser; jeho propojení umění výchovy a umění historické kritiky, které zde na závěr ocitujeme, by mohlo být i mottem této kapitoly: „Víme sice, že mladý Marx se jednoho dne stane Marxem, ale nechceme žít rychleji než on, nechceme žít namísto něj [...] anebo konat jeho objevy. Nebudeme

Proč a s jakým cílem  
studujeme fragmentární  
dějiny literatury.

jej předem očekávat na konci závodu, abychom přes něj přehodili přikrývku jako přes běžce, který se konečně dopracoval cíle, protože teď už je konečně všechno pryč a běžec je zde. Rousseau řekl, že veškeré umění výchovy dětí a mladých lidí spočívá v tom, že se mrhá časem. Rovněž umění historické kritiky spočívá v tom, že jsme po libosti schopni mrhat časem, aby se mladí autoři stali dospělými. Tento ztracený čas je čas, který jim dáváme, aby žili. Je to nutnost jejich života, který strukturujeme na základě našeho porozumění pro jeho uzly, odkazy a proměny“ (Althusser 1977, 25).

### ROZŠIŘUJÍCÍ LITERATURA

Ke kritickému přehledu aporií marxistických a formalistických dějin literatury a k jejich překonání z perspektivy dějin recepcí srv. nástupní přednášku H. R. Jauße *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (Literární dějiny jako výzva literární vědě)* (Jauß 1970, 144nn.). K příspěvku ruských formalistů srv. Günther (1983, 265nn.) a Hansen-Löve (1978). Ve prospěch obnovených marxistických dějin literatury argumentuje Frow (1986).

K dějinám literární historiografie až do 19. stol. viz Fuhrmann (1983); k procesům kanonizace viz Aleida a Jan Assmanovi (1987); k institucionálnímu propojení literatury a dějin z historické perspektivy viz Bahti (1992). Dobrý přehled o současných koncepcích a modelech literární historiografie podává Jan-Dirk Müller (1982), 270nn., Clément Moisan (1987) a David Perkins (1992). Rozmanitost badatelských přístupů dokládají následující sborníky: Cerquiglini / Gumbrecht (1983); Gumbrecht / Link-Heer (1985) a Perkins (1991).

## SOCIÁLNÍ FUNKCE A KULTURNÍ STATUT LITERÁRNÍCH TEXTŮ neboli: AUTONOMIE JAKO HETERONOMIE

Wolfgang Struck

Modely literární vědy, inspirované kulturologií anebo společenskou vědou, se snaží uchopit podvojný ráz literárních textů jako zabývají otázkou, jak je navzájem zprostředkovan literárně konstatovaný smysl a specifická realita. K tomu je ovšem nezbytná konstatování dvojí rekonstrukce, která má pochopit zvláštní literárnost právě i jejich historičnost.

pozice starého sporu

Vztah autonomie a heteronomie sám se ukazuje jako nestálý. Odsouzení prolhaného básnictví, jímž se Platón domníval s konečnou platností rozhodnout „prastarý spor mezi básnictvím a filosofií“, jeho rehabilitace pod heslem estetické autonomie v pozdním 18. století a obtíže spojené se snahou nějak sjednotit ústavně zaručenou svobodu umění s požadavky trestního práva a ochrany mládeže, jsou jen varianty diskuse, která krouží kolem legitimitosti a funkce estetické, výpravné literatury, která tuto literaturu doprovází jako její echo. Nepředstavují žádné dějiny teorie básnictví, nýbrž pouze — jako řada momentek — ilustrují fakt, že takové teorie stejně jako předmět, k němuž se vztahují, jsou momentem určitého kulturního či ideologického kontextu. Proto se právě zprostředkování stává univerzálním fenoménem: sociální realita vzniká pouze v rámci sémioticky organizovaných obrazů světa. To je společný základ všech teorií kultury v širším smyslu, jako jsou dějiny mentalit, sémiotika kultury, analýza diskursu, kolektivní symbolika anebo reformulovaná kritika ideologií, např. u Althussera či Jamesona (→ *Ideologie a její kritici*). Zde všude se přes různé rozdíly upozorňuje na to, že lidé nestojí před světem, v němž žijí anebo s nímž se vyrovnávají, nezprostředkovaně, že prostor mezi lidmi a světem není prázdný. Teprve toto „mezi“, resp. to, čím je vyplněno, určuje místo lidí ve světě, utváří je v „subjekty“ a světu dává být jejich světem, tedy něčím, co určitým způsobem (jako „něco“) vnímají, co interpretují, o čem se spolu navzájem dorozumívají a do čeho mohou svým jednáním také zasahovat. Rozdíly v teoriích se týkají otázky, jak tyto meziprostory mapovat — jak fungují, odkud se

berou, co je ovlivňuje; je třeba například zjistit a vyloučit, zda odpovídají pouze kvaziantropologickým vlohám, zda za svou existenci vděčí náhodné evoluci, která je nějak ustavila a sedimentovala — v paměti, v motorice těla, ve sbírkách zákonů, v náboženských rituálech a snad i v literárních dílech, zda to jsou „vynálezy“ nějaké tech a snad i v silnějších lidí, výraz všeobecné hlouposti či rafikasty chytřejších a mocenských vztahů, zda jsou nutně podřízeny novaného zastírání mocenských vztahů, zda jsou nutně podřízeny určité formě ekonomie, např. kapitalistické zbožní cirkulaci, anebo zda se v nich projevuje úspěšný proces lidského učení v dějinách. Tuto „mezioblast“ — která je rovněž místem literatury, jakkoli literatura sama se stále znovu chce definovat jako přání vymanit se z ní svými gesty popírání, subverze a provokace — zde bude označovat právě pojem „kultura“. K němu se pak vztahuje literární věda, která např. jakožto *sémiotika kultury* přenáší statut „sekundárních modelujících systémů“, jak je explikován právě na literárních dílech (Lotman 1972), na kulturní systémy jako celky, anebo která se v textovém univerzu, v němž zkoumá cirkulaci „sociálních a estetických energií“ (Greenblatt 1990), pokouší rekonstruovat to, co se označuje jako *Poetics of Culture*.

kultura

### O PROLHANÉM BÁSNICTVÍ, ČERTOVĚ LEJNU A OHROŽOVÁNÍ MLÁDEŽE. TŘI MOMENTKY.

#### 1. Ve jménu rozumu (4. stol. před Kr.)

Co se týče naší obce, pravil jsem já, uvědomuji si skutečně mnoho různých důvodů, že jsme ji budovali nade vše správně, a nikoli nejméně to tvrdím, když se zamýšlím nad básnictvím. — A co to? otázal se. — To, že z něho vůbec nelze přebírat tu část, která je napodobující. (Platón, *Ústava* 595a; čes. překl. R. Hošek)

Pro básníky či dokonce básnířky není v dělbě práce té společnosti, která ve 4. století před Kr. přivedla Platóna k tomu, aby ústy Sókratovými podal ve svém dialogu svou vizi dokonalého státu, žádné volné místo. Sice se jim s ohledem na jistou didaktickou užitečnost zprvu přiznává určité limitované domovské právo, ale musí se přitom podrobit přísné kontrole „vládců“. I tak je však nadále pochybné umění, jež v nejlepším případě pouze opakuje poznatky rozumu a v horším zrazuje pravdu ve prospěch „podrážděných a pomíjivých nálad“ „davů“, protože „napodobující básník vkládá do jednotlivé duše každého člověka špatné spravování obce, a tím ... se zavděčuje její nerozumné části, která nerozpoznává věci větší a menší, nýbrž tytéž věci má hned za malé, hned zase za velké. Tvoří tak pouhé obrazy něčeho a je naprosto vzdálen od pravdy“ (605c).

V zápalu odsuzování se zrcadlí síla napadeného. Výtky prolhanosti na adresu básnictví implicitně potvrzuje rozšířenou představu, že poezie nemá co dělat s pravdou. Poezie v Platónových Athénách není jednoduše jednou z forem řeči vedle jiných. Protože

Platón a básnictví:  
„Téměř nesnesitelný  
aristokratismus“

užitečná dovednost a  
neužitečné umění

čerpá z věštecké moci, božského vnuknutí a světské moudrosti, je jakožto ústřední instance kulturního vědění nositelem praktických zkušeností a znalostí, kolektivní paměti, kosmogonií a kulturní praxí současně. Proti tomu klade Platón vědění zásadně jiné. Ve filosofii jde o výměnu a kritické zkoumání argumentů, v případě válečníků, řemeslníků a rolníků jde o věcnou znalost, v předdiskursu tak i v praktické práci se podle této představy otvírá bezprostřední vztah ke skutečnosti a pravdě, který může imaginativní moc básnictví pouze narušovat a deformovat. Jakmile je básnictví zbaveno svého privilegovaného nároku na pravdu, ocitají se jeho dovednosti velice rychle v blízkosti demagogie a škodlivého iracionalismu.

V antice probíhá „prastarý spor mezi filosofií a básnictvím“ mnohem silněji, protože se vede o stejnou oblast. Neboť homérická poezie chtěla stejně jako iónská filosofie poznávat, jak je ustrojena příroda. Platón však konkuroval básníkům, jako byli Hésiodos, Simonidés či Pindaros, tím, že chtěl podat nauku o správném životě; nedůvějuje mimetické reprezentaci tragédie a komedie právě proto, protože ví, že morálně ovlivňují herce i diváky. (Schlaffer 1990, 20)

polyfonie

Básnictví je podezřelé právě kvůli svému mimetickému potenciálu, jímž stírá hranice mezi skutečností a zdáním, mezi jasným poznáním a klamem. Ale v tomto sporu nejde jen o otázku pravdy. Kritizuje se například, když Homér nejprve mluví jakoby svým vlastním hlasem vypravěče, a pak bez přechodu nechá zaznít hlasy jiné, cizí, takže — podoben herci — stále mění identity. Takové střídání úloh „se pro naše obecné zřízení nehodí, protože u nás není žádný muž o dvou nebo více podobách, jelikož každý vykonává jen jedno“ (397d). Ve společnosti postavené na dělbě práce, v níž všichni mají své určené místo, se výměna úloh jeví jako provokace. Nebezpečná je záměna vlastní a cizí identity například tehdy, jestliže při divadelním představení nebo při přednášení básní mladíci, „kteří se mají zdát zdatnými muži — když jsou muži —, [napodobují] ženu, mladou či starou, sváříci se s mužem nebo rebelující proti bohům a vůči nim zpupnou ve své domnělé blaženosti, anebo zase tu, která je stíhána různými neštěstími a úpí pod tíhou starostí [...], anebo ženu nemocnou, zachvácenou láskou nebo stíženou porodními bolestmi“ (Ústava 395d-c). Proti tomuto pandémoniu nepravých forem života, které ještě doplňují otroci, zbabělci, opilci a šílenci, staví Platón onu „rozumnost“, která je předpokladem stálé osobnosti, jež za sebe odpovídá. Ta ovšem v případě lidí z davu tkví v tomto: „být poslušen svých vládců a sám se ovládat v rozkoších pití, milostných požitků a jídla“ (389e).

filosofie a básnictví: spor

„Prastarý spor mezi filosofií a básnictvím“, který Platón řeší svým „Sókratem“, se v Athénách po katastrofě peloponéské války vynořuje především jako zápas o formy života a principy společenského

řádu. Platón koncipuje svůj stát jako hierarchicky strukturovanou síť vztahů vlády: mezi rozumem a smyslovostí (částmi duše) i mezi mužem a ženou, mezi vládnoucím a ovládaným, mezi filosofií a řemeslem. Tento stát potřebuje především spolehlivé občany a občanky, a proto i spolehlivé básnické umění.

Tedy jedině v obci tohoto typu najdeme proto ševce jako ševce a ne kormidelníka se ševcovstvím, rolníka jako rolníka a ne soudce s rolnictvím, válečníka jako válečníka a ne obchodníka s válečnickou činností a stejně tak další? — Ano, tak tomu je, přisvědčil. — Muže tak zběhlého, že by byl schopen vystupovat v jakékoli podobě a napodobovat cokoli, bychom asi, jak se to jeví, — v případě, že by do naší obce zavítal a chtěl nám předvést své umění — přivítali s patřičnou úctou jako svatého, zázračného a příjemného; ale s upozorněním, že takový muž u nás v obci nemá místo a že mu není dovoleno, aby se zde zdržoval, bychom mu vyhlili na hlavu vonnou mast a ověnčili bychom jej vlněnou stužkou a odeslali bychom ho do jiné obce. (Ústava, 397e–398b)

S uměním, jehož nejvyšší hodnotou je polyfonie, hrozí, že do duševního života jednotlivce i do mocenské struktury státu vtrhnou neovladatelné síly. Proto Platón odmítá básnické nadání a schopnost imaginace jako médium prostředkování mezi „vědomím“ a „skutečností“, která má být způsobem přímějším a bez zkreslení přístupná filosofickému poznání, bojovné odvaze a řemeslné dovednosti. Přitom ale ustavuje médium jiné: moc. Proto Platónův rozumový stát ústí, jak na počátku 19. století poznamenává jeho německý překladatel Friedrich Schleiermacher, do „téměř nesnesitelného aristokratismu“.

## 2. Ve jménu svobody (1790/1795)

Schleiermacherovo rozhořčení vyplývá ze smyslu, vyříbeného zkušeností jak francouzské revoluce tak i restaurace monarchie, totiž ze smyslu pro souvislost intelektuální osvícenosti a politické nesvéprávnosti. Friedrich Schiller shrnul tento aporetický proces emancipace, která vede od iracionality k závislosti na moci, výstižnou větou: „Člověk se probouzí k sobě ze svého smyslového spánku, poznává se jako člověk, rozhlíží se kolem sebe a vidí — že žije ve státě“ (Schiller 1795).

Základem tohoto státu je dělba práce, kterou právě Platón chválí jako objev. Jako „velký nástroj kultury“ se i Schillerovi zdá být specializace nepostradatelnou, současně však vidí „nejen jednotlivé subjekty, nýbrž celé třídy lidí rozvíjet jen jeden díl jejich vloh, zatímco ostatní jsou sotva naznačeny matnou stopou, jako je tomu u zakrslých rostlin“ (tamtéž, 582n.; čes. 140). Nežřetelný a zkraslený je tak nejen obraz, jež si lidé sami o sobě tvoří, nýbrž i skutečnost jako celek, která je vždy více než právě viditelný výřez. Fragmentací a ideologizací svého vědomí platí individua za kulturní pokrok svého „rodu“ (→ *Ideologie a její kritici*, str. 206). Odtud pak vyplývá

Kolem roku 1800:  
„Zděšení svobodou, jež se ve svých prvních pokusech vždy ohlašuje jako nepřítel.“

temný obraz pokroku

i onen temný „obraz současnosti“, který Schiller líčí v šestém ze svých *Dopisů o estetické výchově člověka*:

Ona próteovská povaha řeckých států, v nichž se každý jedinec těšil z vislého života a v případě potřeby se mohl stát celkem, uvolnila nyní místo umělému hodinovému soustrojí, ve kterém se z tříště nespočetných, nicméně od odměny. Věčně připoután jen k jedinému nepatrnému zlomku celku, námaha se i člověk sám jen zlomkovitě; věčně jen ohlušován jednotvárným hlukem kola, které pohání, nerozvíjí harmonii své bytosti, a místo aby vtiskl podobu lidsvů do své přirozenosti, stává se pouhým otiskem své činnosti, své vědy. Ale i tato na formách, které si tyto články samy dávají (neboť jak by bylo možno, nezávisl říť jejich svobodě hodinový mechanismus tak umělý a světloplachý), nýbrž je svobodný náhled. (tamtéž, 584; čes. *Výbor z filozofických spisů*, 1992, 141–142)

Mezi fragmentací skutečnosti, rozkouskovaním individuality a ztrátou bezprostředního poznání je podle Schillera přímá souvislost. Tím se však ve svých základech začíná otfášat i platónský ideál nezprostředkované vztahu ke skutečnosti. „Skutečnost“, jež se rozpadla na kusy a sama působí fragmentaci, jež je zvěčněná i zvěčňující, se sama jeví jako „špatná společnost“, které je třeba se vyhýbat. To potom otevírá novou perspektivu umění, které svým vzdorováním vůči empirickému každodennímu vědomí i vůči zvěčněným formám vědění v moderní době zdůrazňuje právě ty vlastnosti, které Platón odsoudil. Myšlenku, že umění by mohlo poskytovat prostor „imunity“ vůči „despotickému mínění“, „bizarním obyčejům“ a „svodům společnosti“, rozvíjí Schiller v polemice s básněmi Gottfrieda Augusta Bürgera. Jeho pojetí vědomě antielitářské „národní poezie“ usilovalo o syntézu „lidových“ a „svrchovaně kulturních“ prvků, tedy o všeobecnou platnost, jaká byla v řecké antice vlastní např. homérským eposům, přitom však klade důraz i na to, že takové umění má vždy specifický kulturní základ. „Kdyby existoval národ, jehož nosy by byly ustrojeny tak, že by jim lépe vonělo čertovské lejno než růže, opěvovalo by se místo růží čertovské lejno“ (Bürger 1987, 728).

Schiller, jenž se snažil básnictví obracet právě proti předpoklům a předpojatostem svých současníků, důrazně proti takovému pojetí protestuje. Umění je legitimováno nikoli tím, že uspokojuje ideologicky deformované potřeby a reprodukuje zkažený vkus „širokého publika“, nýbrž právě svým vzdorem vůči němu. Jestliže se Bürger dovolává „ryzí a pravé popularity, která nejčastěji harmonuje s představami a způsobem cítění národa jako celku“ (Bürger, 730), Schiller toto jeho pojetí zpochybňuje tím, že upozorňuje na neodvratný rozpad jednotné kultury. Jestliže „stát učinil měřítkem muže úřad“, musí umění hledat právě ty rysy pravého lidství,

Schiller proti Bürgerovi nebolí: co je to lidovost národa?

keré se pod diktátem takového zvěčnění vytratily. Toto hledání se vrací k řecké antice a k jejím uměleckým dílům, v nichž jsou ještě uchovány stopy života jako celku. Není samozřejmě možné její vzor jednoduše napodobovat — ústřední moment kritiky Bürgerova pojetí spočívá právě v tom, že Bürger nevidí, jak zásadním způsobem je homérská doba nesrovnatelná se současností, avšak je možné se od ní učit. Schillerův umělec se tak stává cestovatelem v čase: když „dosáhl dospělosti pod dalekým řeckým nebem“, vrací se jako cizinec zpět do svého století [...]. Látku si sice bude brát z přítomnosti, avšak formu z oné ušlechtlejší doby, [...] z číselného éteru své démonické přirozenosti [...], nenakažen zkázou pokolení a dob“ (Schiller 1795, 593). I když Schiller zůstává dlužen přesnější určení mnohoznačných pojmů formy a obsahu, přesto je pozoruhodný způsob, jak s touto dichotomií zachází. V souhře je pozoruhodný způsob, jak s touto dichotomií zachází. V souhře minulosti se současností, cizího se známým se mu nejprve otevírá nový, nezvyklý pohled na vlastní skutečnost. Estetické formy, které vznikly v minulé, pro nás již vzdálené kultuře, vzdorují zpředměťující moderně a v novém, jakoby cizím světle ukazují i „látku [...] přítomnosti“. Estetická autonomie v Schillerově pojetí tedy znamená (jen) nezávislost na blahovůli vznešených mecenášů či požadavcích trhu (obojí mělo pro Schillerovu vlastní tvorbu nezanedbatelný význam), nýbrž nezávislost na kultuře, předsudcích a myšlenkových návycích vlastní doby. V této autonomii má základ společenská funkce umění, a právě proto může Schiller klade zodpovědět i otázku, kterou své *Listy o estetické výchově* otevřel: zabývat se estetikou v dobách politického neklidu není nic antikovaného, nýbrž právě cosi, čeho se nelze zříci.

Společenský význam umění tkví tedy podle Schillera právě v jeho autonomii. Přitom se spojuje poznávání vlastní doby se snahou o její překonání. Schiller nadto chápe umění jako paměť lidských dějin, v níž se uchovávají stopy oné „důstojnosti“ a „jednoty“, kterých lidstvo v průběhu svých dějin pozbylo, a zároveň jako médium, v němž je ztracené možno probouzet k novému životu.

Co si však počít tehdy, jestliže vzpomínky nikde na postulovaný ideál nenarazí? Schiller si je vědom virtuální povahy svého pojetí vzpomínky, a je pravda, že jeho základem je eliminace paměti jiné, té, která je spojena s určitou násilností. Do zapomnění upadlo to, nač upozorňuje Walter Benjamin ve své 7. tezi k filosofii dějin: „Neexistuje dokument kultury, který by současně nebyl dokumentem barbarství“ (Benjamin 1972a).

Svůj „nový pohled“ chce Schiller získat perspektivou idealizovaného umění, které je imunní vůči zpředměťujícímu působení vlastní přítomnosti. Ale tato imunita může být vzhledem k cíli příliš silná a nakonec minulé stejně jako přítomné skutečnosti nevidět. Tak jako je z paměti vytěsněno všechno to, co nesvědčí o možnosti harmonie (a to znamená: celé dějiny), stává se i estetická

hledání rysů pravého lidství

cesta časem – umění jako zcizování přítomnosti

paměť lidstva: kultura a barbarství

„anticipace štěstí“ surrogátem, který překrývá zprvu tak přesně psané neštěstí.

Problematickým, a to právě na pozadí Schillerova velice výstižného popisu diferenciacie společnosti, se jeví i postulát zastupitel-rodiní básník: „Jakožto osvícený, kultivovaný mluvčí národního citění bude podkládat čistším a duchaplnějším textem národního jazyk hledající cit lásky, radosti, zbožnosti, smutku i naděje; protože tvary a nežřídka i animální výlev na rtech svého národa“ (Schiller 1791, 974). Tedy nejen cizí, nýbrž i vlastní vášeň je třeba idealizující způsobem „zpracovat“. Právě zušlechťení je „možné jen svobodou ducha, vlastní činností, která ruší přemoc vášni“ (tamtéž, 982). Schillerův básník si tak sám ukládá přísnou disciplínu, které se proti umění dožadovat již Platón — „Und malt mit lieblichem Betrüge / Elysium auf seine Kerkerwand“ („A lbezným klamem kreslí / Elysium na zdech svého vězení“, *Die Künstler*).

### 3. Ve jménu národa (1985)

„Právě současné umění není snadno srozumitelné. Zahnuje momenty provokace a agresivity.“ To není soud nějakého konzervativního fejetonu, nýbrž nález, k němuž dospěl Spolkový správní soud v roce 1971 a z něhož vyvodil možné ohrožení zvláště mladistvých recipientů. „Pocity způsobené setkáním s takovými uměleckými díly mohou intelektuální a duševní vývoj nedozrálé osobnosti nejen zatěžovat a brzdit, nýbrž mohou ji také ohrožovat ve smyslu §1 odst. 1 Zákona o šíření spisů ohrožujících mládež.“ (BVerwGE 39, 208).

společenská soudnost

Íde o to, jaké důsledky má 5. článek 3. odst. 1. ustanovení Ústavy — „Umění a věda, bádání a učení jsou svobodné“ — pro práci Spolkového úřadu pro zkoumání tiskovin ohrožujících mládež (BPS), který má poskytovat „mládeži náležitou ochranu před uměním, které pro ni není vhodné“ (BVerwGE 39, 208). Při rozhodování mezi ochranou umění a ochranou mládeže soud rozhoduje, „že nikoli každý výsledek uměleckého snažení má přednost před ochranou mládeže, nýbrž pouze takový, který se vyznačuje jistou mírou umělecké úrovně. To se neposuzuje výlučně podle estetických kritérií, nýbrž i podle důležitosti, kterou má dílo v plurální společnosti na základě jejích představ o funkci umění“ (BVerwGE 39, 207). Výrok soudu tedy Spolkový úřad pro zkoumání tiskovin ohrožujících mládež zbavuje nejen povinnosti rozhodovat, co je a co není umění, nýbrž toto rozhodování odděluje i od „institute umění“ samé. Co platí v ní, nemusí automaticky platit i v „pluralistické společnosti“ jako celku. Nikoli soudy expertů — umělců samých anebo literárních vědců — rozhodují o tom, co zasluhuje

ochrany jako umění, nýbrž, jak to formuluje analogické rozhodnutí *US Supreme Court*, „contemporary community standards“. V případě BPS je tento obecný názor reprezentován zástupci „z kruhu umění, literatury, knižního obchodu, nakladatelství a církvi jakož i jiných náboženských spolků“. Z jejich rozhodnutí — která značně omezují šíření příslušných „naznačených“ spisů — lze pak jasně definitoricky vyčíst, jak se uvažuje o funkci estetické literatury mimo oblast literatury a literární vědy.

V roce 1985 dal takto BPS na index německý překlad románu Kathy Acker *Blood und Guts in High School*. „Kniha ‚Správné děvče nebrečt‘ není umění a umění neslouží“ (Toto rozhodnutí bylo mezeříklem mezi nakladatelství Heyne román znovu vydalo. Rozsuzováním již zrušeno a nakladatelství Merve vydalo. Rozsudek z roku 1985 dokumentuje vydání textů Kathy Acker v Merve Verlag, z něhož zde cituji: Acker 1990). Dohlížitelé z BPS (jediná žena, která se účastnila tohoto řízení, byla zapisovatelka) nepovažují za společensky relevantní fakt to, že Kathy Acker je jednou z nejrenomovanějších amerických avantgardních autorek, ani to, že je „často a s uznáním“ oslavována jako „bojovnice za práva žen“. Její román se podle nich „nezabývá úlohou ženy“ — jak by se bylo lze nadít od „feministicky orientovaného díla“ —, nýbrž „jde v něm převážně o mužskou moc a potenci“. Výsledkem je prý čistá pornografie. V knize se oslavuje „deviantní sexuální chování“, dětská sexualita a incest, přičemž autorku „nenapadají žádné varianty a excesy přesahující tradiční mužské fantazie“. „Po stránce obsahu jsou zde pouze zobrazeny společenské struktury. Původní či tvůrčí místa chybí.“

„Správné děvče nebrečt“

„I fought the law  
(and the law won)“  
(The Clash)

Kdybychom tuto formulaci vzali doslova, bylo by třeba z umění — a ze systému společenských norem — eliminovat jakožto deviantní a chorobné společenské struktury samy (a umělecká tvořivost by se pak patrně měla rozvíjet vynacházením „variant a excesů“). Ale patrný je zde i další zásadní rozpor: „deviace“, tedy odchylka od normy, je odsouzena a současně s tím se požaduje „původnost“ a „tvořivost“. V tom se přinejmenším projevuje velmi specifické chápání umění, podle něhož by, stručně řečeno, umění užívalo své ústavou chráněné svobody právě tehdy, kdyby jí nepoužívalo jako *estetického* prostoru, v němž se překračuje špatná skutečnost. Literatura, která nesmí „provokovat“ a nesmí být „agresivní“, je pak v poměru k provokující a agresivní skutečnosti vsmaku jen tím, co za ni pokládá Spolkový správní soud ve svém nálezu z roku 1971: „sublimací“ (BVerwGE 39, 206).

Spolkový úřad pro zkoumání spisů ohrožujících mládež (BPS) však musí čelit i podstatně konkrétnějším problémům. To lze seznat z toho, podíváme-li se blíže, jak tvrdou práci interpretace musel vykonat předtím, než mohl románu *Blood and Guts in High School* upřít predikát umění a zařadit jej mezi pornografii, protože, jak ověřovatelé sami zjistili, dějové linie „jsou zde nežřídka špatně

patrné“ a zejména obraz „hlavní hrdinky“ je matoucí a neostřídá. Přesto však první věta konstatace „fakt“ zní: „Titulní hrdinkou je asi informací je filtrováno jméno a věk (přičemž protřeštěných předčasně vyspělá desetiletá dívka Janey.“ Z množství protřeštěných postav má zkušenosti, způsoby chování a jazyk, který by ani s největším vynaložením fantazie nebylo možné připsat desetileté dívce). Touto „titulní hrdinkou“ pak úředníci BPS určují, kde je střed textu, z něhož je třeba dešifrovat mnohoznačnost jeho perspektiv. „Vmyšlí se do jiných osob, například do spisovatelky Eriky Jong“, čteme, a i když je často nejasné, „jedná-li se o fantazie, či skutečná jednání hlavní postavy“, je přesto znalcům stále zřejmé, že je to právě tato Janey, jež má sexuální styk se svým otcem, luje masochistické praktiky, absolvovala několikrát potrat, v Paříži se spojila s anarchistickými teroristy a s Jeanem Genetem prausoudně posuzovaných „faktů“ označit incest a dětský sex pouze tehdy, jedná-li se o hlavní postavu ženského pohlaví, která má nějaké jméno a věk. Tento způsob čtení ovšem tvrdostně ignoruje jaké jméno a věk. Tento způsob čtení ovšem tvrdostně ignoruje sobení, vycházející z textově zprostředkovaných vzorců identity, třebaže právě v jeho ohnisku je nejen autorka, nýbrž i její čtenáři. Posuzovatelé namísto toho prostě konstruují kontrast určitého, pedagogicky závazného výchovného ideálu: osoba ze své vůle a zcela vědomě oddaná zlu a přitom jasně si sebe uvědomující — a co na tom, že touto postavou je desetiletá děvče. Stejně tak násilně jako toto stanovení ústředního významu by ovšem byla i jeho eliminace. Právě o to se mohla BPS opíť. Jenže i nadále je tu kruhový vztah. Posuzovatelé svou interpretaci ukazují, že hranice umělecké svobody nejsou vytyčeny pedagogickým ideálem svobodné osoby, která určuje sebe samu a za sebe nese odpovědnost, nýbrž mnohem spíše nevyhnutelnou právníkou potřebou zjišťovat jednoznačná fakta, aby bylo možné vynášet spolehlivé soudy. Text sám pak musí do svědčovat svou nevinou anebo se naopak jeho nesrozumitelnost vykládá jako zlovůle — ze strany autorky, jež je posedlá pornografií.

Jenže román Kathy Acker tento požadavek jednoznačnosti nespĺňuje. Což je patrné právě tehdy, zkoumáme-li zásadní obvinění z líčení incestu. Text totiž zná několik otců a několik dcer, protože sleduje patriarchální struktury, které jsou „zapsány“ ve všech vztazích v maloměstských středostavovských rodinách, v prostředí newyorských punkerů nebo i v imaginárním poměru k „zamilovaným spisovatelům“. Metaforu psaní je zde třeba chápat doslova: objektem zkoumání jsou v románu *Blood and Guts in High School* (literární) texty, z nichž je třeba vyčíst příslušné vzory identity, které se pak musí osvědčovat i v nebyvale drastických situacích (tímto způsobem se zde pak „přepisuje“ Hawthornovo *Šarlatové písmeno*

„Make sense,“ Fielding said. Tell the real story of your life. You alone can tell the truth! I don't want to make any sense,“ I replied.“  
(Kathy Acker, *The Adult Life of Toulouse Lautrec*)

a příběh O). Nikoli však prostředky distancované, suverénní hry, v níž by se jako ideologicky deformované masky obnažovala klíše „triviální literatury“ a jejich rozrušování ze strany „vysoké literatury“. Text Kathy Acker je stále strhován vírem, vycházejícím z různých identit, a ukazuje přitom, že žádná hra se nemůže vymanit z moci toho, co je vtěleno do jejích figurek, a že není ani možné tuto hru prostě opustit. Je umístěn ve světě, zkonstruovaném z textů, ve světě, který skutečně, jak konstatuje BPS, „má převážně co dělat s mužskou mocí a mocí“. Podobnost se skutečnými poměry je čistě náhodná?

#### OD DĚJIN LITERATURY K DĚJINÁM KULTURY: NEW HISTORICISM A SÉMIOTIKA KULTURY

Polyfonie — zcizení — provokace: zdá se, že argumenty, které se po více než dva tisíce let vznášely na obranu básnického umění či proti němu, se sobě navzájem podobají. To nás však nesmí svádět k ukvapenému soudu, že o stále stejném umění rozhodoval vždy tyž soud. To společné se v první řadě omezuje na to, že ve všech pokusech o uchopení statutu a funkce umění je vždy, jak to ukázal Hans Blumenberg, přítomná „veskrze skrytým způsobem implikace určité doby, totiž její pojetí skutečnosti“ (Blumenberg 1964, 19). Právě to, co se v kontextu určité doby a určitého společenství komunikace jeví jako zcela bezpředsudečné, se ukazuje být velmi nestabilní a proměnlivé. Jestliže Platón předpokládá bezprostřední zřejmost skutečnosti a jestliže Schiller naproti tomu klade důraz na její skrytost a odkázanost na reprezentaci, nestojí tu proti sobě individuální názory, nýbrž výřezy velmi širokých systémů praktik, přesvědčení a norem, které se zdají být tak samozřejmé, že v normálních případech ani nejsou uvědomovány, a nemohou se proto stát předmětem kritického zkoumání. Teprve z určitého odstupu se začínají rýsovat kontury obrazů světa, specifických pro dané epochy a kultury, v nichž se ustavuje „skutečnost“ jako výsledek jazykové i kulturně podmíněných výkladů a jež teprve umožňují jakožto „signifikantní“ konkrétní výpovědi. Nejen teorie básnictví, nýbrž i její předmět, fiktivní literatura, závisí na právě tak proměnlivých skutečnostech a pojetích skutečnosti. Pokoušíme-li se tyto vztahy závislosti popsat, rozpouští se souvislost autonomních dějin literatury do řady „momentek“, jejichž cílem je reflektovat dané společenské a kulturní kontexty v jejich vázanosti na určité místo a čas (→ *Dějiny literatury*, str. 173).

Text (literární) a kontext (historický) se k sobě nevztahují jako nějaká „nadstavba“ a „základna“, jako „kopie“ a „vzor“, nýbrž tvoří nitky vetkané do „husté sítě proměnlivých a často protikladných společenských sil“ (Greenblatt 1991, 15). Z uzlů v této síti je pak například možné odečítat to, jak se určitá literární „výpověď“ utváří

„Slova, jež se vynořují z tří hlubokých, po sobě následujících nocí: z noci času a zapomnění, z noci nešťastných a z oně ještě temnější nocí, která vzdoruje silám našeho rozumu, z noci ústavy a říše přehmatu.“  
(Arlotte Farge: *Křehký život*)

text a kontext

v napětí zákonitostí určitého žánru, očekávání daného publika a individuálního záměru, v němž může zkušenost nějaké historické události opět interferovat s „privátními“ i „kolektivními“ úzkostmi, nadějami i žádostmi a s účinky politické a společenské moci. Text a kontext nelze zkoumat odděleně, ale to, co je třeba chápat jako kon-  
lečenské a ekonomické struktury, nýbrž např. i mentalitu apod. —, vztahovat. Nebylo by tedy příliš moudré, kdybychom se dějinami li-  
např. k dějinám společenským.

Určitý model, v němž jsou předmětem literární vědy synchron-  
v rámci toho, co se označuje jako *New Historicism*, jehož programo-  
1989, 20). Druhá polovina tohoto chiasmu, to jest textovost dějin,  
přítom neznamená pouze to, že dějiny (kultury) jsou odkázány na  
(pramenné) texty, nýbrž chce říci, že sám předmět těchto dějin je  
ustrojen jako text. Důraz se přitom klade na souvislost smyslu jako  
základ kultury, která je jako celek systémem znaků, symbolicky  
strukturovaným jednáním. „Kultura“ již není určena — tak, jak je  
tomu např. v tradičním historismu 19. století, ale i v implicitních  
předpokladech soudů BPS — „vizí vrcholné kultury jako harmo-  
nické říše smíření“ (Greenblatt 1991, 13), nýbrž chápe se jako sé-  
miotický organizovaná oblast „skutečnosti“ jako celku. Patří sem  
tedy básně stejně jako volební boje, fotbalové zápasy stejně jako  
kvantová mechanika, vztah mezi příjmy obou pohlaví, bohoslužby  
anebo móda koupání v přírodě. Jakkoli nesystematický a nahodilý  
je výčet těchto prvků, přesto je jim cosi společného: všechny jsou  
součástí „kulturního okruhu“ „západní svět“ ve dvacátém století,  
přičemž jeho kontury se rýsují právě jen ve specifických kombi-  
nacích všech jeho prvků. Zároveň pro všechny platí, že se nějak  
týkají materiálních či ekonomických základů i individuálních „in-  
tencí“, aniž by z nich ovšem byly dedukovatelné. Klade-li se akcent  
na tyto souvislosti, ruší se tím iluze, že jednotlivým fragmentům  
„cizích“ kultur by bylo možné rozumět bezprostředně, a současně  
s tím se vytváří i jakýsi index toho, co v kultuře budí pozornost jako  
nesrozumitelné.

V tomto zaměření na kulturologii je implikována základní teo-  
retická volba i pokud jde o zkoumání vztahu mezi textem a kon-  
textem: nejde teď v první řadě o to, jakým způsobem text pře-  
tváří „syrový materiál“ tak, že „nabývá tvaru“ teprve tvůrčím ak-  
tem básníky či básníka a takto „ožívá“, nýbrž zkoumání se obrací  
k tomu, co do tohoto textu vstupuje jako již zformovaný, sym-  
bolicky strukturovaný materiál, co se do něj „zaznamenává“ jako  
kolektivní smysl. (K tomu patří též vědění či představa o tom, co

lifestyle

je vlastně úkolem esteticky definované literatury — tedy právě ty  
problémy, k nimž jsme se snažili přiblížit našimi „momentkami“.)  
„Noví historisté chápou takové formy kulturního vyjadřování, jako  
jsou např. čarodějnické procesy, lékařské příručky anebo oblékání,  
nikoli jako syrový, nýbrž jako „vařený“ materiál — jako složité sym-  
bolické i materiální artikulace imaginačních i ideologických struk-  
tur společnosti, která je vytvořila“ (Greenblatt 1991, 14).

Stephen Greenblatt vytvořil pojem cirkulace společenské ener-  
gie právě proto, aby ukázal, že žádné literární dílo nevzniká bez  
předpokladů. „Poetika kultury“, která se má na těchto základech  
ustavit, analyzuje „dynamickou cirkulaci žádostí, úzkostí a zájmů“  
jako „výměnu a obchodní směnu“ (Greenblatt 1990). Takový ob-  
chod spolu například v období anglické reformace uzavírají pro-  
testantiští bořitelé kostelů a divadlo: protestanti prodávají kato-  
lická obřadní roucha a jiné sakrální předměty, které se pak objevují  
na divadle jako kostýmy a dekorace. Drastičtější pokoření kato-  
lické církve je sotva myslitelné, ale z protestantského pohledu je  
nadto demaskován i „teatrální“ ráz katolictví. Divadla zase získá-  
vají mnohem víc než nádherně upravené a vzácné látky, proto že  
v této dráždivé profanaci přežívá i cosi z kulturní aury. Divadla  
však spolu s tím uchovávají onen moment smyslovosti, který by  
protestanti chtěli vypudit nejen z církve, nýbrž i z celé kultury. I oni  
tedy „plátí“ svou „cenu“ v tomto obchodě. To, co se dostává do po-  
hybu, nejsou v první řadě materiální statky, nýbrž „kulturní kapitál“  
nasyčený kulturními energiemi. Tyto energie pak pronikají i do lite-  
rárních textů anglické renesance, například do Shakespearova *Snu  
noci svatojánské*, který je — podle Greenblattovy interpretace —  
rafinovanou a provokativní hrou se symbolickým významem svě-  
cené vody (jak Shakespearovo dílo uvádí do oběhu také jiný druh  
„obchodní směny“, totiž politiku koloniální moci, geografické a et-  
nologické vědění, toho se dotýká rovněž kapitola *The Racial Turn:  
„Race“, postkolonialismus, literární věda*, str. 239). A o „obchodní  
směně“ lze mluvit i v případě románu Kathy Acker. Protože je na-  
sycen destruktivními „energiemi“ pornografie a plagiátu, nutí —  
a to za „cenu“ svého zákazu — společenské instituce učinit gesto,  
demaskující represivní obsah jejich pedagogiky (vzor takové pro-  
vokace jakožto „sociologického experimentu“ podal ostatně již ve  
dvacátých letech Bertolt Brecht v procesu s *Třigrošovou operou*.)

Diskuse o povaze literární vědy, jak ji naznačují naše tři „mo-  
mentky“, tedy sama směřuje od svého předmětu, jímž jsou este-  
ticky-fiktivní texty, k mnohem širšímu poli. Historická relativizace  
pojmu „literatura“ — stejně jako literární praxe sama — spojuje  
literární vědu se zkoumáním kultur, mentalit, diskursů a společen-  
ských formací, jež si však na druhé straně osvojuje některé metody  
literárněvědné analýzy. Například spontánní, anarchický výbuch  
násilí, který v Paříži v 18. století stál život několik tuctů koček, se ve

syrové a vařené

kulturní kapitály





„My vyběráme, co zůstává.“ (Z reklamního letáku nakladatelství *Reclam*, doporučujícího knihu, která publikuje „to nejlepší z Univerzální knihovny v hodnotných vědeckých vydáních“)

historiků, kterou ustavil berlínský senát, došla například na začátku roku 1994 k pozoruhodnému usnesení, podle něhož jedna z ulic, které vedou k Říšskému sněmu, nesmí nadále nést jméno komunistky a bojovnice za ženská práva Klary Zetkin a že se má opět jmenovat podle druhé manželky „velkého kurfírta“ „Dorotheenstraße“. Tajemstvím této komise ovšem zůstalo, proč má být vhodnější představitelkou německého parlamentarismu právě chof braniborsko-pruského knížete.)

Funkce kulturní paměti, jak tvrdí Renate Lachmann, nespočívá v akumulaci dat, nýbrž ve vytváření symbolů. Kulturní kontexty strukturují *modely* paměti (Lachmann 1990), jež se však samy re-strukturují přijímáním nových informací. Modelem takové aktivní kolektivní paměti je literatura, přesněji řečeno, literární texty. Avšak i ony mají paměť: intertextovost spojuje přítomné texty s texty minulosti (→ *Intertextovost: čtení — text — intertext*, str. 357). Přímou literaturu, účastní se tento text na fungování textu předchozího: „Psaní je práce paměti a nová interpretace (knižní) kultury současně“ (Lachmann 1990, 36). Z toho pak sémiotika kultury odvozuje své základní premisy: souhra vzpomínání a zapomínání vytváří homogenní prostor vzpomínky, který garantuje fungování společenské komunikace. A na modelu literatury lze současně pozorovat i mechanismus transformací, kterým tento prostor rozpo-  
mínání podléhá. Určitý text nejen „opisuje“ kulturní systém, nýbrž právě tak jej i „rozepisuje“; neuzavírá literární řadu, v níž je zasa-zen, nýbrž otevírá ji pro nová „zpracování“. Přitom se přinejmenším zčásti stává transparentním rovněž mechanismus tradování. V literárních textech, avšak ještě silněji v prostoru mezi nimi, se virtuálně reflektuje gramatika dané kultury.

Hlavním úkolem této gramatiky je vytváření jednoty. Kultury se vyhraňují tím, že „modelují“ své hranice, tedy způsobem, jímž určují, co je v nich možné a co nikoli, co je „kultivované“ a co „nekultivované“. K zásadním protikladům přitom patří protiklad přípustných a nepřípustných výpovědí, stanovení toho, co Foucault nazývá „vážnými“ mluvními akty. Jak už to naznačily naše tři „momentky“ z teorie literatury, zvláštnímu tlaku na vlastní legitimaci je vystaveno zvláště to, co je „vymyšlené“, tedy to, co je fiktivní povahy. To ovšem neznamená, že by pro kulturu nemělo cenu. Dokonce i Platón byl ochoten básnictví zčásti, to jest v pedagogickém ohledu, tolerovat a Schiller mu za určitých podmínek přiznává vyšší poznávací hodnotu než má profánní všednodennost. Nicméně je zřejmé, jaké „množství předpokladů je skryto v uzavírání“ oné „fiktivní smlouvy“, která podle Aleidy Assmann zakládá „legitimnost fikce“ (Assmann 1980; → *Intencionalita, vnímání, představa, ne-určitost*). Není „vynálezem“ prezentovaných teorií básnictví; ty jen explicitně ukazují to, co je závazné pro všechny, kdo se chtějí

gramatika kultury

účastnit „kulturního života“. Tím se však diskurs o umění podobá diskursům o (jiných) okrajových oblastech společnosti, například diskursu o šlenství či zločinnosti.

Hranice určité kultury však vždy současně odkazují k tomu, co je z ní vypuzeno. Michail Bachtin zkoumá na modelu karnevalu, jak na centralizující snahy hegemoniální kultury odpovídají komple-  
mentární kontrakultury, v nichž je na místě centralizace pohyb de-  
mentární kontrakultury, na místě jednoznačnosti tendence k mnohoznačnosti  
centrování, na místě monologičnosti polyfoničnost (Bachtin 1969). Kontra-  
a na místě monologičnosti chápat jednoduše jako „subverzi“; žádná  
kulturu však nesmíme chápat jednoduše jako „subverzi“; žádná  
kultura ji nemůže úplně potlačit — protože pak by ztratila nejen  
kulturu vlastní určitost, nýbrž především i pramen své vlastní dyna-  
miky, která je pro její přežití nepostradatelná. Právě to ale dokládají  
i spory o básnictví, jež svědčí o tom, jak nesnadné je tyto prameny  
usměrnit tak, aby se přitom nezahradily.

Jestliže se stále více uvolňuje přísnost těchto hranic, dokazuje to větší pružnost, kterou si v dlouhém procesu učení naše kultura osvojila. Ale stejně tak to svědčí i o tom, že moderní společnosti jsou stále méně odkázány na mechanismy kulturní regulace, protože se jim podařilo vytvořit jejich mnohem účinnější ekvivalenty. Hranice kultury vyznačují též hranice kulturologie. Právě sémiotické mo-  
dely kultury mají jistý sklon k totalizaci, neboť mají tendenci mar-  
ginalizovat rezistence nesémiotických oblastí světa (a k tomu patří i značné části materiální i ekonomické „základny“). Právě tomu se snaží čelit *New Historicism* svou vědomou nesystematičností. Ji-  
ným způsobem se zde snaží působit i to pojetí ideologie, které bude  
tématem následující kapitoly. Jeho tématem je „osud estetických a  
kulturních oblastí v kapitalismu“ (Jameson 1982, 128).

## ROZŠÍŘUJÍCÍ LITERATURA

Rozlišení pojmů: Peter Schöttler, *Mentalitäten, Ideologien, Diskurse* (1989); k básnictví a filosofii u Platóna: Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen* (1990); k historičnosti a k tématu „legitimnost fikce“: Aleida Assmann (1980); příklad pro diferenciaci kultury v době vznikajícího kapitalismu v Německu: Dieter und Karin Claessens, *Kapitalismus als Kultur* (1979); obrana radikální histo-  
rizace: Friederike Hassauer a její „polemický spis“ *Textverluste* (1992); k *New Historicism* sborníky Harolda Veesera (vyd.; 1989; zde hlavní texty Greenblatta, Montrose a Whitea) a Hartmuta Eggerta, Ulricha Profitlicha a Klause Scherpeho (vyd.; 1990; zde zvl. stať Kaesova a Lützelerova); k souvislosti mezi pamětí a literaturou *Gedächtnis und Literatur*, Renate Lachmann (1990) a „Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung“ Aleida Assmann / Dietrich Harth (vyd.): *Mnemosyne* (1991).

## EXKURS:

## ARCHEOLOGIE LITERÁRNÍ KOMUNIKACE

Aleida a Jan Assmannovi

teorie – dějiny  
– archeologie

Pojem „archeologie“ v poněkud mnohomluvném názvu tohoto projektu je třeba chápat jako antonymum „teorie“. Když jsme uprotura nových teorií v lingvistice i literární vědě svého vrcholu. Přitom se zdálo, že historický rozměr se odtud úplně vytratí. Vůči této tendenci k ahistorické systematizaci se nám pojem „dějiny“ jevil jako příliš slabý. Archeologie neznamená jen časovou následnost literárních diskursů, nýbrž také tázání po počátcích a původu, předstupu a přípravných fázích, tedy otázku přesahující literaturu v užším (ať jakkoli chápaném) smyslu a směřující k tomu, co ji předchází a zakládá, co ji utváří a umožňuje. Stejně jako v případě knihy *Dějiny obrazu před epochou umění (Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst)* kunsthistorika Hanse Beltinga (Belting 1991) jde i archeologii literární komunikace, o „dějiny textu před epochou literatury“ anebo alespoň o to, aby se součástí zkoumání staly i „předliterární“ epochy a pobočné linie. Zvláštní postavení literatury v novověku je výsledkem nedávného vývoje západního světa a nelze je bez dalšího přenášet na starší či mimoevropské literatury, a tím méně je pak možné toto postavení literatury univerzalizovat.

## RÁMEC BĀDÁNÍ

Pojem „literatura“ používáme v nejširším smyslu „písemného podání“ a rovněž novější literární texty čteme nikoli v jejich jedinečnosti a diferencovanosti — připomeňme alespoň hesla „fikce“ či „estetismus“ —, nýbrž jako to, co je spjato s celkovým procesem kulturního tvoření smyslu. Literatura v tomto širším smyslu, který ještě nezná estetickou rozrůzněnost, znamená totéž co „písmo“, avšak nikoli ve smyslu nějakého systému písma, nýbrž ve smyslu psané kultury, písemnictví. Tedy označuje písmo jako neoddělitelnou součást společnosti, písmo jako médium kulturního života, tvoření, akumulace, tradování a komunikování smyslu. Tento pro-

jekt by tedy bylo možné rovněž označit jako *historickou fenomenologii písemnictví*. Tímto rozšířeným pojetím literatury, jemuž nemůže být práva literární věda se svými metodami, jsme se zabývali v rámci interdisciplinární skupiny, která vznikla na konci 70. let. Součástí tohoto pracovního společenství různých oborů byly vědy o literární vědě i různé obory vědy o kultuře (např. egyptologie, asyriologie, sinologie atd.), religionistika (ale i etnologie, filosofie, judaistika) a sociologie věděni.

V následující skice se pokusíme charakterizovat záměr tohoto projektu a specifčnost jeho přístupů formou rekapitulace toho, co bylo až dosud vykonáno. První dvě zasedání naší pracovní skupiny, jejichž tématem byla „orální kultura a písemnictví“, se zabývala vlastním jádrem problému; jejich výsledkem byl sborník *Písmo a paměť*, který vyšel roku 1983. Tento sborník navázal na studium klasické filologie a vědy o komunikaci a jež se v 60. letech rozšířilo téměř jako nové paradigma ve všech oblastech duchovních věd, přičemž centrálním problémem učinilo otázku účasti médií v produkci a komunikaci textů. Pro tuto změnu paradigmatu je pak možné vytknout dva, byť zcela rozdílné, směry bádání (srv. Aleida a Jan Assmannovi 1990). Prvním je historický výzkum médií podle vzoru tzv. „torontské školy“ v Kanadě, spojené se jmény Harolda Innise, Erica Havelocka a Marshalla McLuhana (McLuhana 1962/1968). Například Eric Havelock je klasický filolog a badatel na poli „kulturní revoluce abecedy“. Svou práci chápal jako pokračování výzkumů Milmana Parryho, jenž dal ve 20. a 30. letech nový impuls homérovskému bádání tím, že v dosud živé tradici studoval na Balkáně kompoziční zákonitosti orální epiky (Parry 1928, 1971; Lord 1960/1965; Whallon 1969). Ústřední teze tohoto směru zní: kultura lze definovat kapacitou jejich médií, tj. na základě technologií zaznamenávání, akumulace a přenosu. Tím se však do centra pozornosti dostávají systémy písma a instituce písma, formy komunikace, kanály přenášení zpráv, jakož i techniky akumulace věděni. Na torontskou školu a její dějiny technik komunikace navazuje zvláště F. A. Kittler (Kittler 1985). Jádro i provokativnost tohoto směru záleží v tom, že literární vědu mění na inženýrství. Na straně etnologie patří do této souvislosti kulturně-antropologické a vývojově-sociologické tázání po důsledcích „písma a psaní“, které rozvíjel především Jack Goody (Goody 1981, 1986, 1987; Ong 1982). Tento pohled na podmíněnost kultury jejími médii prokázal svou účinnost zejména v době prudce se rozvíjející technologické evoluce. Jako druhý proud lze uvést francouzskou poststrukturalistickou filosofii psaní, jež je spojena se jmény Michela Foucaulta, Jacquese Lacana a zvláště Jacquese Derridy. V tomto případě nejde o média a jejich historické podoby, nýbrž zcela všeobecně a zásadně o neredukovatelné médium písma. Chtěli bychom toto nové

historická  
fenomenologie  
písemnictví

médiá a kultura

paradigma snést z výšin čisté teorie, vymanit je z diskusí, probíhajících pouze v rámci určitého oboru, a učinit je tématem historického i interdisciplinárního bádání, protože jsme přesvědčeni, že tímto způsobem by bylo možné založit literární vědu, jež je in-formována etnologií, antropologií, religionistickou i archeologií.

### KULTURNÍ PAMĚŤ

*archeologie textu*

Otázka, ze které tento projekt vycházel, se týká archeologie textu a ještě konkrétněji: literárního textu. Konrad Ehrlich definuje text komunikace lze prostorově i časově rozšířit tehdy, je-li možné akumulovat řeč v nepřítomnosti mluvčího či posluchače. Orální formou rozšířené komunikace je instituce posla („Posel je jako ten, kdo jej posílá“). Posel zná nazpaměť doslovné znění toho, co odesílatel sděluje, takže toto sdělení může příjemce jinde a jindy převzít. A to, čeho je schopen posel, to může v mnohem větším rozsahu na rozšířenou komunikaci. Poněvadž její pravdy jsou od počátku „nonsubstanciální“, může být toto sdělení znovu převzato v libovolné době. Sahá-li „posel“ k písmu, stává se písařem a ten, „kdo jej posílá“, autorem. To je situace izraelských „písemných“ proroků, kteří se musí uchýlovat k písemnictví, poněvadž nemohou své poselství sdělovat zatvrzelému národu.

Nyní jdi, napiš to na tabuli před očima jejich, a na knize vyrej to, aby to zůstávalo do nejspodnějšího dne, a až na věky věků. Že lid tento zpurný jest, synové lháři, synové, kteří nechají poslouchati zákona Hospodinova. (Izajáš 30, 89)

Pojem rozšířené situace se může ukázat jako velice plodný. A jestliže „rozšířenou komunikaci“ uvedeme do souvislosti s formami „dlouhodobé komunikace“, jejichž pomocí se ustavuje identita, dospějeme k pojmu „kulturní paměti“.

### PÍSMO A PAMĚŤ

*akumulace*

K rozšíření komunikační situace je nezbytná možnost akumulace. Komunikační systém musí vytvořit externí prostředky akumulace, jimiž lze ukládat sdělení jakož i formy ukládání (kódování), uchovávání a vybavování (*retrieval*). K tomu je nezbytný určitý institucionální rámec, specialisté a v normálním případě různé systémy zaznamenávání, např. uzlové písmo, *churingas*, kameny označující čísla a nakonec i písmo (→ *Písmo, obrazové písmo, obraz jako písmo*, str. 21). Písmo všude vzniklo z těchto systémů zaznamenávání, které se rozvíjely v souvislosti s fungováním rozšířené komunikace a externí akumulace. Tím se ustavil funkcionální rámec, který přesahuje období písemných kultur. Kulturu písma je

tedy možné chápat jako zvláštní případ kulturní paměti a postupného zdokonalování prostředků akumulace. Tímto způsobem je pak možné novým způsobem popisovat kulturní transformace a určovat roli, kterou hraje písmo jako médium komunikace i akumulace.

*opakování a trvání*

Vycházíme-li z pojmu rozšířené situace a z potřeby tradování, můžeme rozlišit (orální) „opakování jako formu zabezpečení informací“ a písemnou „formu trvání“. Zjednodušeně řečeno záleží o techniky akumulace v případě orálních kultur na opakování a v případě kultur písma na trvalé akumulaci. Společnosti, jež nemají k dispozici písmo, musí to vědění, jež je určeno k dalšímu používání, akumulovat v živé paměti a musí je také periodicky obzobovat. Vnějšími podněty k tomuto ožívání jsou rituály a svátky. Mimořádná novost písemného zaznamenávání záleží v tom, že dokáže obsah podržet jednou provždy, a tedy zajišťuje trvání, které nezávisí na nutném opakování rituálů. Princip kulturní kontinuity se mění z rituální v textovou koherenci (Assmann 1992).

K tomuto přechodu však nedochází s objevem a užíváním písma. Staroegyptská kultura používala písmo celá tisíciletí, aniž by svou kontinuitu zakládala spíše na textové než rituální koherenci. Existují tedy potencované formy písemnictví, které byly starému Egyptu ještě cizí a jejichž vývoj můžeme pozorovat v Izraeli, Řecku a Číně. Všechny souvisejí s rozšiřováním komunikační situace. V určitých případech se totiž tato situace rozšiřuje na tisíciletí. Toho není schopno ani písmo samo, protože písmo není paměť, nýbrž jen nástroj akumulace, který slouží upomínání. Médium kulturní paměti se stává teprve ve spojení s odpovídající kulturou *vzpomínky*, což v tomto případě znamená: ve spojení s kulturou výkladu, jež je schopna akumulovaným znakům vracet jejich smysl výkladem. Takový výklad se však věnuje nejen textům, jež jsou pouhým písemným záznamem, nýbrž i těm, jež jsou nadto i „kanonizovány“, tzn. jimž se připisuje hodnota nadhistorické závaznosti a směrodatnosti. Kanonický text je text druhého stupně a komentář je nutným korelátorem takto vystupňované textuality (→ *Dějiny literatury*, str. 173; → *The Racial Turn: „Race“, postkolonialismus, literární věda* str. 239).

*kultura vzpomínky*

### KANON A CENZURA

Procesům kanonizace byla věnována druhá řada pracovních setkání v rámci referovaného projektu (Aleida a Jan Assmannovi 1987). Tématem byla fenomenologie kanonického a klasického textu, formy a funkce potencovaného písemnictví. Kanonické a klasické texty jsou za prvé zakládající a za druhé stabilizované, to jest nelze je dále doplňovat. Pojmem zakládání se míní normativní a formativní závaznost. *Normativní* závaznost předepíše

*potencované písemnictví – normy a formy*

vodítka jednání. Normativní text stanoví, co je třeba konat, zakládá tedy právo, zvyk, mravy, chování. *Formativní* závaznost zakládá obraz, který má o sobě určitá skupina, a to prostřednictvím zakládá věni o dávné době a dějinách, pomocí mýtů, pověstí a legend. Je-li stabilizováno znění zakládajícího textu, pověstí a legend, jež a spolu s ním i komentář. V tomto okamžiku je již exegetické dílo způsobování textu formou redakčních zásahů nemožné. Text je nedotknutelný, nelze jej doplňovat, avšak tím se stává nesrozumitelným. Lze mu rozumět jen tehdy, prostředkuje-li toto porozumění interpret, jenž vstupuje mezi tento text a čtenáře a ukazuje jeho čtenářskou cestu. Tímto způsobem se utváří umění výkladu. To jsou dějiny tématu *Text a komentář*, jemuž byl věnován čtvrtý projekt pracovní skupiny (Jan Assmann / B. Gladigow 1994; → *Konstrukce rozumění*, str. 317)

kultura výkladu

### VĚDĚNÍ: MOUDROST, TAJEMSTVÍ, ZVĚDAVOST

Vedle otázek mediálnosti nabyla postupně stále většího významu rovněž otázka ústředních témat literární komunikace (Aleida Assmann 1991a). Přesněji vzato jde o otázku po „poetogenních“ situacích: jaké rámcové podmínky z hlediska sociologie vědění se v mezikulturní komparaci ukazují jako zvláště produktivní vzhledem ke vzniku a rozvíjení orálních i literárních textových světů či „diskursů“? Téma *moudrost* shrnuje zhodnocování vědění a patří k němu i tázání po možnostech a formách akumulace maximálně hodnoceného vědění, to jest *moudrosti*, a po jejím prostředkování v médiu písemnictví. Téma *moudrost* je s to zproblematizovat zejména příliš úzký pojem literatury a do společné komparativní perspektivy integrovat nejrůznější jevy od přísloví až po filosofická pojednání, od šamanských seancí až k psychoanalýze a od staroegyptských nauk o životě až k měšťanským románům.

Na otázku po maximálně hodnotném vědění těsně navazuje otázka po takovém vědění, k němuž je pouze vyhrazený přístup. Tematický komplex *moudrost* a *tajemství* vykazuje různé aspekty, jež je však nakonec možné redukovat na dualismus „secretum“ a „mysterium“. *Secretum* označuje takové vědění, k němuž je pouze vyhrazený přístup, *mysterium* označuje vědění nezbadatelné, tedy takové, jež se nedá vyjádřit jazykem a je nekomunikovatelné. Rovněž tajemství je poetogenní kategorie par excellence. Existují texty, jež vystupují jako odhalení nějakého tajemství, a existují jiné texty, které svou výstavbou zrcadlí proces odhalování nějakého tajemství. V obou případech si texty hrají se zvědavostí implicitního čtenáře. Téma *tajemství* ukazuje, jak smysluplná může být spolupráce religionistiky a sociologie vědění s literární vědou. Zvláště významnou příležitostí k takové spolupráci představuje pokus zahrnout biblické

oblasti literárních zdrojů

poetogenní situace: kde a kdy vznikají světy textů?

texty do souvislosti s tázáním po podmínkách vzniku „literatury“ a s typologií „poetogenních“ situací, což je problém, který otevírá nový způsob kulturního a literárněvědného čtení textů.

### SAMOTA

Nejnovější projekt naší pracovní skupiny je nazván *samota*. I v tomto případě jde o poetogenní situaci, o „prameny literatury“ par excellence. Jak psaní tak i čtení přejí samotě, neboť umožňují „komunikaci bez interakce“ (Luhmann). Paradox samoty psaní a čtení tkví v neredukovatelné společenskosti řeči. Bez kontaktu s druhými by nikdo neměl vědomí, paměť, vlastní já. A přesto v dějinách lidstva dochází čas od času k zvratu, který spočívá v tom, že já ustavené komunikací zakouší sebe samo jako nekomunikovatelné, že toto já chápe navazování kontaktu, které vlastní já ustavuje, jako odcizující zapletenost, takže pravou cestu k vlastnímu já vidí v přerušení všech kontaktů. Za samotou myšlení a psaní tedy stojí obecnější tázání po těchto proměnách obrazu člověka.

Souhrnně řečeno: archeologie literární komunikace není metoda, nýbrž rámec bádání a tematická perspektiva. Rámec bádání vyplývá z konstelace spolupracujících oborů a z principu, který říká, že nelze nechávat stranou důkladně podložené speciální bádání, jež se opírá o původní prameny, a je třeba trvat na transparentci, společném tázání a společném jazyku. Tematická perspektiva vyplývá z tázání po historické perspektivě písemnictví a z hledání kulturních podmínek literární komunikace.

samota psaní a neredukovatelná družnost řeči