

s. 49-50) a volit mezi slovy s uvážlivou selektivitou, která vybavuje myšlení a slova novými rozlišujícími schopnostmi. Proud slov v orální kultuře, jemuž odpovídá tok myšlení – *copia*, kterou hlásali rétorici od klasické antiky až do konce renesance – obvykle odstraňuje rozpory tak, že je znovu „glosuje“. Zde je etymologie zcela výmluvná: *glossa* je jazyk, což znamená, že mluvená řeč znovu komentuje nerovnováhu pomocí „jazyka“. Když se slova „vyjádří“ písemně, tedy když se „vypudí ven“, zapíší se na vnější povrch, je vždycky možné je odstranit, vymazat či změnit. V orálním projevu nic podobného neexistuje – vyřčené slovo nelze žádným způsobem smazat. Opravy nemohou v mluveném jazyce odstranit nevhodnost či chybu, mohou pouze popírat a „kutilsky záplatovat“. *Bricolage* neboli kutilství, které Lévi-Strauss (1966, 1970) vnímá jako charakteristickou vlastnost „primitivních“ či „přírodních“ vzorů myšlení, je tudíž možné chápat jako důsledek orální noetické situace. Opravy u mluveného projevu mají obvykle brzdicí účinek a oslabují přesvědčivost mluvčího. Člověk je tudíž omezuje na minimum nebo se jim vyhýbá úplně. Při psaní mohou být opravy mimořádně účinné, protože jak může čtenář vůbec vědět, že nějaké opravy byly provedeny?

Jakmile dojde k tomu, že se chirograficky vyvolaný cit pro přesnost a analytickou exaktnost zvnitřní, může tento cit samozřejmě zpětně působit na mluvenou řeč, což se ostatně i děje. Ačkoli Platon své myšlení stylizoval do dialogické formy, jeho výjimečná přesnost je důsledkem vlivu psaní na noetické procesy, neboť Platonovy dialogy jsou ve skutečnosti psanými texty. Prostřednictvím chirograficky řízeného textu, jenž je stylizován do dialogické formy, tyto dialogy dialekticky směřují k analytickému objasnění problémů, které Sokrates a Platon zdědili v „totalizovanější“, neanalytické, naratizované, orální formě.

Ve své knize *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato* (Řecký pojem spravedlnosti: Od jeho stínu v Homérovi k jeho podstatě u Platona) (1978a) se Havelock zabývá touto tendencí, která Platonovým dílem kulminuje. V žádných známých čistě orálních kulturách nelze najít nic, co by Platonovu směřování k abstraktnímu pojmu spravedlnosti odpovídalo. Cicero se ve svých proslovech se smrtonosnou silou soustředí na problémy a slabé stránky svých protivníků, což je rovněž dílo gramotné mysli, i když

víme, že Cicero své projevy nesestavoval písemně předtím, než je pronesl, nýbrž je ve formě textů, které dnes vlastníme, zapsal až následně (Ong 1967b, s. 56-57). Vytríbené analytické orální disputace na středověkých univerzitách a v pozdní scholastické tradici až do současného století (Ong 1981, s. 137-138) byly výsledkem činnosti myslí zdokonalovaných psaním, čtením a komentováním textů, ať už v ústní nebo písemné formě.

Tím, že psaní odděluje člověka, jenž něco zná, od věci, kterou zná (Havelock 1963), umožňuje mu stále jasněji formulované zkoumání vlastního nitra, neboť psaní dosud nebývalým způsobem otevírá lidskou psýchu, a to nejen vnějšímu objektivnímu světu, který je od ní zcela oddělený, ale rovněž vnitřnímu já, proti němuž objektivní svět stojí v protikladu. Psaní umožňuje existenci velkých introspektivních náboženských tradic – buddhismu, judaismu, křesťanství a islámu. Všechna tato náboženství mají posvátné texty. Staří Řekové a Římané psaní znali a zvláště Řekové ho využívali k rozvoji filozofického a vědeckého poznání. Nevypracovali však žádné posvátné texty srovnatelné s vědami, biblí či koránem a jejich náboženství se nepodařilo zabydlet v zákoutích psýchy, které jim otevíralo psaní. Stalo se pouze vznešeným, archaickým literárním zdrojem pro takové spisovatele, jakým byl Ovidius, a získalo charakter vnějších rituálů. Postrádalo však náležitý osobní význam.

Psaní vyvíjí v jazyce kódy, které se liší od orálních kódů téhož jazyka. Basil Bernstein (1974, s. 134-135, 176, 181, 197-198) rozlišuje „omezený jazykový kód“ neboli „veřejný jazyk“ dialektů, kterými v Británii hovoří anglicky mluvící nižší třídy, a „propracovaný jazykový kód“ neboli „soukromý jazyk“ dialektů střední a vyšší třídy. Walt Wolfram (1972) si ještě dříve povšiml rozdílů podobných těm, o nichž píše Bernstein, a to rozdílů mezi angličtinou amerických černochů a standardní americkou angličtinou. Omezený jazykový kód může být v kontextech, které mluví a posluchač znají a vzájemně sdílejí, přinejmenším stejně výmluvný a přesný jako propracovaný jazykový kód. K tomu, abychom se zabývali něčím neznámým a byli dostatečně výmluvní a přesní, omezený jazykový kód nestačí. Nutně k tomu potřebujeme propracovaný jazykový kód. Omezený jazykový kód je očividně svým původem a užíváním do značné míry

orálního charakteru a stejně jako orální myšlení a vyjadřování obecně působí kontextově, v těsné blízkosti přirozeného světa. Skupinu, o níž Bernstein zjistil, že používá tento kód, tvořili poslíčci, kteří neměli žádné všeobecné střední vzdělání. Jejich vyjadřování mělo určité rysy, jež se podobaly formulím. Jednotlivé myšlenky nespojovali tak, že jednu pečlivě podřazovali druhé, ale skládali je k sobě „jako kuličky na počítadle“ – tedy ve zřetelném formulovitém a kumulativním modu orální kultury. Propracovaný kód se nutně vytváří s pomocí psaní, a aby se plně rozvinul, je třeba tištěných textů. Skupinu, u níž Bernstein shledal, že používá tento kód, tvořili studenti šesti předních soukromých středních škol, které pokud jde o čtení a psaní, poskytovaly neintenzivnější vzdělání v celé Británii (Bernstein 1974, s. 83). Bernsteinův „omezený“ a „propracovaný“ jazykový kód lze přejmenovat na „orálně založený kód“ a „textově založený kód“. Olson (1977) dokázal, jak oralita z větší části vykazuje význam do sféry kontextu, zatímco psaní význam koncentruje v samotném jazyce.

Psaní a tisk rozvíjejí zvláštní druh dialektů. Jak jsme již viděli (s. 15), většina jazyků se nikdy nezaměřila na psaný jazyk. Některé jazyky, nebo přesněji dialekty, však do psaní vložily obrovskou energii. V zemích, jakými jsou Anglie, Německo či Itálie – tedy zemích, kde existuje shluk dialektů – se jeden oblastní dialekt chirograficky rozvinul víc než jiné dialekty, ať už z důvodů ekonomických, politických, náboženských nebo jiných a tento dialekt se nakonec stal národním jazykem. V Anglii k tomu došlo u dialektu londýnské angličtiny, kterou mluvila vyšší vrstva, v Německu u Hochdeutsch (němčina z jižní hornaté části) a v Itálii u toskánštiny. Je sice pravda, že to byly v samém svém jádru oblastní, případně třídní dialekty, nicméně jejich postavení chirograficky řízených národních jazyků z nich vytvořilo druh dialektů či jazyků, které se liší od těch, jimiž se více méně nepíše. Jak upozorňuje Guxman (1970, s. 773–776), národní psaný jazyk se musel izolovat od svého původního dialektového základu, zbavil se jistých dialektových forem, rozvinul různé vrstvy slovní zásoby na základě zdrojů, které neměly s dialekty nic společného, a rovněž vyvinul jisté syntaktické zvláštnosti. Tento druh zavedeného psaného jazyka Haugen (1966, s. 50–71) příhodně nazval „grafelektem“.

Moderní grafelekt – např. angličtina, abychom použili jednoduchý název, jímž se běžně tento grafelekt označuje – se budoval celá staletí. Jako první na něm zřejmě intenzivně pracovala kancelář Jindřicha V. (Richardson 1980), poté normativní teoretici, gramatici, slovníkáři a další. Byl v hojné míře zaznamenán v psané či tištěné podobě a nyní na počítačích, takže ti, kdo v dnešní době tento grafelekt dostatečně ovládají, mohou snadno navázat spojení nejen s několika miliony jiných lidí, ale rovněž s myšlením starým několik století, neboť v tomto grafelektu se interpretují jiné dialekty angličtiny stejně jako tisíce cizích jazyků. Grafelekt tak v tomto smyslu zahrnuje všechny ostatní dialekty – dokáže je vysvětlit, zatímco ony samy se příliš vysvětlit nedokážou. Grafelekt v sobě nese stopy mnoha milionů myslí, které ho využívaly k tomu, aby s druhými vzájemně sdílely své vědomí. Vtloukly do něj obrovskou slovní zásobu, takže množství slov je v něm řádově mnohem vyšší, než by bylo možné v jakémkoli orálním jazyce. V předmluvě k *Webster's Third New International Dictionary* (1971) se tvrdí, že tento slovník mohl „mnohokrát“ přesáhnout těch 450 000 slov, které nakonec obsahuje. Pokud předpokládáme, že „mnohokrát“ znamená nejméně třikrát, a spočítáme-li konečné číslo, dojdeme k tomu, že vydavatelé měli po ruce záznamy přibližně půl druhého milionu anglických slov užívaných v tištěné formě. Orální jazyky a orální dialekty si vystačí pouze s malým zlomkem tohoto množství.

Lexikální bohatství grafelektů má svůj původ v psaní, nicméně jeho šíře je důsledkem tisku. Zdroje moderních grafelektů jsou totiž většinou k dispozici ve slovnících. Téměř od samého počátku historie psaní existovaly omezené seznamy slov různého druhu (Goody 1977, s. 74–111). Až do doby, kdy byl pevně zaveden tisk, však v žádném jazyce neexistují slovníky, které by se pouštěly do obecného a úplného popisu slov. Důvod snadno pochopíme, zamyslíme-li se nad tím, jak náročné by bylo vytvořit několik desítek relativně přesných, ručně psaných kopií slovníku *Webster's Third New International Dictionary* nebo i mnohem menšího *Webster's Collegiate Dictionary*. Takové slovníky jsou od orálních kultur vzdálené celé světelné roky. Neexistuje názornější příklad toho, jak je možné, že psaní a tisk proměňují stav lidského vědomí.

Tam, kde existují grafelekty, se „správná“ gramatika a užívání jazyka obecně interpretují jako gramatika a užívání spojené s tímto

grafolektem na úkor gramatiky a užívání dialektů jiných. Smyslový základ samotného pojmu řádu je ve větší míře vizuální (Ong 1967b, s. 108, 136–137), a protože grafolekt je písemný nebo, *a fortiori*, tištěný, připisuje se mu normativní moc udržovat v jazyce řád. O jiných dialektech, které vedle grafolektu v daném jazyce existují a které se mohou od gramatiky grafolektu lišit, však nelze přece prohlásit, že jsou negramatické. Používají jednoduše jinou gramatiku, neboť jazyk je struktura a bez gramatiky ho není naprosto možné užívat. Vzhledem k této skutečnosti lingvisté běžně upozorňují na určitou rovnocennost dialektů v tom smyslu, že žádný z nich nemá přirozeně „správnější“ gramatiku než jiné dialekty. Hirsch (1977, s. 43–50) však také upozorňuje na to, že žádný jiný dialekt, ať už v angličtině, němčině či italštině, nemá nic, co by se třeba jen vzdáleně podobalo zdrojům grafolektu. Z pedagogického hlediska tudíž není správné trvat na tom, že je naprosto jedno, jestli se mluví jiného dialektu, na němž přece není nic „nesprávného“, naučí grafolekt, jehož zdroje mají zcela jinou řádovou hodnotu.

VZÁJEMNÉ PŮSOBENÍ: RÉTORIKA A MÍSTA

Na Západě se rozvinuly dvě hlavní disciplíny, které čerpají ze vzájemné interakce psaní a orality a zároveň na ni působí. Je to akademická rétorika a literární latina.

V třetím svazku svých *Oxfordských dějin anglické literatury* C. S. Lewis poznamenal, že „tou největší překážkou mezi námi a našimi předky je rétorika“ (1954, s. 60). Lewis natolik respektuje závažnost této disciplíny, že se jí odmítá zabývat i přes obrovský význam, který pro kulturu měla přinejmenším do romantismu (Ong 1971, s. 1–22, 255–283). Studium rétoriky, která do této doby dominovala ve všech západních kulturách, má svůj počátek ve starém Řecku, kde byla samotným jádrem vzdělání a kultury. Studium „filosofie“, které reprezentoval Sokrates, Platon a Aristoteles, bylo i přes svoji pozdější plodnost relativně méně významným prvkem v celku řecké kultury a nikdy nemohlo soutěžit s rétorikou, ať šlo o počet lidí, kteří ho provozovali, nebo o bezprostřední společenský dopad. (Marrou 1956, s. 194–205) Naznačuje to ostatně i Sokratův nešťastný osud.

Rétorika byla ve své podstatě uměním veřejné řeči či ústního proslou, které sloužilo k přesvědčování (soudní a poradní řečnictví) nebo k „ukazování“ (slavnostní, příležitostné řečnictví). Řecké slovo *rhetor* pochází ze stejného kořene jako latinské *orator* a označuje veřejného řečníka. Z hlediska perspektivy, k níž dospěl Havelock (1963), by se zdálo zřejmé, že rétorická tradice ve velmi hlubokém smyslu zastupovala starý orální svět a filozofická tradice zase nové chirografické struktury myšlení. C. S. Lewis, stejně jako Platon, se ve skutečnosti mimoděk k starému orálnímu světu obracel zády. Po celá staletí až do období romantismu (kdy se směřování rétoriky konečně, a možná úplně odklonilo od mluveného projevu k psaní) zůstává otevřená či skrytá věrnost formálnímu studiu a praxi rétoriky ukazatelem míry přežívající orální vrstvy v dané kultuře (Ong 1971, s. 23–103).

Řekové homérské a předhomérské doby, stejně jako všechny národy s orální kulturou, provozovali veřejné projevy se značnou obratností již dlouho předtím, než se jejich obratnost zredukovala na „umění“ čili na soubor souvisle uspořádaných vědeckých principů, které vysvětlovaly, v čem spočívá slovní přesvědčování a které k němu rovněž nabádaly. Takové umění představuje Aristoteles ve své *Rétorice* (*technē rhētorikē – umění rétoriky*). Orální kultury, jak jsme již viděli, žádná takto vědecky uspořádaná „umění“ nemají. Taková pojednání, jakou je např. Aristotelova *Rétorika*, prostě nešlo a nelze ústně jen tak bez přípravy odrecitovat. Jenže právě to by člověk v orální kultuře musel udělat, aby se podobné poznávání vůbec mohlo uskutečnit. Rozsáhlejší ústní tvorba spíše hromadí, než analyzuje. Přestože se „umění“ rétoriky zabývá mluvenou řečí, je stejně jako jiná „umění“ produktem psaní.

Když člověk žijící v technologicky vyspělé kultuře zjistí, jak obrovské množství literatury se v minulosti zabývalo rétorikou – od klasické antiky přes středověk, renesanci až do doby osvícenství (např. Kennedy 1980; Murphy 1974; Howell 1956, 1971) – kolik všeobecného zájmu a posedlosti se celé věky s touto disciplínou spojovalo, kolik času se věnovalo jejímu studiu a jak rozsáhlá a spleťtá terminologie se užívala pro klasifikaci stovek řečnických obrátů v řečtině a latině – *antinomasia* neboli *pronominatō*, *paradiastole* neboli *distinctio*, *anticategoria* neboli *accusatio concertativa* a mnoho dalších – pravděpodobně prohlá-

sí, že to byla zbytečná ztráta času. Ale pro její první objevitele či vynálezce, tedy pro řecké sofisty 5. století, byla rétorika přímo čímisi zázračným. Poskytovala základní principy tomu, co bylo jejich srdcím nejdražší, totiž účinným a často i okázalým orálním slovesným projevům, které sice byly už celé věky výsostně součástí lidské existence, nicméně před vznikem psaní, které umožnilo jejich reflexi, si je člověk nemohl důkladně připravit ani vysvětlit.

Rétorika si z větší části uchovala prastarý orální cit pro myšlení a vyjadřování s formulovým a agonistickým základem. To se zřetelně projevuje v rétorickém učení o „místech“ (Ong 1967b, s. 56–87; 1971, s. 147–87; Howell 1956, rejstřík). Na základě svého agonistického dědictví se rétorické učení domnívalo, že cílem víceméně veškerých projevů je dokázat nebo vyvrátit argument tváří v tvář nějakému soupeři. Rozvinutí tématu se považovalo za proces spojený s „vynalézavostí“ – šlo o to najít v zásobě argumentů, které vždycky používali ti druzí, takové argumenty, jež by platily pro konkrétní případ. Mělo se za to, že tyto argumenty jsou uloženy nebo „usazené“ (Quintilianův výraz) na „místech“ (*topoi* v řečtině, *loci* v latině), a často se označovaly jako *loci communes*, tedy „společná místa“, (v angličtině *commonplaces* – běžné fráze či jevy). Podle obecného mínění šlo o společné či běžné argumenty pro jakékoli konkrétní téma.

Přinejmenším od Quintilianovy doby se *loci communes* chápaly dvěma různými způsoby. Za prvé odkazovaly k jednotlivým místům, kde byly argumenty „usazené“. Použijeme-li dnešní jazyk, šlo o jakási abstraktní „záhlaví“ či „nadpisy“ – např. o definice, příčiny, následky, opaky, podobnosti atd. (délka výčtu se měnila v závislosti na autorovi). Když chtěl člověk rozvinout nějaký „důkaz“ – my bychom řekli, že chtěl rozvinout určitý myšlenkový postup – na jakékoli téma, ať už šlo o loajalitu, zlo, vinu obviněného zločince, přátelství, válku či o cokoli jiného, vždycky mohl něco říct pomocí definice či prostřednictvím příčin, následků, opaku atd. Tato záhlaví můžeme označit jako „společné analytické fráze“.

Za druhé *loci communes* odkazovaly k souboru úsloví (tedy vlastně formulí), jež se dají použít pro různá témata – například pro téma loajality, dekadence, přátelství atd. – a která je možné zapracovat do vlastního ústního projevu či psaného textu. V tomto smyslu můžeme *loci communes* nazvat „společnými kumulativními frázemi“. Je zřej-

mé, že jak společné analytické fráze, tak společné kumulativní fráze udržovaly při životě dávný orální cit pro myšlení a vyjadřování, které v zásadě tvoří formule nebo jiný pevně ustálený jazykový materiál zděděný z minulosti. Tím však ještě nevysvětlujeme celek oné složité doktríny, jež byla neoddelitelnou součástí impozantního rétorického umění.

Rétorika je samozřejmě v zásadě antitetická (Durand 1960, s. 451, 453–459), neboť řečník vždycky hovoří tváří v tvář protivníkům, i když třeba jen předpokládaným. Řečnictví má hluboký agonistický základ (Ong 1967b, s. 192–222; 1981, s. 119–148). Rozvoj rozsáhlé rétorické tradice byl charakteristickým rysem západní kultury a souvisel, ať už jako příčina či následek nebo obojí, se sklonem Řeků a jejich kulturních epigonů maximalizovat protiklady v mentální i v extramentální oblasti. Zcela opačnou tendenci měli Indové a Číňané, kteří protiklady programově minimalizovali (Lloyd 1966; Oliver 1971).

V důsledku toho, že rétorika od dob antického Řecka zastávala v akademickém vzdělání přední místo, vznikl v celém gramotném světě skutečný, i když často velmi nejasný pocit, že řečnictví je paradigmatickým veškerého jazykového vyjadřování, a z hlediska dnešních norem si jazykové projevy udržovaly přehnaný agonistický tón. Samotná poezie často splývala s okázalým řečnictvím a v zásadě převažoval pocit, že by se měla zabývat chválou nebo obviňováním (jak tomu je ostatně často i dnes u ústní a někdy i dokonce psané poezie).

Až do 19. století formovala akademická rétorika tím či oním způsobem většinu literárních stylů, ovšem s jednou důležitou výjimkou – neutvářela literární styl žen spisovatelek. Ženy, jejichž díla se knižně vydávala – a docházelo k tomu již od počátku 17. století, až na nepatrné výjimky tento druh vzdělání neměly. Již od středověku se dívky intenzivně vzdělávaly za tím účelem, aby dokázaly efektivně řídit domácnost, kterou někdy tvořilo padesát až osmdesát lidí a často šlo o celkem rozsáhlý „podnik“ (Markham 1675, *The English House-Wife* – Anglická hospodyně). Dívky se však nevzdělávaly v akademických institucích, kde se vyučovala rétorika a další předměty v latině. Když se během 17. století začal počet dívek na školách zvyšovat, nešlo o hlavní latinské vzdělávací instituce, nýbrž o novější, neakademické školy. Tyto školy byly zaměřeny prakticky, a to na obchod a rodinné záležitosti, kdežto starší školy s latinskou výukou vychovávaly budoucí du-

chovní, právníky, lékaře, diplomaty či jiné státní úředníky. Ženy spisovatelky byly bezpochyby ovlivněny díly, jež četly a které takřkajíc vyzařovaly z akademické, rétorické tradice založené na latině, ale samy se často vyjadřovaly jiným, daleko méně řečnickým způsobem. Tento způsob do značné míry souvisel se vznikem románu.

VZÁJEMNÉ PŮSOBNÍ: LITERÁRNÍ JAZYKY

Druhou disciplínou, která se na Západě výrazně rozvinula a která měla vliv na vzájemné působení psaní a orality, byla literární či učená latina. Literární latina přímo souvisela se vznikem psaní. Přibližně v letech 500 až 700 n. l. se latina jakožto místní jazyk v různých částech Evropy začala proměňovat v rozličné rané formy italštiny, španělštiny, katalánštiny, francouzštiny a ostatních románských jazyků. Na počátku 8. století už mluvčí těchto odnoží latinského jazyka nerozuměli staré psané latině, které kdysi možná rozuměli někteří jejich předkové. Jejich mluvený jazyk se až příliš vzdálil od svých kořenů. Vzdělání a spolu s ním i větší část oficiálního diskurzu církve či státu však bylo i nadále latinské. Jiná možnost totiž neexistovala. Evropa byla jakýmsi močálem stovek jazyků a dialektů, z nichž většina se nikdy neobjevila v psané podobě. Do západní Evropy se stěhovaly kmeny hovořící nespočtelným množstvím germánských a slovanských dialektů, a dokonce i exotičtějšími neindoevropskými jazyky – maďarštinou, finštinou či turečtinou. Do proměnlivého roje místních jazyků, které o sedmdesát kilometrů dál možná vypadaly úplně jinak, a obyvatelstvo si tudíž vzájemně nerozumělo, nebylo možné překládat literární, vědecká, filozofická, lékařská či teologická díla, která se vyučovala na školách a univerzitách. Dokud z ekonomických či jiných důvodů nezačal jeden z dialektů převládat natolik, že si získal přívržence i z oblastí jiných dialektů (jako se to stalo středovýchodnímu dialektu v Anglii či Hochdeutsch v Německu), ve školách, do kterých chodil omezený počet chlapců, bylo jediným praktickým řešením vyučovat latinu. Latina, která kdysi byla mateřštinou, se stala čistě školním jazykem, jímž se nemluvalo pouze ve třídách, ale v zásadě – i když ve skutečnosti zdaleka ne vždycky – i ve všech ostatních školních prostorách. Podle ustanovení školních předpisů se latina stala literární či učenou latinou, tedy jazykem, který byl

zcela ovládnán psaním, zatímco národní jazyky se vyvinuly z latiny tak, jak k tomu u jazyků dochází vždycky – totiž v ústní formě. V latině došlo k rozštěpení na zvukovou a vizuální podobu.

Literární latina měla svou základnu v akademickém světě, který byl světem zcela mužským – sice s jistými výjimkami, nicméně s výjimkami tak vzácnými, že je lze téměř zanedbat. S rétorikou tudíž kromě svého klasického původu sdílela další charakteristický rys – po více než tisíc let byla takřkajíc pohlavně vázaná, neboť šlo o jazyk, kterým psali a mluvili výhradně muži. Ti se vzdělávali mimo domov v jakémsi kmenovém prostředí, v němž ve skutečnosti probíhal ritus mužského pohlavního dospívání, a to včetně fyzických trestů a dalšího úmyslného strádání (Ong 1971, s. 113–141; 1981, s. 119–148). Tento jazyk neměl tak přímou souvislost s nevědomím, jakou mívají mateřské jazyky, které se lidé učí v dětství.

Literární latina se nicméně k oralitě a gramotnosti vztahovala paradoxním způsobem. Na jedné straně šlo, jak jsme právě poznamenali, o chirograficky řízený jazyk. Každý z těch mnoha milionů lidí, kteří tímto jazykem dalších 1400 let mluvili, byl rovněž schopen v něm psát. Žádní čistě orální uživatelé tohoto jazyka neexistovali. To, že literární latina byla chirograficky řízena, jí však nebránilo ve spojení s oralitou. Díky textovosti totiž paradoxně zůstávala zakořeněná v klasické antice, a tudíž rovněž zůstávala zakořeněná i v oralitě, neboť klasickým ideálem vzdělání nebyl působivý spisovatel, nýbrž působivý *rhetor*, *orator*, veřejný řečník. V tomto prastarém orálním světě měla původ její gramatika a stejně tak z něj pocházela její slovní zásoba, i když v průběhu mnoha staletí do sebe začlenila tisíce nových slov, jako je tomu u všech jiných jazyků, které se skutečně užívají.

Literární latina, zbavená své dětské mluvy, odříznutá od světa raného dětství, v němž jazyk mívá ty nejhlubší psychické kořeny, připravená o místo prvního jazyka, neboť pro žádného z jejích uživatelů prvním jazykem nebyla, vyslovovaná po celé Evropě rozličnými a často vzájemně nesrozumitelnými způsoby, byla pozoruhodným dokladem toho, jak mocně dokáže psaní izolovat promluvu a jak dokáže být tato izolace jedinečným způsobem produktivní. Psaní, jak jsme již viděli, odděluje člověka, jenž něco zná, od věci, kterou zná, a tvoří mezi nimi odstup, čímž zavádí objektivitu. Je možné se domnívat (Ong 1977, s. 24–29), že literární latina zavádí ještě větší ob-

ektivitu tím, že usazuje vědění v médiu, které se odrázelo od emocemi nabitých hloubek mateřského jazyka. Tím omezuje zásahy lidského přirozeného světa a umožňuje existenci vytríbeného abstraktního světa středověké scholastiky a nové moderní matematické vědy, jejíž vznik po scholastické zkušenosti následoval. Zdá se, že bez literární latiny by se moderní věda dala do pohybu jen s velkými obtížemi, pokud by se tak vůbec stalo. Moderní věda vyklíčila z latinské půdy, neboť filozofové i vědci až do doby Isaaca Newtona běžně psali a vytvářeli své abstraktní myšlení v latině.

Charakter vzájemného působení chirograficky řízeného jazyka, jakým byla literární latina, a různých národních (mateřských) jazyků jsme ještě zdaleka nepochopili v jeho úplnosti. Jazyk typu literární latiny nelze do takových jazyků, jakými jsou jazyky národní, jednoduše „překládat“. Překlad totiž znamenal proměnu. Vzájemné působení přinášelo všechny možné zvláštní důsledky. Bäuml (1980, s. 264) například upozornil na účinky, které vyvolal přechod metafor z vědomě metaforické latiny do méně metaforizovaných mateřských jazyků.

Během tohoto období se v Evropě a v Asii vyvinuly další chirograficky řízené, „mužské“ jazyky, protože právě tam žil velký počet gramotného obyvatelstva, které se chtělo podílet na společném intelektuálním dědictví. Přibližně ve stejné době jako literární latina vzniká rabínská hebrejšтина, klasická arabština, sanskrt a klasická čínština. Šestým, i když mnohem méně definitivním „literárním“ jazykem, byla byzantská řečtina, neboť lidová řečtina s ní stále udržovala těsný kontakt (Ong 1977, s. 28–34). Těmito jazyky se již nemluvalo jako jazyky mateřskými (tedy v doslovném významu – jazyk, který používá matka, když vychovává děti) a pro nikoho rovněž nebyly první jazykem. Výhradně je řídilo psaní, používali je pouze muži (se zanedbatelnými výjimkami, i když v klasické čínštině těchto výjimek bylo přece jen víc než v jiných jazycích) a mluvili jimi pouze lidé, kteří v nich uměli psát a kteří se je ve skutečnosti naučili tak, že používali psané texty. Takové jazyky již neexistují a v dnešní době je velmi obtížné si uvědomit jejich dřívější moc. Všechny jazyky, které se dnes používají ve vědeckém diskurzu, jsou rovněž jazyky mateřskými (nebo jako u arabštiny stále intenzivněji do sebe mateřské jazyky vstřebávají). To, že chirograficky řízený jazyk přestává existovat, je nej-

přesvědčivějším důkazem toho, že psaní v dnešním světě ztrácí svůj dřívější mocenský monopol (třebaže neztrácí svou důležitost).

VYTRVALOST ORALITY

Jak naznačují paradoxní vztahy orality a gramotnosti v rétorice a literární latině, přechod orality ke gramotnosti byl velmi pomalý proces (Ong 1967b, s. 53–58; 1971, s. 23–48). Ve středověku se používaly texty mnohem častěji než v antickém Řecku a Římě. Učitelé přednášeli o textech na univerzitách, nicméně vědomosti či intelektuální obratnost netestovali písemně, nýbrž vždycky formou ústní disputace. Tato praxe se sice později omezuje, ale přetrvává až do 19. století. Dnes její stopy stále ještě přecházejí při obhajobách disertačních prací, i když míst, kde se tak děje, stále ubývá. Renesanční humanismus sice stál u vzniku moderní textové vzdělanosti a měl hlavní slovo při rozvoji produkce tištěných textů, nicméně rovněž pozorně naslouchal antice, a tudíž probouzel oralitu k novému životu. Styl angličtiny tudorovského období (Ong 1971, s. 23–47), a dokonce styl ještě mnohem pozdější v sobě skrýval mohutnou přecházející vrstvu orální kultury, která se projevovala ve formě epitet, vyváženosti, antitezí, formulovitých struktur a „společných“ jazykových a tematických klíšé. To obecně platilo i pro západoevropské literární styly.

V klasické západní antice se považovalo za samozřejmost, že si psané texty jakékoli důležitosti zaslouží, aby se četly nahlas, a že jsou k předčítání přímo určeny. Texty se celkem běžně, i když s mnoha odchylkami, četly nahlas až do konce 19. století (Balogh 1926). Tato praxe výrazně ovlivňovala literární styl od antiky až do relativně nedávné doby (Balogh 1926; Crosby 1936; Nelson 1976–1977; Ahern 1982). V 19. století, které stále ještě toužilo po dávné oralitě, vznikly soutěže ve „výřečnosti“, v nichž šlo o snahu obnovit původní stav tištěného textu a soutěžící důkladně využívali svých mistrných schopností doslovně si zapamatovat text a poté ho přednést tak, aby to vypadalo jako improvizovaná orální tvorba (Howell 1971, s. 144–256). Dickens četl vybrané ukázky ze svých románů na řečnickém stupínku. Známé McGuffeyovy čítanky (*McGuffey's Readers*), které se ve Spojených státech vydávaly v letech 1836–1920 v počtu zhruba 120 milionů výtisků, nebyly učebním materiálem, který měl

sloužit k vylepšení schopnosti porozumět textu, kterou si v dnešní době tolik idealizujeme, nýbrž byl určen k deklamativnímu hlasitému čtení. Tyto čítanky se soustředily na úryvky z literárních textů, které si byly „vědomé zvukové kvality“ a které hovořily o slavných hrdinech (o „těžkých“ postavách orální kultury). Nabízely nekonečný materiál pro cvičení výslovnosti a správného dýchání při mluveném projevu.

Samotná rétorika se postupně, avšak nevyhnutelně přesunula z orálního do chirografického světa. Jazykové dovednosti, které se vyučovaly v rétorice, se již od dob klasické antiky využívaly nejen v řečnickém umění, ale rovněž při psaní textů. V 16. století již učebnice rétoriky ve svém výčtu pěti fází vzniku projevu (volba tématu, uspořádání, styl, paměť a přednes) běžně vynechávaly čtvrtou součást, neboť „paměť“ nebyla slučitelná s psanými texty, a rovněž minimalizovaly pátou fázi, tedy přednes (Howell 1956, s. 146–172, 270, *et passim*). Obecně se tyto změny vysvětlovaly velmi pochybně nebo se nevysvětlovaly vůbec. Pokud se dnes ve studijním programu objeví předmět rétorika, obvykle se v něm studenti zabývají tím, jak efektivně psát. Nikdo však nikdy vědomě nezahájil program, který by rétorice tento nový směr udal. Rétorické „umění“ šlo jednoduše ve stopách vědomí, u něhož nastal posun od orální ekonomie k ekonomii psaní. Tento posun byl dovršen ještě dříve, než si kdokoli všiml, že k něčemu vůbec dochází, a jakmile k tomu došlo, rétorika již přestala být tou všudypřítomnou disciplínou, jíž byla dříve. Vzdělání již nebylo možné označovat za fundamentálně rétorické jako v dobách minulých. Náhle bylo důležité umět číst, psát a počítat, což jsou dovednosti, které reprezentují v zásadě nerétorické, knižní, obchodní a „rodinné“ vzdělávání, jež postupně nahrazovalo vzdělávání tradiční, v zásadě orální, heroické a agonistické, které připravovalo mladé muže pro učitelskou, lékařskou, právní, církevní, politickou či úřednickou dráhu. A zatímco v průběhu tohoto vývoje postupně mizí rétorika a latina, do akademického prostředí, které se rovněž stále více orientuje na „obchod“, začínají ve stále větší míře vstupovat ženy.

KAPITOLA PÁTÁ

Tisk, prostor, uzavření

PŘEVAHA SLUCHU USTUPUJE PŘEVAZE ZRAKU

Tato kniha se sice zabývá především orální kulturou a změnami v myšlení a vyjadřování, které přinesl vznik psaných textů, nicméně musíme věnovat alespoň krátkou pozornost tisku, neboť právě tisk účinky psaní na myšlení a vyjadřování do značné míry posiluje a transformuje. Protože přechod od mluvené k psané řeči je vlastně přechodem od zvukového vjemu k vizuálnímu prostoru, budeme se soustředit především – i když nikoli výhradně – na to, jak tisk využít vizuálního prostoru ovlivňuje. Tím neodhalíme pouze charakter vztahů mezi tiskem a psaním, ale rovněž vztah tisku k oralitě, která v kultuře písma a v rané kultuře tisku stále přežívá. Kromě toho můžeme říct, že všechny účinky tisku se sice neomezuji pouze na užití vizuálního prostoru, nicméně mnohé z ostatních účinků se k tomuto užití různým způsobem vztahují.

V práci tohoto rozsahu není ani možné stručně uvést všechny důsledky, které zavedení tisku mělo. Nahlédneme-li se třeba jen zběžně do dvou svazků knihy Elizabeth Eisensteinové *The Printing Press as an Agent of Change* (Knihtisk jako hybná síla změny) (1979) naprosto jasně si uvědomíme, jak rozličné a rozsáhlé důsledky to byly. Eisensteinová podrobně vysvětluje, jak tisk učinil z italské renesance permanentní

evropskou renesanci, jak umožnil protestantskou reformaci a změnil orientaci katolických obřadů, jak ovlivnil rozvoj moderního kapitalismu a napomohl tomu, že Západoevropané začali zkoumat jiné části zeměkoule, jak změnil rodinný život a politiku a v dříve nevídané míře rozšířil poznání, jak se díky němu stala důležitým cílem všeobecná gramotnost, jak umožnil vznik moderních věd a ještě mnoha jinými způsoby změnil společenský a intelektuální život. V knihách *The Gutenberg Galaxy* (Gutenbergova galaxie) (1962) a *Jak rozumět médiím* (1964, česky 1991) upozornil Marshall McLuhan na to, že tisk ovlivnil lidské vědomí také mnoha jemnějšími způsoby, stejně jako to učinil George Steiner v knize *Language and Silence* (Jazyk a ticho) (1967) a jak jsem se jinde pokoušel já (Ong 1958b; 1967b; 1971; 1977). Právě tyto jemnější účinky tisku na lidské vědomí, spíše než jeho snadno rozpoznatelné společenské důsledky, nás teď budou zajímat především.

Po celá tisíciletí lidé tiskli různé vzory a obrázky z ploch, do nichž rozličnými způsoby tyto obrázky vrývaly. Během 7. či 8. století začali Číňané, Korejci a Japonci tisknout jazykové texty, a to nejdříve pomocí dřevěných desek s vyřezaným reliéfem (Carter 1955). Zcela zásadním krokem ve světové historii tisku však byl vynález knihtisku v Evropě v 15. století. Hláskové písmo v zásadě rozdělilo slovo na prostorové protějšky fonémických jednotek (přestože písmena nikdy zcela nepůsobila jako fonémické indikátory). Písmena, která se používají při psaní rukopisu, však neexistují předtím, než vznikne text, v němž se objeví. S abecedním knihtiskem je to zcela jinak. Slova se vytvářejí z jednotek (liter), které již existují jako jednotky ještě předtím, než vzniknou slova, která tvoří. Tisk v mnohem větší míře, než to kdy dokázalo rukopisné psaní, naznačuje, že slova jsou věci.

Podobně jako hlásková abeceda byl i abecední knihtisk vynalezen pouze jednou (Ong 1967b a odkazy zde citované). Číňané tiskli pomocí ručního písma, ale neměli žádnou hláskovou abecedu, nýbrž pouze znaky, které byly v zásadě piktografického charakteru. Přibližně v polovině 15. století měli Korejci a ujgurští Turci jak abecedu, tak ruční písmo, ale tyto ruční tiskové typy neobsahovaly samostatná písmena, nýbrž celá slova. Abecední knihtisk, v němž bylo každé písmeno odlito do samostatného kousku kovu neboli litery, s sebou přinesl psychologický průlom prvního řádu. Hluboce zakotvil samotné slovo ve výrobním procesu a proměnil ho v jistý druh

výrobku. První montážní linka, tedy způsob výroby, při němž v sérii pevně stanovených kroků vznikají identické, složité předměty, které se skládají z nahraditelných součástí, nesloužila k výrobě kamen, bot nebo zbraní, ale k výrobě tištěné knihy. Průmyslová revoluce na konci 18. století využila tuto technologii nahraditelných součástí, s níž tiskaři pracovali už tři sta let, na jiné druhy výroby. Účinné zhmotnění slova a spolu s ním i poetické činnosti nezpůsobilo psaní, nýbrž tisk, a to i navzdory přesvědčení mnoha sémiotických strukturalistů (Ong 1958b, s. 306–318).

Ve starším poetickém světě převládal významným způsobem spíše sluchový než zrakový vjem a to platilo ještě dlouho poté, kdy došlo k hlubokému zvnitřnění písma. V západní kultuře rukopisů byla oralita vždycky okrajově přítomna. Ambrož Milánský tuto náladu starších časů zachytil ve svém *Komentáři k Lukášovi* (iv. 5): „Zrak je často klamán, sluch bývá zárukou.“ Pokud jde o jazykovou produkci, na Západě se ještě po celé období renesance nejvíce vyučovalo řečnictví, které implicitně zůstávalo základním paradigmatickým veškerých projevů, ať už psaných nebo mluvených. Psané texty byly pomocným materiálem pro sluchový vjem, a to do té míry, že by nám to v dnešní době připadalo bizarní. Psaní většinou sloužilo k tomu, aby recyklovalo vědění a vracelo ho zpět do orálního světa. Svědčí o tom středověké univerzitní debaty, předčítání literárních i jiných textů před různými skupinami lidí (Crosby 1936; Ahern 1981; Nelson 1976–1977) nebo skutečnost, že lidé četli nahlas, i když si četli úplně sami. V Anglii se písemné peněžní účty ještě přinejmenším ve 12. století kontrolovaly pomocí sluchu, tedy hlasitým čtením. Tento postup popisuje Clanchy (1979, s. 215, 183) a upozorňuje na to, že ho stále zaznamenává současná slovní zásoba. Ještě dnes se hovoří o „auditu“, tedy o „slyšení“, když jde o kontrolu účetních knih, přestože se v dnešní době tato kontrola provádí zrakem. V dřívějších dobách, kdy si kultura zachovávala orální charakter, lidé lépe chápali sluchem než zrakem dokonce i čísla.

Rukopisné kultury si ve větší míře zachovávaly orální a sluchový charakter dokonce i při opětovném získávání jazykového materiálu uchovávaného v textech. Rukopisy, porovnáme-li je s pozdějšími typografickými normami, nebylo snadné číst a čtenář se často snažil to, co v textu našel, nějakým způsobem vložit do své paměti. V rukopi-

su bylo často velmi obtížné znovu něco najít. Učení nazpaměť podporovalo a usnadňovalo to, že jazykové vyjadřování, s nímž se člověk ve vysoce orálních rukopisných kulturách setkával dokonce i v psaných textech, si často udržovalo orální mnemotechnickou strukturu, která umožňovala okamžité vybavování. Když si kromě toho čtenáři četli pro sebe, běžně si předčítali nahlas, buďto pomalu a výrazně, nebo *sotto voce*, což jim rovněž pomáhalo fixovat obsah v paměti.

Lidé dávali přednost sluchovému zpracování před viditelným, tištěným textem ještě poměrně dlouhou dobu po vynálezu knihtisku, přestože tisk tuto tendenci nakonec rozložil. Převaha sluchového vjemu se např. nápadně projevuje na tištěných titulních stranách, které se nám často mohou zdát až bláznivě nepravidelné, neboť jsou zcela lhostejné k vizuálním slovním jednotkám. Na titulních stranách ze 16. století jsou graficky rozdělena i ta nejdůležitější slova, včetně jména autora. Navíc se první část slova v jednom řádku objevuje v podobě velkých písmen a v dalším řádku je vytištěna menšími písmeny, jak je tomu u knihy *The Boke Named the Gouvernour* sira Thomase Elyota, kterou roku 1534 vydal v Londýně Thomas Berthelet. Nepodstatná slova mohou být vysázena obrovskými písmeny – na titulní straně je zdaleka nejnápadnějším slovem úvodní „THE“. Výsledek je často esteticky působný a připomíná jakýsi vizuální dekorativní vzor, nicméně naprosto pustoší naše současné pojetí textovosti. Tyto postupy jsou však postupy původní a my jsme se od nich pouze odchýlili. Změna nastala v našich postojích, a tudíž se musíme snažit vysvětlit právě je.

Proč nám původní, podle všeho „přirozenější“ postup připadá nesprávný? Protože slova před sebou vnímáme jako vizuální jednotky (i když jim při čtení alespoň ve své představivosti přikládáme zvuk). Je zjevné, že člověk v 16. století, který chtěl zpracovat text, aby z něj získal význam, se v daleko menší míře než my soustředil na zrakový vjem a více spoléhal na svůj sluch. Text vždycky vyžaduje činnost zraku i sluchu. Ale zatímco my vnímáme čtení jako vizuální činnost, která nám dává nárazky zvuků, doba, kdy vznikaly první tištěné texty, ho vnímala v první řadě jako poslechovou aktivitu, kterou zrak jednoduše dává do pohybu. Pokud se člověk cítil jako čtenář, který slova poslouchá, co záleželo na tom, že zrakem vnímatelný text si šel svou vlastní vizuálně estetickou cestou? Připomeňme

si, že v rukopise před vznikem tisku se běžně slova spojovala nebo se mezi nimi nechával jen minimální prostor.

Tisk však nakonec ve světě myšlení a vyjadřování způsobil, že dosud převládající sluchové vjemy nahradila převaha vjemů zrakových, která sice již započala vznikem samotného psaní, ale pouze pod vlivem samotného psaní nemohla mít takový úspěch. Tisk umisťuje slova v prostoru mnohem vytrvaleji, než to kdy dokázalo psaní. Psaní přesunuje slova ze světa zvuků do světa vizuálního prostoru, ale tisk je v tomto prostoru uzavírá do pevně stanovených pozic. Při tisku jde vlastně výhradně o kontrolu rozmístění. Pokud se písmo „sází“ ručně (což je původní forma sázení písma), mechanicky se rozmisťují předem zformované litery, které se po použití pečlivě přemístí a znovu rozdělí pro další použití do vlastních příhrádek (velká písmena do horní písmovky a malá písmena do dolní písmovky). Sázení na linotypu spočívá v tom, že se pomocí stroje rozmisťují samostatné matrice pro jednotlivé řádky, aby se z těchto správně rozmístěných matric odlily řádky písmen. Při sázení na počítačovém terminálu nebo textovém editoru se rozmisťují elektronické vzorce (písmena), které se předtím naprogramovaly do počítače. K tištění ze sazby „horkého kovu“ (tedy z odlité sazby, což je starší postup) je třeba sazbu uzavřít ve formovém rámu, formový rám pevně připevnit na tiskařský lis, připojit a upnout válec, připojit a uchytit makulaturu a obrovskou silou přitlačit tiskovou formu na lícovou stranu papíru, která je v kontaktu s tlakovou deskou.

Vědomí většiny čtenářů samozřejmě neregistruje všechny tento pohyb z místa na místo, díky němuž vzniká tištěný text, který mají před sebou. Nicméně ze vzhledu tištěného textu člověk získává vjem „slova v prostoru“ zcela odlišný od vjemu, který mu poskytuje psaní. Tištěné texty vypadají, jako by je vyrobil stroj, a tak tomu ve skutečnosti i je. Chirografické ovládnutí prostoru bývá spíše ornamentální, ozdobné, jako je tomu v kaligrafii. Pro typografické ovládnutí prostoru je typické, že dělá větší dojem svou uspořádaností a nevyhnutelností – všechny řádky jsou dokonale pravidelné, zarovnané na levé straně a vše je vizuálně rovnoměrné i bez pomoci vodicích čar či narysovaných okrajových lemů, které se často objevují v rukopisech. Je to naléhavý mimolidský svět chladných faktů. „Tak to pro-

stě je“ – televizní znělka Waltera Cronkitea přichází ze světa tisku, který je základem sekundární orality televize (Ong 1971, s. 284–303).

Je obecně snazší číst tištěné texty než rukopisy. Důsledky lepší čitelnosti tištěných textů jsou nepochybné. Lepší čitelnost nakonec umožňuje rychlé, tiché čtení. Takové čtení zase umožňuje jiný vztah mezi čtenářem a autorským hlasem v textu a vyžaduje také jiné styly psaní. Výroby tištěného díla se kromě autora účastní celá řada osob – nakladatelé, literární agenti, korektoři, redaktori a další lidé. Než tyto osoby dílo pečlivě prozkoumají – a dokonce i po jejich kontrole – vyžaduje psaný text určený k tisku od autora tak namáhavou a rozsáhlou revizi, jakou kultura rukopisů prakticky neznala. Jen málo rozsáhlejších prozaických děl pocházejících z kultury rukopisů by dnes mohlo projít redakční kontrolou a zůstat v originální podobě. Nemají totiž takové uspořádání, aby je bylo možné rychle vstřebat z tištěné stránky. Kultura rukopisů se orientuje na výrobce, neboť od jednotlivce, který rukopis pořizuje, vyžaduje, aby na tuto práci vynaložil obrovské množství času. Středověké rukopisy se přímo hemží zkratkami, které pomáhají kopistovi a naopak působí potíže čtenářům. Tisk se orientuje na čtenáře, neboť jednotlivé výtisky díla představují mnohem menší časovou investici – člověk stráví při výrobě čitelnějšího textu jen několik hodin a bezprostředně tím vylepší tisíce výtisků. Vliv tisku na myšlení a styl bude nutné ještě řádně zhodnotit. Časopis *Visible Language* (Viditelný jazyk) (který se dříve nazýval *Journal of Typographic Research* – Časopis typografického zkoumání) publikoval celou řadu článků, které k tomuto zhodnocení přispívají.

PROSTOR A VÝZNAM

Psaní zajistilo orálnímu, mluvenému slovu nové uspořádání ve vizuálním prostoru. Tisk zakotvil slovo v prostoru ještě výrazněji a s konečnou platností. Tato skutečnost je patrná z toho, že došlo k vývoji různých seznamů, zvláště abecedních rejstříků, že pro konkrétní označení se používají slova (místo ikonografických znaků) a že informace se zprostředkovávají pomocí tištěných obrázků všeho druhu. Abstraktní typografický prostor se dále začal využívat tak, aby geometricky interagoval s tištěnými slovy, což je postup, který se vyvíjí z ramismu a nakonec vede ke konkrétní poezii a Der-

ridově textové logomachii (pro niž je typické, že se týká tištěných, a nikoli pouze psaných textů).

(i) Rejstříky

Seznamy začínají vznikat společně s psanými texty. Goody (1977, s. 741) se zabýval používáním seznamů psaných ugaritským písmem kolem roku 1300 př. n. l. a jinými seznamy vytvořenými ještě staršími druhy písma a poznamenává (Goody 1977, s. 87–88), že informace v seznamu je oddělena od společenské situace, v níž je zakotvena („vykrmené děti“, „pasoucí se ovce“ bez dalšího upřesnění), a rovněž od jazykového kontextu (v ústním vyjadřování se podstatná jména běžně nevznášejí volně v prostoru, jak tomu bývá v seznamech, nýbrž jsou zasazena ve větách – sotva také někoho uslyšíme ústně přednášet prostou řadu podstatných jmen, pokud je nečte z psaného nebo tištěného seznamu). V tomto smyslu nemají seznamy jako takové „žádný orální protějšek“ (Goody 1977, s. 86–87), i když jednotlivá psaná slova uvnitř ucha zní a nesou s sebou své významy. Goody si rovněž všimá, že prostor byl při zhotovování těchto seznamů zpočátku využíván poněkud neobratně, způsobem *ad hoc*. Objevovaly se v něm rozdělovníky, které oddělovaly jednotlivé položky a čísla, rovné narýsované řádky, vklíněné a protažené řádky. Kromě administrativních seznamů se Goody rovněž zabývá seznamy událostí, lexikálními seznamy (slova jsou řazena různými způsoby, často hierarchicky podle významu: bohové, pak příbuzní bohů a potom jejich sluhové) a egyptskou onomastikou neboli seznamy jmen, které byly často určeny k memorování a následnému orálnímu přednesu. Přesto měla vysoce orální rukopisná kultura, v níž se zapisovaly řady věcí, aby se člověku znovu vybavily pro ústní přednes, pocit, že se intelektuálně zdokonaluje. (Stejný pocit měli ostatně až donedávna i pedagogové na Západě a jinde ho mají možná dosud.) Psaní zde opět slouží oralitě.

Goodyho příklady dokazují, že chirografické kultury poměrně důmyslně zpracovávaly slovní materiál tak, aby ho bylo možné pomocí jeho prostorového uspořádání opět okamžitě získat zpět. Seznamy seřazují jména souvisejících položek ve stejném fyzickém, vizuálním prostoru. Ještě důmyslnější využití prostoru pro vizuální uspořádání a efektivní znovunabývání slova přináší tisk.

Nejdůležitějším vynálezem jsou v tomto smyslu rejstříky. Abecední rejstříky názorně ukazují, jak se slova oddělila od promluvy a zakotvila v typografickém prostoru. Rukopisy sice mohou mít abecední rejstříky, ale mají je jen velmi zřídka (Daly 1967, s. 81-90; Clanchy 1979, s. 28-29, 85). I kdyby se totiž dva rukopisy daného díla přepisovaly na základě stejného diktátu, téměř nikdy by se neshodovaly stránku po stránce, a tudíž by za normálních okolností vyžadovaly dva samostatné rejstříky. Rejstříky by tedy představovaly pouze zbytečnou námahu. Bylo hospodárnější si vybavovat informace prostřednictvím memorování, které však nemuselo zahrnovat celý text. Pro vizuální vyhledávání jazykového materiálu v rukopisných textech se spíše než abecední rejstříky používaly obrázkové znaky. Oblíbeným znakem byl „paragraf“ (odstavec), který se původně vztahoval k této značce ¶, a nikoli k jednotce promluvy.

Když se abecední rejstříky nakonec začaly objevovat, šlo stále o velmi vzácný jev. Byly to navíc rejstříky zcela přibližné a čtenáři jim běžně nerozuměli, a to dokonce ani v Evropě ve 13. století. Někdy se rejstřík pořízený pro jeden rukopis jednoduše přidal k rukopisu jinému, který měl odlišné stránkování (Clanchy 1979, s. 144). Zdá se, že na rejstřících se občas spíše oceňovala jejich krása a záhadnost než jejich užitečnost. V roce 1286 se mohl janovský kompilátor obdivovat vlastnímu abecednímu soupisu, který vymyslel, nicméně nežasl nad svou vlastní obratností, nýbrž nad „Boží milostí, která ve mně působila“ (Daly 1967, s. 73). Rejstříky se dlouho sestavovaly pouze podle prvního písmene, nebo spíše podle první hlásky – například v jednom latinském díle vydaném v Římě se ještě roku 1506 nachází slovo „Halzones“ pod písmenem *a*, protože v italštině a v latině, kterou mluví italští mluvčí, se písmeno *h* nevyslovuje (rozbór viz Ong 1977, s. 169-172). Zde dokonce i vizuální znovunabývání slovního materiálu funguje sluchově. Ve svém díle *Specimen epithetorum* (Paříž, 1518) řadí Ioannes Ravisius Textor slovo „Apollon“ před všechny ostatní položky nacházející se pod písmenem *a*, protože považuje za vhodné, aby v díle, které se zabývá poezií, byl bůh poezie uveden na předním místě. Ani v tištěném abecedním rejstříku se zjevně příliš neupřednostňovalo opětovné získávání slovního materiálu vizuální cestou.

Abecední rejstřík neboli index je ve skutečnosti jakousi křížovkou auditivní a vizuální kultury. Slovo „index“ je zkrácenou formou původního výrazu *index locorum* či *index locorum communium*, tedy „rejstřík míst“ či „rejstřík společných míst“ (společných frází). Rétorika nabízela rozličná „místa“ čili *loci* – tedy záhlaví, jak bychom je nazvali my – na nichž (či spíše pod nimiž) bylo možné najít rozličné „argumenty“, např. pod záhlavím příčiny, důsledky, věci spolu související, vzájemně nepodobné věci atd. Člověk, který před čtyřmi sty lety sestavoval rejstřík s touto formálně předepsanou výbavou, která má svůj základ v oralitě, si jednoduše všiml, na jakých stránkách textu se využívá ten či onen *locus* a *index locorum* potom obsahoval jejich seznam i s odpovídajícími stránkami. *Loci* se původně velmi neurčitě považovaly za „místa“ v lidské mysli, kde se uchovávají myšlenky. V tištěné knize se tato neurčitá „místa“ lidské psýchy dala fyzicky a vizuálně určit. Začal se rýsovat nový noetický svět – svět, který byl uspořádán prostorově.

V tomto novém světě se kniha již méně přibližovala ústní promluvě a výrazněji se začala podobat věci. Rukopisná kultura si uchovala pocit, že kniha je cosi jako druh promluvy, událost v průběhu rozhovoru, a nikoli předmět. Kniha pocházející z rukopisné kultury před vznikem tištěných textů nemá titulní stranu a často ani titul a běžně se katalogizuje podle „incipitu“ (což je původně latinské sloveso, která znamená „začíná se“), neboli podle prvních slov textu (hovoříme-li o Modlitbě Páně jako o „Otčenáši“, odkazujeme k ní pomocí jejího incipitu, což je důkaz určité reziduální orality).

S tiskem, jak jsme již viděli, začínají vznikat titulní strany a titulní strany jsou jakási konkrétní označení či „jmenovky“, což svědčí o tom, že kniha se již jako určitá věc či předmět vnímá. V západoevropských středověkých rukopisech se vlastní text neuvádí titulní stranou, nýbrž může být uveden poznámkou pro čtenáře, podobně jako může jakýkoli rozhovor začít určitou poznámkou jedné osoby, která je určena druhé osobě: „Hic habes, carissime lector, librum quem scripset quidam de...“ (Máš před sebou, milý čtenáři, knihu, kterou ten a ten člověk napsal o...). Působí zde dědictví orální kultury, neboť přestože orální kultury mohly určitými způsoby odkazovat ke konkrétním příběhům nebo jiným tradičním přednesům, titul podobají-

cí se jmenovce v nich není příliš funkční. Homér by sotva zahájil přednes epizod z *Iliady* tím, že by prostě řekl „*Ilias*“.

(ii) Knihy, obsahy a konkrétní označení

Jakmile došlo k dostatečnému zvnitřnění tisku, kniha se začala vnímat spíše jako určitý druh předmětu, který „obsahuje“ vědecké, fiktivní či jiné informace, a nikoliv jako zaznamenaná promluva, za kterou se považovala dříve (Ong 1958b, s. 313). Každá jednotlivá kniha byla fyzicky stejná jako ostatní knihy téhož tištěného vydání. Byly to shodné předměty, což pro rukopisné knihy rozhodně neplatilo ani v případě, že reprezentovaly stejný text. S příchodem tisku nešlo jen o to, že dva výtisky nějakého konkrétního díla říkaly totéž, ale navíc to byly předměty v podobě vzájemně zcela identických kopií. Tento stav přímo vybízel k používání konkrétních označení a tištěná kniha, předmět složený z písmen, přirozeně vyžadovala jmenovku rovněž složenou z písmen, tedy titulní stranu (která vznikla až s příchodem tisku – Steinberg 1974, s. 145–148). Ikonografický pud však zůstával stále velmi silný, jak můžeme vidět na výrazně emblematických rytých titulních stranách, které se udržely až do konce 60. let 17. století a které byly plné alegorických postav a jiných neverbálních obrazových motivů.

(iii) Povrch nesoucí význam

Ivins (1953, s. 31) poukázal na to, že lidé sice celá staletí ovládali umění tisku z různých rytých ploch, ale k systematickému sdělování informací se tisk začal používat až po vynálezu ručního tiskařského písma v polovině 15. století. Ruční technická kresba, jak dokazuje Ivins (1953, s. 14–16, 40–45) začala v rukopisech brzy upadat, protože i ten nejzručnější umělec nedokáže správně zachytit ilustraci, kterou kopíruje, pokud na něj nedohlíží znalec oboru, kterého se dotýčná ilustrace týká. Obrázek snítky komonice bílé, který po sobě překreslí řada umělců nemajících ani ponětí, jak komonice bílá ve skutečnosti vypadá, může nakonec vypadat jako obrázek chřestu. Tištěný obrázek mohl tento problém rukopisné kultury vyřešit, neboť technika tisku se pro dekorativní účely už celá staletí používala. Vyřezat na desku přesnou podobu komonice bílé bylo celkem možné už dlouho před vynálezem knihtisku a přesně to tehdy bylo po-

třeba – vyrobit „přesně opakovatelné vizuální sdělení“. Jenže rukopisná tvorba se s podobným výrobním postupem naprosto neshodovala, neboť rukopisy se vytvářely ručně, a nikoli z předem existujících součástí. Tisk však byl s takovou výrobou zcela v souladu. Verbální texty se reprodukovaly na základě předem existujících součástí a podobné to bylo i s tištěnými obrázky. Tiskařský stroj dokázal vytisknout „přesně opakovatelné vizuální sdělení“ stejně jako tiskovou formu sestavenou z liter.

Jedním z důsledků nového, přesně opakovatelného vizuálního sdělení je vznik moderní vědy. Moderní věda nesouvisí s počátky přesného pozorování. Pro lovce či různé řemeslníky bylo přesné pozorování už celé věky naprosto zásadní podmínkou pro přežití. To, co charakterizuje moderní vědu především, je spojení přesného pozorování a přesného vyjadřování – tedy přesně formulované popisy důkladně pozorovaných složitých předmětů a procesů. Díky dostupnosti pečlivě zhotovených tištěných technických obrázků (nejdříve to byly dřevoryty a později ještě přesnější a podrobnější kovové rytiny) mohly takové přesně formulované popisy vznikat. Tištěné technické obrázky posilovaly a zlepšovaly technické vyjadřování a naopak. Vznikl tak zcela nový, hypervizualizovaný noetický svět. Antičtí a středověcí autoři jednoduše nejsou schopni vytvářet přesně formulované popisy, jež by se alespoň přibližovaly popisům, které vznikají po zavedení tisku a které většinou dozrávají s příchodem romantismu, tedy s obdobím průmyslové revoluce. Orální vyjadřování či vyjadřování, v němž působí reziduální oralita, upíná svou pozornost na děj, a nikoli na viditelnou podobu předmětů, scén či osob (Fritsch 1981, s. 65–66; srov. Havelock 1963, s. 61–96). Je všeobecně známo, jak nejasné je Vitruviovo pojednání o architektuře. Druhy přesnosti, na kterou se soustředila dlouholetá rétorická tradice, neměly co do činění s vizuálně formulační přesností. Eisensteinová (1979, s. 64) naznačuje, jak obtížně si dnešní člověk představuje dávné kultury, v nichž poměrně malé množství osob vidělo fyzicky přesný obraz nějaké věci.

Nový noetický svět, který otevřelo přesně opakovatelné vizuální sdělení a jemu odpovídající přesný slovní popis fyzické reality, neovlivnil pouze vědu, ale rovněž i literaturu. V žádné předromantické próze se neobjevuje zevrubný popis krajiny, na jaký třeba narazí-

me v zápisnících Manleyho Hopkinse (1937) a žádná předromantická poezie nevěnuje takovou bedlivou, puntičkářskou, zcela nezaujatou pozornost přírodním jevům, jak to Hopkins činí při svém popisu v básni *Inversnaid*. Stejně jako Darwinova evoluční biologie či Michelsonova fyzika vyrůstá i tento druh poezie ze světa tisku.

(iv) Typografický prostor

Jelikož se vizuální povrch přímo nabil vnuceným významem a protože tisk neovládal pouze to, jaká slova se napíší, aby vznikl text, ale rovněž přesné rozmístění slov na stránce a jejich vzájemné prostorové vztahy, samotný tento prostor na tiskovém archu – tedy „bílý prostor“ kolem znaků – začíná mít značnou důležitost, která přímo směřuje do moderního a postmoderního světa. Rukopisné seznamy a tabulky, které rozebírá Goody (1977, s. 74–111) mohou umísťovat slova do zvláštních vzájemných prostorových vztahů, ale pokud jsou tyto vztahy až příliš složité, jejich složitost se neuchová kvůli různým rozmarům kopistů, kteří jeden za druhým text opisují. Tisk dokáže reprodukovat neomezeně složité seznamy a tabulky s naprostou přesností a v jakémkoli množství. Neobyčejně složité tabulky se při výuce akademických předmětů používaly už na počátku období tisku (Ong 1958b, s. 80, 81, 202 *et passim*).

Typografický prostor nepůsobí pouze na vědeckou a filozofickou představivost, ale rovněž na představivost literární, což poukazuje na některé ze složitějších způsobů, jakými typografický prostor existuje v lidské psýše. George Herbert využívá typografický prostor k vyjádření významu v básních „Easter Wings“ (Velikonoční křídla) a „The Altar“ (Oltář). Verše různých délek tvoří v těchto básních vizualizovaný tvar naznačující podobu křídel a oltáře. V rukopisech by takovou vizuální strukturu bylo možné uskutečnit jen velmi omezeně. S plánovanou výstředností využívá typografický prostor Laurence Sterne ve svém *Tristramu Shandym* (1760–1767), do něhož vkládá prázdné stránky, čímž naznačuje svou neochotu zabývat se daným tématem, a vyzývá čtenáře, aby stránku vyplnil sám. Prostor zde odpovídá tichu. Stéphane Mallarmé mnohem později a s mnohem větší důmyslností koncipuje svou báseň „Un Coup de dés“ (Vrh kostek) tak, aby ji bylo možné vysázet pomocí písma různých typů a velikostí a aby se jednotlivé řádky rafinovaně, v jakémsi typografickém

volném pádu, rozptýlily po stránkách, čímž vzniká dojem náhody doprovázející vrh kostek (báseň přetiskl a rozebírá Bruns 1974, s. 115–138). Mallarmé deklaruje jako svůj cíl „vyhnout se vyprávění“ a „rozložit“ čtení básně tak, aby jednotkou verše nebyla řádka, nýbrž stránka i se svými typografickými mezerami.

E. E. Cummings ve své bezejmenné básni o luční kobylce – Báseň č. 276 (1968) – rozbíjí slova textu, rozhazuje je nerovnoměrně po stránce a teprve poslední písmena spojí tak, aby se vytvořilo závěrečné slovo „grasshopper“ (luční kobylka). Báseň vzbuzuje jakousi optickou závrať, kterou způsobuje nevypočitatelný skok kobylky, která se nakonec v celistvé podobě zjeví na stéble trávy přímo před námi. Nepotíštěná plocha je natolik integrální součástí Cummingsovy básně, že je zcela nemožné ji číst nahlas. Zvuky hlásek, k nimž nám dávají podnět písmena, sice musí být součástí představivosti, ale jejich přítomnost nesouvisí pouze se sluchem. Dochází zde k vzájemnému působení hlásek a vizuálně a kinesteticky vnímaného prostoru, který je obklopuje.

Konkrétní poezie (Solt 1970) určitým způsobem završuje vzájemné působení slov jakožto zvuků a typografického prostoru. Nabízí výsostně komplikované či naopak nekomplikované vizuální přehlídky písmen, případně slov, z nichž některé sledujeme zrakem, ale nemůžeme je číst nahlas. Nemůžeme se jich však zároveň zmocnit, aniž bychom si byli do jisté míry vědomi zvukové podoby slov. Ani v případě, že tuto poezii nelze vůbec číst nahlas, nejde o pouhý obraz. Konkrétní poezie je menšinový žánr a často v ní jde o pouhé nezvyklé nápady a triky. Tím spíš je nutné vysvětlit, co básníky nutí takovou poezii vytvářet.

Hartman (1981, s. 35) naznačil jistou souvislost mezi konkrétní poezií a stále pokračující textovou logomachií Jacquesa Derridy. Tato souvislost jistě existuje a rozhodně si zaslouží více pozornosti. Konkrétní poezie si pohrává s dialektikou slova uzavřeného v prostoru a jeho protějšku, orálního, mluveného slova, které se v prostoru nikdy uzavřít nedá (každý text je „pretext“). Pohrává si s absolutními mezemi textovosti, které rovněž paradoxně odhalují meze, které jsou vlastní mluvenému slovu. Právě to je Derridův terén, třebaže se po něm pohybuje svým vlastním, zcela vykalkulovaným krokem. Konkrétní poezie není produktem psaní, ale typografie, jak

jsme již ostatně viděli. Také dekonstrukce spíše souvisí s typografií než s psaním, navzdory tomu, co často zřejmě předpokládají její zastánci.

DALŠÍ OBECNÉ DŮSLEDKY

Ve výčtu dalších, více či méně přímých účinků tisku na poetickou ekonomii či „mentalitu“ Západu můžeme neomezeně pokračovat. Tisk postupně zbavil dávné umění rétoriky (založené na oralitě) ústřední role, kterou hrálo v akademickém vzdělávání. Podnítil a umožnil kvantifikaci vědění ve větším měřítku, jak za pomoci matematické analýzy, tak prostřednictvím diagramů a tabulek. Tisk postupně omezil přitažlivost ikonografie sloužící ke správě znalostí, navzdory tomu, že tisk ve svém počátečním období dosud nebývalým způsobem rozšířil ikonografické ilustrace. Ikonografické postavy jsou příbuzné „těžkým“ postavám neboli typům, které jsou charakteristické pro orální diskurz a souvisí s rétorikou a paměťovými dovednostmi, jež jsou v orální kultuře tolik potřebné pro správu znalostí. (Yatesová 1966)

Tisk stál v pozadí vzniku všeobecných slovníků a podnítil touhu uzákonit jazykovou „správnost“. Tato touha z větší části pramení z pojetí jazyka, které je založené na studiu literární latiny. „Literární“ jazyky představu jazyka textualizují, takže se zdá, že jazyk je v samotném svém jádru čímsi „napsaným“. Tisk posiluje pocit, že jazyk má v zásadě textový charakter. Tištěný text, a nikoli text psaný, je nejúplnější, paradigmatickou formou textu.

Tisk nastolil příznivé ovzduší pro vznik slovníků. Běžnou jazykovou normou slovníků angličtiny od jejich vzniku v 18. století až do doby před několika desítkami let byl pouze jazyk spisovatelů, kteří tvořili texty určené k tisku (a zdaleka nešlo o všechny spisovatele). Pokud se užívání jazyka těch ostatních odchylovalo od tohoto typografického užívání, považovalo se za „zkomolené“. Slovník *Webster's Third New International Dictionary* (1961) byl prvním velkým lexikografickým dílem, které narušilo tuto starou typografickou konvenci a jako zdroje užívání slov citovalo i osoby, které nepsalý texty určené k tisku. Mnoho lidí vychovávaných v duchu staré ideologie pochopitelně tento impozantní lexikografický úspěch

okamžitě zavrhl (Dykema 1963) jako zradu spáchanou na „pravém“ či „čistém“ jazyce.

Tisk byl rovněž jedním z hlavních faktorů rozvoje pojetí osobního soukromí, které je význačným rysem moderní společnosti. Začaly vznikat menší, lépe přenosné knihy než ty, které byly běžné v době rukopisné kultury. Tisk tudíž vytvořil psychologické podmínky pro to, aby si člověk někde v koutě mohl tiše předčítat sám a nakonec si bez jakéhokoli předčítání čist čistě pro sebe. Čtení v rukopisné kultuře a samozřejmě také v raných fázích kultury tisku mělo často charakter společenské aktivity – jedna osoba předčítala skupince lidí. Steiner (1967, s. 383) upozorňuje na to, že soukromé čtení vyžaduje dostatečně prostorný domov, kde by se jednotlivec mohl izolovat před ostatními a měl dostatek klidu. (Učitelé dětí z chudinských oblastí si velmi palčivě uvědomují, že jedním z hlavních důvodů slabých výkonů těchto žáků často bývá to, že v přeplněných domech nemají místo, kde by mohli efektivně studovat.)

Tisk také vytvořil zcela nový pocit, že slova jsou soukromým vlastnictvím. Lidé v primárně orální kultuře sice mohou mít určitý dojem, že mají na báseň vlastnické právo, avšak tento dojem bývá jednak vzácný a jednak se obvykle oslabuje tím, že všichni společně sdílí tradici, formule a témata, z nichž čerpají. Se vznikem psaní se začíná projevovat odpor k plagiátorství. Starověký latinsky píšící básník Martialis (i. 53.9) užívá slovo *plagiarius* (mučitel, plenitel, utlačovatel) pro člověka, který si přivlastní psaný text někoho jiného. Nicméně žádné latinské slovo, které by zcela výhradně označovalo plagiátora či plagiátorství, neexistuje. Stále ještě totiž silně působila ústní tradice společných frází. Téměř ihned po vynálezu knihtisku se však začala vyhlášovat královská nařízení, neboli *privilegia*, která nedovolovala, aby tištěnou knihu znovu vytiskl někdo jiný než původní vydavatel. Richard Pynson takové *privilegium* získal v roce 1518 od Jindřicha VIII. V roce 1557 se do správy Londýna začlenilo sdružení s názvem Stationer's Company, které dohlíželo na práva autorů, tiskařů a vydavatelů a na počátku 18. století se již v evropských zemích začala formovat moderní autorská práva.

Typografie změnila slovo ve zboží. Dávný společný orální svět se rozštěpil na majetek, na který si činily nárok soukromé osoby. Posunu lidského vědomí k výraznějšímu individualismu tisk velmi dobře

posloužil. Slova však čistě soukromým majetkem pochopitelně nebyla. Do jisté míry zůstávala majetkem společným. V tištěných knihách se chtě nechtě objevovaly ozvuky druhých knih. Na počátku elektronického věku se Joyce ve svém *Odyseovi a Plačkách nad Finneganem* postavil obavám z vlivu čelem a úmyslně se snažil napodobit prakticky každého.

Tisk vyjmul slova ze světa zvuku, kde měly svůj nejvlastnější původ ve vzájemné výměně lidských zkušeností, odsunul je s definitivní platností na vizuální povrch a ještě jinými způsoby využil vizuální prostor ke správě znalostí. Tím přiměl lidské bytosti, aby stále více uvažovaly o svých vědomých a nevědomých vnitřních zdrojích jako o neosobních a nábožensky neutrálních věcech. Tisk přiměl mysl k pocitu, že to, co vlastní, se uchovává v jakémsi nehybném duševním prostoru.

TISK A UZAVŘENÍ: INTERTEXTOVOST

Tisk vzbuzuje pocit uzavření – pocit, že to, co se nachází v textu, má konečnou formu, že je to ve stádiu úplnosti. Tento pocit ovlivňuje literární tvorbu a rovněž analytické filozofické a vědecké zkoumání.

Určitý pocit uzavření vyvolávalo i samotné psaní ještě před existencí tisku. Psaní separuje myšlení na popsaném povrchu, odděluje se od všech účastníků rozmluvy a v tomto smyslu se diskurz díky němu stává autonomním a netečným vůči útokům. Tím prezentuje promluvu a myšlení jako něco, co nemá účast na ničem jiném, jako cosi určitým způsobem soběstačného a dovršeného. Tisk stejně tak umísťuje promluvu a myšlení na povrch, který je oproštěn od všeho ostatního, avšak ve vyvolávání dojmu soběstačnosti zachází ještě mnohem dál. Vkládá myšlení do několika tisíc kopií konkrétního díla, které mají naprosto shodnou vizuální a fyzickou konzistenci. To, že se kopie, které vznikají při jednom tisknutí, slovně zcela shodují, můžeme zjistit jednoduše pomocí zraku a nemusíme se vůbec uchýlovat k jejich zvukové podobě – Hinmanův přístroj srovnával shodné strany dvou výtisků textu a divákovi hlásil nalezené odchylky pomocí blikajícího světla.

Předpokládá se, že tištěný text představuje slova autora v definitivní či „konečné“ podobě. Tisk se totiž s ničím jiným než s defini-

tivností nespokojí. Jakmile se knihtisková sazebnice uzavře, jakmile je hotova fotolitografická deska a vytiskne se první arch, text se již nepřizpůsobuje změnám (ať už chceme něco vymazat nebo vložit) tak snadno jako psané texty. Naproti tomu rukopisy se svými glosami a margináliemi (které se často v následných opisech vkládaly přímo do textu) udržovaly dialog se světem, který se rozprostíral za jejich hranicemi. Ještě se tolik nevzdálily orálnímu vyjadřování, které vyžadovalo vzájemné kompromisy. Čtenáři rukopisů jsou v menší míře odděleni od autora, jsou méně nepřítomní než čtenáři těch autorů, kteří píšou s cílem, aby vznikl tištěný text. Pociť uzavření či dovršenosti, který nám vnucuje tisk, je občas přímo hmatatelný. Je běžné, že stránky novin jsou zcela zaplněny – jistému druhu tištěného materiálu se říká „výplně“ či „vycpávky“ – a řádky písmen se zarovnávají do bloků (to znamená, že mají naprosto shodnou šířku). Tisk je zvláštním způsobem netolerantní ke všemu, co je fyzicky neúplné. Dokáže nezáměrně a velmi jemně vzbudit zcela reálně působící dojem, že podobně úplné a celistvé je i to, o čem text pojednává.

Tisk spěje k uzavřenějším formám slovesného umění, zvláště pokud jde o vyprávění. Před vznikem tištěných textů se rozsáhlé dějové linie s lineárním dějem objevovaly pouze v dramatu, které již od antiky řídilo psaní. Euripidovy hry vznikaly jako písemně komponované texty, poté se učily slovo od slova nazpaměť a přednášely se ústně. S příchodem tisku se sevřený děj začíná objevovat i v delším vyprávění (v románu je tomu tak od doby Jane Austenové) a vrcholí žánrem detektivky. Těmito uměleckými formami se budeme zabývat v následující kapitole.

V literární teorii nakonec může díky tisku vzniknout formalismus a angloamerická nová kritika, které čerpají z hlubokého přesvědčení, že každé slovesné dílo je uzavřeno ve svém vlastním světě, že jde o „verbální ikonu“. Je příznačné, že ikonu můžeme vidět, ale nikoli slyšet. Rukopisná kultura měla pocit, že díla slovesného umění jsou v užším styku s orálním plénem a nikdy příliš účinně nerozlišovala poezii a rétoriku. Formalismem a novou kritikou se budeme důkladněji zabývat v poslední kapitole.

Tisk nakonec vede k modernímu problému intertextovosti, která je dnes samotným středem zájmu fenomenologů a kritiků (Hawkes 1977, s. 144). Intertextovost odkazuje k jakémusi literárnímu a psy-

chologickému „společnému místu“: text není možné vytvořit pouze na základě prožité zkušenosti. Romanopisec píše román proto, že tento druh textového uspořádávání zkušenosti dobře zná.

Rukopisná kultura považovala intertextovost za samozřejmost. Byla stále ještě spojena s tradicí „společných míst či společných frází“ starého orálního světa a texty vědomě vytvářela z jiných textů – šlo o výpůjčky, úpravy, o sdílení společných, původně orálních formulí a témat, i když je autoři přepracovávali do zcela nových literárních forem, které by bez existence psaní nebyly možné. V kultuře tisku už ze samotné podstaty panovaly zcela jiné názory a postoje. Tato kultura má tendenci dílo považovat za „uzavřené“ a oddělené od ostatních děl, vnímá ho jako jednotku svého druhu. Kultura tisku stojí v pozadí romantických představ o „originalitě“ a „kreativitě“, které ještě více oddělily jednotlivá díla od děl ostatních, neboť převládal pocit, že jejich zdroje a význam jsou, nebo by alespoň v ideálním případě měly být zcela nezávislé na vnějších vlivech. Když se v posledních několika desetiletích objevily některé intertextové teorie, stavící se proti izolacionistické estetice romantické kultury tisku, vyvolalo to přímo šok. Zneklidňovaly o to víc, že moderní spisovatelé, kteří si až bolestně uvědomují literární historii a *de facto* intertextovost svých vlastních děl, mívají značné obavy, že možná netvoří vůbec nic nového či originálního a že jsou zcela pod „vlivem“ textů jiných spisovatelů. Touto úzkostí moderních autorů se zabývá Harold Bloom ve své knize *The Anxiety of Influence* (Úzkost z vlivu) (1973). Autory rukopisných kultur téměř žádné obavy z vlivu nesoužovaly a v orálních kulturách tyto obavy vůbec neexistovaly.

Tisk vytváří pocit uzavření, který se netýká pouze literárních děl, ale rovněž děl filozofických a vědeckých. S tiskem přichází katechismus a „textová učebnice“, která je mnohem méně diskurzivní a polemická než jiné metody výkladu nějakého konkrétního akademického předmětu. Katechismy a učebnice začaly představovat „fakta“ nebo jejich analogie – zapamatovatelná, kategorická tvrzení, která přímočaře a vyčerpávajícím způsobem sdělují, jak se věci v určitém oboru mají. Zapamatovatelná tvrzení orálních kultur a rukopisných kultur s reziduální oralitou měla naproti tomu často charakter přísloví a nepředstavovala „fakta“, nýbrž úvahy, jež byly často gnómického charakteru a díky paradoxům, které obsahovaly, vybízely k dalším úvahám.

Učebnice, které se staly paradigmatem svého žánru, vytvořil Petr Ramus (1515–1572). Šlo o učebnice pro všechna svobodná umění (pro dialektiku či logiku, rétoriku, gramatiku, aritmetiku atd.), které od chladnokrevných definic a rozčleňování přecházely k dalším definicím a k dalšímu rozčleňování, dokud nerozpítvaly a nevyřešily i tu nejposlednější částku daného předmětu. Ramistická učebnice určitého konkrétního předmětu si nepřipouštěla žádnou výměnu informací s čímkoli, co existovalo mimo její hranice, a dokonce se v ní neobjevovaly ani žádné problémy či „protivníci“. Studijní předmět neboli „umění“, které se prezentovalo řádně v duchu ramistické metody, vůbec žádné problémy neobsahovalo (jak ostatně tvrdili i sami ramisté): jestliže jste vytvořili řádné definice a rozčlenění, vše v daném předmětu začalo být zcela evidentní a předmět sám byl úplný a naprosto soběstačný.

Ramus vykázal problémy a námitky protivníků na jiné místo – mohly se objevit na „přednáškách“ (*scholae*) o dialektice, rétorice, gramatice, aritmetice apod. Tyto přednášky však už byly mimo hranice „umění“, které bylo zcela uzavřeno samo do sebe. Veškerá látka v jakékoli ramistické učebnici se kromě toho mohla prezentovat ve formě tištěných, dichotomicky dělených přehledů či tabulek, které přesně ukazovaly, jaké má samotná tato látka prostorové uspořádání a jak je prostorově uspořádána v lidské mysli. Každé „umění“ bylo samo o sobě odděleno od všech ostatních, stejně jako jsou odděleny domy, mezi nimiž se nacházejí otevřené proluky, přestože při „použití“ se jednotlivá umění mísila. Pokud totiž někdo vypracovával nějakou konkrétní promluvu, využíval k tomu současně logiku, gramatiku, rétoriku a možná i jiná umění (Ong 1958b, s. 30–31, 225–269, 280).

S pocitem uzavření, který se rozvíjí v důsledku tisku, úzce souvisí fixované hledisko vypravěče, jež vzniká, jak upozornil Marshall McLuhan (1962, s. 126–127, 135–136), s příchodem tištěných textů. Fixované hledisko vypravěče umožňuje udržet tón v celé rozsáhlé prozaické kompozici. Fixované hledisko a tón svědčily o větším odstupu mezi spisovatelem a čtenářem, ale na druhou stranu rovněž o jakémsi vzájemném tichém porozumění. Spisovatel si mohl jít sebejistě svou vlastní cestou (větší odstup, nevšímavost). Již nebylo třeba ze všeho dělat menippskou satiru, tedy směs různých hledisek

a tónů kvůli různorodé citlivosti publika. Autor si mohl být jistý, že se čtenář přizpůsobí (větší porozumění). Právě v této době vzniká „čtenářská veřejnost“, což je rozsáhlá čtenářská klientela, kterou spisovatel osobně nezná. Je však schopná se vypořádat s určitými, víceméně ustálenými vypravěčskými hledisky.

POST-TYPOGRAFIE: ELEKTRONIKA

Elektronická transformace jazykového vyjadřování jednak prohloubila proces přenášení slova do prostoru, který započal psaním a ještě zesílil v důsledku kultury tisku, jednak posunula lidské vědomí do nového věku sekundární orality. Problematika vztahů mezi elektronicky zpracovaným slovem a polaritou oralita-gramotnost, jíž se v této knize zabýváme, je sice příliš široká na to, abychom se jí věnovali v úplnosti, nicméně musíme k tomuto tématu učinit několik poznámek.

Navzdory tomu, co se občas tvrdí, elektronická zařízení tištěné knihy nelikvidují, nýbrž naopak jich produkují mnohem víc. Díky elektronicky zaznamenaným rozhovorům vznikají po tisících články a „knihy hovorů“, které by se bývaly nikdy nedostaly do tištěné podoby v době, kdy nebylo možné nahrávat na magnetofonový pásek. Nové médium tak posiluje médium staré, ale pochopitelně ho také transformuje, protože podporuje nový, vědomě neformální styl, neboť lidé v typografické kultuře se domnívají, že ústní výměna názorů by za normálních okolností měla být neformální (lidé v orální kultuře naopak věří, že by měla být formální – Ong 1971, s. 82–91). Jak jsme kromě toho poznamenali už dříve, kompozice textu na počítačovém terminálu nahrazuje starší formy typografické textové kompozice a brzy se bude prakticky všechno tím či oním způsobem tisknout za pomoci elektronických zařízení. Do tisku mimo to putují informace různého druhu, které se elektronicky shromažďují, případně zpracovávají, a tím se zvyšuje typografická produkce. A konečně: sekvenční zpracovávání slova a jeho specializace, které mají svůj počátek v psaní a které tisk pozdvihl k intenzitě vyššího řádu, se prostřednictvím počítače ještě dále zesilují. Počítač totiž na nejvyšší míru stupňuje přesun slova do prostoru a jeho lokální (elektronický) pohyb a optimalizuje analytickou posloupnost tím, že umožňuje, aby byla prakticky okamžitá.

Elektronická technologie nás pomocí telefonu, rádia, televize a různých druhů zaznamenávání zvuků současně přenesla do věku „sekundární orality“. Tato nová oralita se až nápadně podobá té staré svou mystikou „za účasti všech“ tím, že podporuje pocit společenství, soustředí se na současný okamžik a dokonce používá formule (Ong 1971, s. 284–303; 1977, s. 16–49, 305–341). Jde však v zásadě o mnohem záměrnější a vědomější oralitu, která neustále vychází z užívání psaných a tištěných textů, jež jsou nezbytné pro výrobu a fungování daných zařízení a rovněž pro jejich použití.

Sekundární oralita se primární oralitě na jedné straně pozoruhodně podobá, a na straně druhé je pozoruhodně odlišná. Sekundární oralita, stejně jako oralita primární, probudila silné skupinové citění, neboť poslechem mluveného slova se z posluchačů stává skupina, skutečné publikum, na rozdíl od čtení psaných či tištěných textů, které vrací jednotlivce zpátky k sobě. Vytváří však pocit existence skupin, které jsou mnohem rozsáhlejší než tomu bylo v primární orální kultuře. Vzniká McLuhanova „globální vesnice“.

Lidé v orální kultuře před vznikem písma mimo to pociťovali náležitost ke skupině, protože se neukazovala žádná jiná možnost, jíž by mohli uskutečnit. V naší době, tedy v době sekundární orality, pociťujeme náležitost ke skupině zcela vědomě a programově. Jednotlivec cítí, že jakožto jednotlivec musí být sociálně citlivý. Lidé v primární orální kultuře se obracejí mimo sebe, protože mají jen velmi málo příležitostí obracet se do sebe, zatímco my se mimo sebe obracíme proto, že do sebe jsme se již obrátili. Podobně je tomu i se spontánností, kterou primární oralita šíří, protože analytická reflexivita, kterou přineslo psaní, není dosud k dispozici, zatímco v sekundární oralitě jsme pomocí analytického uvažování dospěli k rozhodnutí, že spontánnost je dobrou věcí. Pečlivě plánujeme naše „happeningy“, abychom zabezpečili jejich naprostou spontaneitu.

Odlišnost mezi primární a sekundární oralitou se dá velmi dobře ilustrovat na rozdílu mezi řečnictvím v minulosti a v dnešním světě. Rádio a televize prezentují významné politické osobnosti jakožto řečníky mnohem širší veřejnosti, než bylo kdy možné před vznikem moderních elektronických vynálezů. Z jistého hlediska tak oralita dosáhla takového úspěchu, jaký se jí nepodařil nikdy předtím. Jenže o oralitu ve starém významu tohoto slova rozhodně nejde, neboť

starý styl řečnického umění nadobro zmizel. V debatách, které v roce 1858 vedli Lincoln a Douglas, se tito dva soupeři (neboť to soupeři skutečně byli) utkávali tváří v tvář pod širým nebem, pekli se na letním žhavém illinoiském slunci a čelili divoce reagujícímu publiku, které čítalo 12 000 (Ottawa ve státě Illinois) a 15 000 lidí (Freeport ve státě Illinois). Každý z nich mluvil hodinu a půl. První řečník měl na svůj projev hodinu, poté druhý řečník hodinu a půl a nakonec se opět na půl hodiny ujal slova první řečník, aby vyvrátil argumenty svého soupeře – to vše bez jakéhokoli zesilovacího zařízení. Primární oralitu tehdy bylo možné cítit ve stylu projevů, který byl aditivní, redundantní, pečlivě vyvážený a vysoce agonistický a v intenzivní souhře mezi mluvčím a publikem. Účastníci debaty byli po každém kole úplně ochraptělí a zcela vyčerpaní.

Dnešní televizní debaty v průběhu prezidentských kampaní jsou starému světu orální kultury na hony vzdáleny. Publikum není přítomno, není ho vidět ani slyšet. Kandidáti se uvelebí v jakýchsi těsných boxech, krátce představí své programy a poté se pustí do břitké banální konverzace, v níž se záměrně otupuje jakékoli antagonistické ostrůvky. Elektronická média antagonismus nepřipouštějí. Navzdory jejich kultivované spontánní atmosféře v nich naprosto převládá pocit uzavření, který je dědictvím kultury tisku – projev nepřátelství by mohl toto uzavření, tuto striktní kontrolu, prolomit. Kandidáti se přizpůsobují psychologii médií. Zjemnělý, zdomácněný duch gramotnosti je všudypřítomný. Jen velmi staří lidé si dnes dokážou vzpomenout na to, jak vypadalo řečnictví, když ještě mělo zcela živý kontakt s kořeny primární orality. Ostatní dnes možná slyší víc řečnických projevů, či alespoň víc „řečí“, ze strany významných politických osobností, než běžně slyšeli lidé žijící před sto lety. Z toho, co slyší, si však udělají jen pramalou představu o starém řečnickém umění, které se začalo rozvíjet před dvěma tisíci lety či ještě dříve a trvalo až do předelectronické doby, a sotva si také představí životní styl a struktury myšlení orální kultury, z nichž řečnické umění vzešlo.

KAPITOLA ŠESTÁ

Orální paměť, dějová linie a charakterizace postav

PRVOŘADÝ VÝZNAM DĚJOVÉ LINIE

Přechod od orality ke gramotnosti zaznamenává celá řada žánrů slovesného umění – lyrika, vyprávění, popisný diskurz, řečnictví (čistě orální řečnictví se mění v chirograficky uspořádané řečnictví a později v proslovy upravené pro televizi), drama, filozofické a vědecké studie, historiografie a životopis, abychom jmenovali alespoň některé. Z těchto žánrů se z hlediska přechodu od orality ke gramotnosti nejvíce zkoumalo vyprávění. Bude užitečné, vezmeme-li zde v úvahu některé studie zabývající se vyprávěním a navrhneme některé nové postřehy, které nabízejí zkoumání vztahu orality a gramotnosti. Pro naše účely můžeme zrušit rozdíl mezi vyprávěním a dramatem, které sice předkládá divákovi akci bez jakéhokoli vypravěče, nicméně má stejně jako vyprávění určitou dějovou linii.

Je zřejmé, že směr vývoje vyprávění po celá staletí nebyl určen pouze posunem od orality ke gramotnosti, nýbrž i jinými faktory: proměnami politického uspořádání, náboženským vývojem, vzájemným vlivem jednotlivých kultur a celou řadou dalších vlivů, včetně vývoje v jiných žánrech slovesného umění. Cílem tohoto rozboru vyprávění není omezovat veškeré příčinné souvislosti na posun od

orality ke gramotnosti, nýbrž pouze ukázat některé důsledky, které tento posun přináší.

Vyprávění je vždy a všude jedním z hlavních žánrů slovesného umění. Objevuje se od primárně orálních kultur až po období rozvinuté gramotnosti a elektronického zpracovávání informací. V jistém smyslu má prvořadé postavení mezi všemi formami slovesného umění, neboť do určité míry tvoří základ mnoha jiných, často i těch nejabstraktnějších, uměleckých forem. I za abstraktními vědeckými pojmy se skrývá vyprávění o pozorováních, na jejichž základě se tyto pojmy formulují. Studenti jsou ve vědeckých laboratořích nuceni provádět „popis“ experimentů, což znamená, že musejí vyprávět, co přesně udělali a k čemu potom došlo. Na základě takového vyprávění lze dospět k jistým zobecněním či abstraktním závěrům. V pozadí přísloví, aforismů, filozofických spekulací a náboženských rituálů stojí paměť uchováající lidskou zkušenost, která se rozkládá v čase a je předmětem narativního zpracování. Lyrická poezie naznačuje řadu událostí, v níž je básnický subjekt zakotven nebo se k ní vztahuje. To vše znamená, že vědění a diskurz vycházejí z lidské zkušenosti a že základním způsobem verbálního zpracování lidské zkušenosti je podat o ní zprávu víceméně v době, kdy skutečně vzniká a kdy existuje, unášena tokem času. Vytvoření dějové linie je způsob, jak tomuto toku času čelit.

VYPRÁVĚNÍ A ORÁLNÍ KULTURY

Přestože se vyprávění objevuje ve všech kulturách, v primárně orální kultuře má v určitých ohledech mnohem širší a významnější funkci než v kulturách jiných. V primárně orální kultuře, jak upozornil Havelock (1978a; 1963), není zaprvé možné znalosti spravovat pomocí propracovaných, více či méně vědecky abstraktních kategorií. Orální kultury nedokážou takové kategorie vytvořit, a tudíž k tomu, aby uchovaly, uspořádaly a sdělily mnohé z toho, co vědí, využívají příběhy o lidském jednání. Všechny orální kultury nebo alespoň většina z nich vytváří nějaké zcela zásadní vyprávění nebo sled vyprávění, např. příběhy starých Řeků o trojské válce, příběhy o Kojotovi různých kmenů původního amerického obyvatelstva, příběhy o pavoukovi Anansim v Belize a v jiných karibských kulturách s čas-

tečně africkou tradicí, příběhy o Sundatovi ve starém Mali, příběhy o Mwindovi u kmene Nanga atd. Díky svému rozsahu a složitosti scén a dějů představují vyprávění tohoto druhu často největší prostor pro uchovávání tradic určité konkrétní orální kultury.

Za druhé je vyprávění v primárně orálních kulturách důležité proto, že může spoutat značnou část tradice do relativně obsažných a rozsáhlých forem, které dokážou dostatečnou dobu přetrvat, což v orální kultuře znamená, že jde o formy podléhající opakování. Maximy, hádanky, přísloví a podobné formy mohou pochopitelně rovněž přetrvávat, ale jsou obvykle velmi stručné. Rituální formule sice mohou být rozsáhlé, nicméně často mají příliš jednostranně zaměřený obsah. Genealogie, které mohou být poměrně dlouhé, rovněž představují pouze velmi jednostranně zaměřené informace. Další rozsáhlejší slovesné projevy v primárně orální kultuře mají pouze aktuální obsah a vznikají jen pro jednu příležitost. Řečnický projev tudíž může být stejně obsažný a rozsáhlý jako významné vyprávění nebo jako část vyprávění, které se prezentuje během jednoho shromáždění, nicméně řečnický projev nemá dlouhou životnost – za normálních okolností se neopakuje. Obrací se k nějaké konkrétní situaci, a protože v této kultuře neexistuje psaní, nadobro zmizí z lidské scény společně s touto situací. Lyrika bývá obvykle krátká, nebo se zaměřuje na nějakou aktuální situaci a nebo obojí. Podobně je to i s jinými slovesnými formami.

V kultuře, v níž existuje psaní nebo tisk, do sebe texty fyzicky poutají všechno, co obsahují, a umožňují znovu vyvolat jakékoli uspořádání myšlenek jako celek. V primárně orálních kulturách, kde žádné texty neexistují, do sebe vyprávění poutá myšlení v mnohem hojnější míře a s mnohem větší trvalostí než jiné žánry.

ORÁLNÍ PAMĚŤ A DĚJOVÁ LINIE

I vyprávění má své dějiny. Scholes a Kellog (1966) prozkoumali a schematizovali určité způsoby, jimiž se vyprávění na Západě vyvíjelo z některých svých dávných orálních kořenů až do dnešního stavu. Věnovali přitom maximální pozornost složitým společenským, psychologickým, estetickým i jiným faktorům. Tento náš popis uznává složitosti celistvé historie vyprávění a bude se čistě soustředit na některé charakteristické rysy, které odlišují vyprávění ve zcela

orálním kulturním prostředí a vyprávění v gramotné kultuře. Bude také věnovat zvláštní pozornost fungování paměti.

Podržení vědomostí v paměti a jejich vybavování, které jsme popsal v kapitole 3, vyžaduje v primárně orální kultuře takové poetické struktury a postupy, jež jsou nám zcela neznámé a jimiž často pohrdáme. Orální mnemotechnické struktury a postupy se projevují velmi nápadně právě svým vlivem na děj, který se v orální kultuře příliš nepodobá tomu, jak ho většinou chápeme my. Lidé v dnešní gramotné a typografické kultuře se budou zřejmě domnívat, že vědomě zkonstruované vyprávění by mělo mít vzestupný lineární děj, který se často schematicky vyjadřuje jako dobře známá „Freytagova pyramida“ (tedy mělo by stoupat vzhůru a poté jít spádem dolů): vzestupný děj vyvolává napětí a spěje až k bodu vyvrcholení, v němž dochází k poznání či jiné události, jejichž důsledkem je *peripeteia* neboli obrat děje, po kterém následuje rozuzlení – tento standardní vzestupný lineární děj se přirovnává k vázání či rozvazování uzle. Právě takový druh děje nachází Aristoteles v dramatu (*Poetika* 1451b–1452b), což je zcela příznačné místo, neboť přestože se řecké drama prezentovalo ústně, autoři tvořili hry jako psané kompozice a drama bylo vůbec prvním a celá staletí také jediným slovesným žánrem, který byl zcela ovládán psaním.

Starořecké ústní vyprávění – epos – tento druh dějové osnovy neměl. Ve svém díle *Ars Poetica* Horatius píše, že epický básník „posluchače bez dlouhých úvodů hned doprostřed děje samého uvádí“ (verše 148–149). Horatius má především na mysli nevšímavost epického básníka k časové posloupnosti. Básník podá zprávu o situaci a teprve mnohem později a často podrobně vysvětlí, jak k ní došlo. Možná má rovněž na mysli Homérovu stručnost a ráznost (Brink 1971, s. 221–222). Homér se chce okamžitě dostat „tam, kde probíhá děj“. Ať je tomu jakkoli, gramotní básníci nakonec interpretovali Horatia tak, že jeho *in medias res* (přesně „doprostřed věcí“) znamená, že *hysteron proteron* se stává povinnou figurou epické poezie. John Milton tudíž ve svém „Argumentu“ k první knize Ztraceného ráje vysvětluje, že poté, co představí „stručně celé téma“ básně a dotkne se „hlavní příčiny“ Adamova pádu, „báseň rychle přejde přímo do středu věcí“.

Miltonova slova naznačují, že od samého počátku měl nad svým tématem a příčinami, které pohánějí děj, takovou kontrolu, jakou

v orální kultuře žádný básník mít nemohl. Milton měl v hlavě vysoce uspořádaný děj, který měl začátek, prostředek a konec (Aristoteles, *Poetika* 1450b) v tom sledu, který časově odpovídal sledu událostí, o kterých hovoří. Tento děj záměrně rozbíjí, aby ho znovu po částech vědomě sestavil do umělého anachronického schématu.

V důsledku exegeze ústní epiky, kterou prováděli gramotní učenici v minulosti, se běžně mělo za to, že epičtí básníci v orální kultuře dělali úplně totéž. Přisuzovalo se jim, že se vědomě odchylovali od uspořádání, které jim bez existence psaní bylo ve skutečnosti zcela neznámé. Taková exegeze zavání stejnými chirografickými předsudky, jaké jsou patrné v pojmu „orální literatura“. Stejně jako se orální tvorba považuje za variantu psaní, i děj orálního eposu se považuje za variantu děje, který se v písemné formě vyvinul pro drama. Aristoteles už takto přemýšlel ve své *Poetice* (1447–1448a, 1451 a jinde), v níž prokazuje, že mnohem lépe chápe problematiku dramatu, které se psalo a hrálo v jeho vlastní chirografické kultuře, než problematiku eposu, jenž je produktem dávno neexistující primárně orální kultury.

S dlouhým vzestupným a lineárním dějem rozsahu eposu či románu nemá orální kultura ve skutečnosti vůbec žádnou zkušenost. S tak pečlivou a urputnou snaživostí o vzestupnost děje, jakou se během posledních dvou set let naučili očekávat čtenáři literatury – a kterou se v posledních desetiletích naučili uvědoměle shazovat – nedokáže orální kultura uspořádat ani kratší vyprávění. Popisovat orální tvorbu jako uspořádání, jež je odlišné od jiného uspořádání, které tato orální tvorba nezná a nemůže ani pochopit, sotva může přispět k jejímu úplnému porozumění. „Věci“, v jejichž středu má děj začít, nikdy nebyly řazeny podle chronologického pořádku, aby tak vznikla „dějová linie“, a když přece, týkalo se to pouze kratších pasáží. Horatiovy *res* jsou pouhým konstruktem gramotnosti. V lidských životech těžko najdeme vzestupné, předem zformované lineární děje, přestože skutečné životy nám mohou poskytnout látku, z níž takový děj můžeme sestavit, což činíme tak, že nemilosrdně vyřadíme všechny události kromě těch, které pečlivě zdůrazníme. Úplný příběh, který by se skládal ze všech událostí celého Othelova života, by byl naprosto nudný.

Pro orální básníky je charakteristické, že mají jisté problémy s tím, jak báseň uvést do pohybu. Hesiodos ve své *Theogonii*, která stojí na

rozhraní mezi orálním slovesným projevem a psanou kompozicí, se třikrát pokusí zpracovat tutéž látku, než se mu podaří vůbec začít. (Peabody 1975, s. 432–433) To, že básníci orální kultury obvykle ponořili čtenáře *in medias res*, nebylo součástí nějakého velkolepého plánu, nýbrž představovalo to pro ně naprostou nutnost. Neměli žádnou jinou volbu, žádnou jinou alternativu. Homér, který možná slyšel stovky různě dlouhých písní o trojské válce, které zpívala celá řada pěvců, měl obrovský repertoár jednotlivých epizod, které mohl spojit dohromady, avšak bez psaného textu neexistoval způsob, jak je uspořádat v přesném chronologickém pořadí. Neexistoval žádný seznam epizod a bez psaného textu ani možnost takový seznam vymyslet. Kdyby se básník orální kultury pokusil postupovat v přesném chronologickém pořadí, určitě by nějakou epizodu, která právě měla přijít na řadu, při jakékoli vhodné příležitosti zcela vypustil a odsunul by ji na pozdější dobu. Pokud by si v nějakém dalším vhodném okamžiku vzpomněl, že ji má vložit na správné místo podle chronologického pořadí, jistě by vypustil zase jiné epizody nebo by je seřadil v nesprávném chronologickém pořadí.

Látka eposu kromě toho není takového druhu, že by se ochotně poddávala vzestupnému lineárnímu ději. Pokud jednotlivé epizody *Iliady* nebo *Odyseje* seřadíme v přesném chronologickém pořadí, celek bude mít určitý vývoj, nicméně nebude mít pevnou vzestupnou strukturu typického dramatu. Whitmanův diagram uspořádání *Iliady* (1965) naznačuje strukturu „krabiček v krabičkách“, která se vytváří pomocí opakovaných tematických návratů, a nikoli Freytagovu pyramidu.

Mistrovství dobrého epického básníka nespočívalo v tom, že si osvojil vzestupný lineární děj, který narušil pomocí důmyslného triku: tím, že ponořil svého posluchače *in medias res*. Jeho mistrovství, pochopitelně kromě mnoha jiných faktorů, bylo za prvé založeno na tom, že přijal epizodickou strukturu jako jediný a naprosto přirozený způsob, jehož prostřednictvím je možné prezentovat a zvládnout rozsáhlejší vyprávění. Za druhé spočívalo v maximální obratnosti, s níž dokázal ve vyprávění zvládnout retrospektivu a jiné epizodické techniky. Zahájení děje „uprostřed věcí“ není žádným vědomě provedeným umělým manévrem, nýbrž jde o původní, přirozený a nevyhnutelný postup orálního básníka, který se pouští do rozsáh-

lejšího vyprávění. Pokud budeme vzestupný děj považovat za vlastní paradigma děje, zjistíme, že epos žádný děj nemá. Děj, pokud ho chápeme v takto striktním významu, se v rozsáhlejších vyprávěních objevuje až se vznikem psaných textů.

Proč však rozsáhlejší vzestupný děj vzniká až s existencí psaných textů? Proč se nejprve objevuje v dramatu, které nemá žádného vypravěče a proč si do delšího vyprávění nachází cestu až po více než dvou tisících letech, tedy v době, kdy své romány píše Jane Austenová? Dřívější „romány“ byly víceméně epizodické, i když například *Kněžna de Cleves* (1678) paní de la Fayette a některá další díla jsou méně založena na epizodách než většina ostatních. Vzestupný lineární děj se plně rozvíjí až v detektivce, která vytrvale stupňuje napětí, nabízí dokonale uspořádané odhalení a obrat, čili dokonale vyřešené rozuzlení.

Obecně se má za to, že detektivní žánr vznikl v roce 1841, kdy Edgar Allan Poe vydal své *Vraždy v ulici Morgue*. Proč byla všechna rozsáhlejší vyprávění před počátkem 19. století většinou epizodická, což pokud víme, platí pro celý svět (dokonce i pro jinak předčasně vyspělý *Příběh prince Gendžiho* Madam Murasaki Šikibu)? A proč před rokem 1841 nikdo nenapsal pečlivě uspořádaný detektivní příběh? K některým odpovědím na tyto otázky, i když pochopitelně ne ke všem, můžeme dojít, pokud důkladněji pochopíme dynamiku přechodu od orality ke gramotnosti.

Berkley Peabody ve svém rozsáhlém díle *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days* (Okřídlené slovo: studie o technice starořecké orální tvorby především na základě rozboru Hesiodova díla *Práce a dny*) vnesl nové postřehy do problematiky vztahu paměti a děje. Peabody nečerpá pouze z výzkumů Parryho, Lorda, Havelocka a ze studií, které s těmito autory souvisejí, nýbrž rovněž z děl starších Evropanů – například Antoine Meilleta, Theodora Bergka, Hermannova Usenera a Ulricha von Wilamowitze-Moellendorffa – a z některé kybernetické a strukturalistické literatury. Psychodynamiku řeckého eposu zasazuje do indoevropské tradice a ukazuje blízkou příbuznost řecké metriky s metrikou avestánskou, indicko-védskou a s jinými sanskrtskými metrickými systémy. Dále ukazuje souvislosti mezi vývojem hexametrického verše a noetickými procesy. Tato širší

oblast, v níž Peabody situuje své závěry, naznačuje existenci ještě širších horizontů za jejími hranicemi. Je velmi pravděpodobné, že to, k čemu dospívá ve svých úvahách o postavení děje ve starořecké narrativní písni a o otázkách s tímto problémem spojených, bude možné různými způsoby využít při rozboru ústních vyprávění kultur celého světa. I sám Peabody ve svých poznámkách občas odkazuje k tradici a praktikám původních obyvatel Ameriky a jiných neindoevropských kultur.

Peabody zčásti přímo a zčásti nepřímou odhaluje jistou nesourodost lineárního děje (Freytagovy pyramidy) a orální paměti, což dřívější práce nedokázaly. Jasně ukazuje, že skutečné „myšlení“ či obsah starořeckého orálního eposu přebývá spíše v zapamatovaných formulových a strofických schématech než ve vědomém záměru zpěváka jistým zapamatovaným způsobem „dějově“ uspořádat vyprávění (Peabody 1975, s. 172–179). „Pěvec nepřenáší své vlastní záměry na své posluchače, nýbrž před nimi i před sebou samým zcela konvenčně uskutečňuje tradiční myšlení“ (Peabody 1975, s. 176). Zpěvák nepředává „informace“ v našem tradičním pojetí: od pěvce k posluchači nevede „informační kanál“ přenášející data. Zpěvák si v zásadě jakýmsi podivným způsobem vzpomíná na veřejnosti. Nepamätuje si však text, který se naučil nazpaměť, nýbrž témata a formule, které slyšel u jiných zpěváků. A na tato témata a formule si vzpomíná pokaždé jinak, neboli „sešívá“ je dohromady (*rhapsōidein*) svým vlastním způsobem při určité konkrétní příležitosti a před určitým konkrétním publikem. „Píseň je vzpomínkou na písně, které se zpívají“ (Peabody 1975, s. 216).

Orální epika (a hypoteticky také další formy vyprávění v orálních kulturách) nemá nic společného s tvůrčí imaginací v moderním slova smyslu, která se využívá při tvorbě psané kompozice. „Tradičnímu pěvci nesmíme připisovat potěšení, které máme ze záměrného vytváření nových pojmů, abstrakcí a fantazijních schémat“ (Peabody 1975, s. 216). Když bard přidá do svého vystoupení nějakou novou látku, zpracuje ji zcela tradičním způsobem. Vždycky se dostává do situace, která není zcela pod jeho kontrolou: konkrétní lidé při určité konkrétní příležitosti chtějí, aby zpíval (Peabody 1975, s. 174). (Ze současné zkušenosti víme, že účinkující, kterého nějaká skupina nutí neočekávaně vystoupit, bude mít nejdříve námitky, jimiž vyvo-

lá další výzvy ze strany publika, až s ním nakonec vytvoří jakýsi přijatelný vztah: „Tak dobře. Když na tom trváte...“). Píseň (či jiné vyprávění v orální kultuře) je výsledkem vzájemného působení pěvce, přítomného publika a zpěvákových vzpomínek na písně, které se zpívají. Pěvec, který s tímto vzájemným působením pracuje, je originální a kreativní z poněkud jiných důvodů než spisovatel.

Jelikož nikdo nikdy nezpíval například písně o trojské válce v úplném chronologickém sledu, žádný Homér by nemohl ani pomyslet na to, že on je tímto způsobem zpívat bude. Cíle bardů nemají formu sevřeného vyčerpávajícího děje. Když v moderní Demokratické republice Kongo (dříve Zair) požádali Candiho Rurekeho, aby vyprávěl všechny příběhy o ŋangijském hrdinovi Mwindovi, byl naprosto vyveden z míry (Biebuyck a Mateene 1971, s. 14). Namítal, že ještě nikdo nikdy nepřednášel sled epizod o Mwindovi. Víme, jak obtížně se Rureke nechal k tomuto vystoupení přesvědčit. Po předchozích jednáních s Biebuyckem a Mateenem všechny Mwindovy příběhy nakonec vyprávěl – někdy v próze, někdy ve verších, s občasným doprovodem sboru a před (poněkud proměnlivým) publikem. Trvalo to celých dvanáct dní a jeho slova zaznamenávali tři zapisovatelé, dva Ŋangiové a jeden Belgičan. Rurekeho každodenní vystoupení unavovalo jak psychicky, tak fyzicky a po dvanácti dnech se cítil naprosto vyčerpaný.

Peabodyho hluboká analýza paměti vrhá zcela nové světlo na mnohé z charakteristických vlastností orálně založeného myšlení a vyjadřování, jimiž jsme se zabývali ve třetí kapitole, především na jejich aditivní a kumulativní charakter, na jejich konzervativnost, redundantnost (*copia*) a na jejich participační ekonomii.

Vyprávění je samozřejmě spojeno s časovým sledem událostí a každé vyprávění má tudíž vždycky nějakou dějovou linii. Důsledkem sledu událostí je to, že situace na konci následuje po tom, co bylo na začátku. Nicméně paměť, která vede básníka orální kultury, má pramálo společného s přesnou lineární prezentací událostí v časovém sledu. Básník se například zaplete do popisu hrdinova štítu a zcela ztratí nit vyprávění. V naší typografické a elektronické kultuře zjišťujeme, že shledáváme zalíbení v přesné shodě mezi lineárním pořadím prvků promluvy a referenčním, chronologickým pořadím ve světě, k němuž promluva odkazuje. Máme rádi, když posloupnost ve slov-

ních popisech je analogická tomu, co prožíváme nebo co můžeme pro takové prožívání uspořádat. Když se dnešní vyprávění této analogie vzdá nebo ji zkruslí, jako je tomu například v *Marienbadu* Robbe-Grilleta nebo v románu *Nebe, peklo, ráj* Julia Cortáзара, účinek je zjevně zcela vědomý – člověk si uvědomuje nepřítomnost analogie, kterou za normálních okolností očekává.

V orálních kulturách se vyprávění příliš nezabývá přesnou sekvencí analogií mezi sledem událostí ve vyprávění a referenčním sledem událostí ve světě mimo vyprávění. Tato analogie začne být jedním z hlavních cílů teprve poté, co v lidské mysli dojde k zvnitřnění gramotnosti. Jak poznamenává Peabody, této analogie již ve velmi rané době využila Sapphó a právě díky ní se její poezie vyznačuje zvláštní moderností, neboť pojednává o osobní zkušenosti prožívané v čase (Peabody 1975, s. 221). V době, kdy žila Sapphó (kolem roku 600 př. n. l.), už psaní pochopitelně strukturovalo řeckou psýchu.

UZAVŘENÍ DĚJE: OD PUTOVÁNÍ K DETEKTIVCE

Vliv, který měla gramotnost a později tisk na vytváření dějové osnvy vyprávění, je příliš široký na to, abychom se jím zde zabývali do nejmenších podrobností. Budeme-li však uvažovat o posunu od orality ke gramotnosti, osvětlí se nám některé obecnější důsledky. Zkušenost práce s textem postupně dozrává a tvůrce textu, který se nyní správně nazývá „autor“, získává cit pro výraz a uspořádání, které se nápadně liší od výrazu a uspořádání, jež využívá člověk v orální kultuře vystupující před živým publikem. „Autor“ dokáže o samotě číst příběhy ostatních autorů, dokáže využívat poznámek a dokonce dokáže nastínit příběh, ještě než se pustí do jeho psaní. Přestože spisovatel stále ještě čerpá inspiraci ze zdrojů v nevědomí, dokáže tuto nevědomou inspiraci podřídit daleko větší vědomé kontrole než ústní vypravěč. Spisovatel ví, že psaná slova jsou znovu přístupná a umožňují mu, aby nad nimi opět uvažoval, aby je revidoval a dalšími způsoby jimi manipuloval, než je nakonec zveřejní, aby konala své dílo. Text se před očima autora rozkládá do podoby začátku, prostředku a konce, což vede spisovatele k pocitu, že jeho dílo je soběstačná, samostatná jednotka, pro niž je charakteristické uzavření.

V důsledku zvýšené kontroly ze strany vědomí se dějová linie rozvíjí ve stále sevřenější, vzestupné, vrcholící struktury, které nahrazují starý orální epizodický děj. Starořecké drama, jak jsme již poznamenali, bylo na západě první formou slovesného umění, kterou mělo plně pod kontrolou psaní. Byl to první a celá století také jediný žánr, jenž se vyznačoval sevřenou strukturou v podobě Freytagovy pyramidy. Je paradoxem, že se drama sice přednášelo ústně, ale autoři ho před vlastním uvedením komponovali jako psaný text. Při prezentaci dramatu se nanejvýš příznačně neobjevuje hlas vypravěče. Vypravěč se zcela ukryl v textu, zmizel kdesi za hlasem svých postav. V orální kultuře, jak jsme již viděli, vypravěč v epizodických schématech vyprávění běžně a přirozeně účinkoval. Odstranění hlasu vypravěče se tudíž zdá být prvním a zásadním krokem k odstranění takto strukturované dějové linie. Nesmíme zapomenout, že využívat epizodickou strukturu při vyprávění rozsáhlejší dějové linie bylo přirozené už jenom proto, že zkušenosti reálného života se spíše podobají řadě epizod než Freytagově pyramidě. Sevřený pyramidální děj vzniká pečlivým výběrem, k němuž v takové dosud nevídané míře dochází především díky odstupu, který psaní vytváří mezi vyjadřováním a skutečným životem.

Mimo oblast dramatu, tedy ve vyprávění jako takovém, se původní hlas ústního vypravěče stal mlčenlivým hlasem autora a proměnil se do různých nových forem, neboť odstup vytvořený psaním vybízel k různým druhům fikcionalizace čtenáře a spisovatele, kteří byli zbaveni konkrétního kontextu (Ong 1977, s. 53–81). Dokud se však neobjevil tisk a nezačal naplno působit, hlas vypravěče zachovával naprostou věrnost epizodickému vyprávění.

Tisk, jak jsme již viděli, mechanicky i psychologicky uzavíral slova v prostoru, a tím vzbuzoval silnější pocit uzavření, než tomu mohlo být v případě psaní. Ve světě tisku se zrodil román, který nakonec definitivně překonal epizodickou strukturu, přestože romány nejsou vždycky uspořádány do tak sevřené vzestupné formy jako mnohé divadelní hry. Romanopisci se zabývali spíše textem než svým publikem, ať už imaginárním či skutečným (neboť tištěné prozaické romance se často psaly tak, aby se mohly číst nahlas). Jejich postavení je však stále ještě poněkud nestabilní. Romanopisci 19. století neustále opakuji oslovení „milý čtenáři“, což na-

značuje, že je pro ně poněkud obtížné se přizpůsobit: autor má stále tendenci hledat nějaké publikum, nějaké posluchače a musí si často připomínat, že příběh není určen posluchačům, nýbrž čtenářům, z nichž se každý jednotlivě a sám nachází ve svém vlastním světě. O přetrvávajícím citu pro dávný svět ústních vypravěčů svědčí také závislost Dickense a jiných romanopisců 19. století na veřejném čtení ukázek z jejich vlastních románů. Duchem, který pocházel z tohoto světa a který přežíval obzvlášť vytrvale, byla postava tuláka, jehož putování spojovalo dohromady jednotlivé epizody. Tento hrdina přetrvával ve středověkých románech, poté v jinak progresivním Cervantesově *Donu Quijotovi* a později v Defoeových knihách (Robinson Crusoe byl vlastně zbloudivší tulák), ve Fieldingově *Tómu Jonesovi*, ve Smollettových epizodických vyprávěních, a dokonce i v některých Dickensových románech, například v *Kronice Pickwickova klubu*.

Jak již víme, pyramidální struktura vyprávění dosahuje svého vrcholu v detektivním žánru, který vzniká v roce 1841, kdy byly vydány Poeovy *Vraždy v ulici Morgue*. V ideální detektivce se vytrvale, až na samu mez snesitelnosti zesiluje napětí pomocí stupňujícího se děje, poté se napětí zcela neočekávaně a prudce uvolní prostřednictvím vyvrcholení ve formě poznání a zvratu děje a s konečnou platností vše vyřeší rozuzlení – ukáže se, že každý jednotlivý detail příběhu byl na nejvyšší důležité, nicméně až do vyvrcholení a rozuzlení čtenáře velmi účinně zaváděl na falešné stopy. V čínských „detektivních románech“, které začaly vznikat v 17. století a vyvrábaly v 18. a 19. století, se využívá stejná látka, jakou využívá Poe, avšak nikdy se v nich neobjevuje tak zhuštěný vzestupný děj. Jejich texty jsou proloženy „rozsáhlými básněmi, filozofickými odbočkami a kdoví čím ještě“ (Gulik 1949, s. iii).

Děje detektivních příběhů jsou hluboce vnitřní v tom smyslu, že plného uzavření bývá nejdříve dosaženo v mysli jedné z postav a poté se rozšíří mezi čtenáře a ostatní fiktivní postavy. Sherlock Holmes měl vždycky řešení případu ve své hlavě dřív, než na toto řešení přišli ostatní. Tento rys je typický pro klasickou detektivku a odlišuje ji od detektivky „senzační“ (či „příběhu s tajemstvím“ – „mystery story“), která nemá tak pečlivě uzavřené uspořádání. Na rozdíl od starého ústního vyprávění se zde nápadně projevuje to, co Kahler

(1973) nazývá „vnitřním obratem vyprávění“. Ústní vypravěč coby protagonista vyprávění vyznačující se „vnějšími“ výkony byl nahrazen vnitřním vědomím protagonisty typografického.

V detektivce se poměrně často projevuje určitá přímá spojitost mezi dějovou osnovou a textovostí. Ve *Zlatém broukovi* (1843) vkládá Edgar Allan Poe klíč k akci do Legrandovy mysli a navíc představuje text coby jeho analogii: jde o psaný kód, který interpretuje mapu určující místo ukrytého pokladu. Bezprostřední problém, který Legrand řeší, není problém existenciální (Kde je poklad?), nýbrž textový (Jak mám tento psaný text interpretovat?). Jakmile je problém textu vyřešen, začne do sebe zapadat i všechno ostatní. Jak mě navíc kdysi upozornil Thomas J. Farrell, text je sice ručně psaný, nicméně kód v textu má z větší míry typografický charakter, neboť ho netvoří pouze písmena abecedy, ale rovněž interpunkční znaménka. Ta se v rukopisech nevyskytují vůbec nebo jen v nepatrném množství, ale v tištěných textech je jich přehršel. Tato znaménka jsou ještě vzdálenější orálnímu světu než písmena abecedy: jsou sice součástí textu, ale nedají se vyslovit, nemají fonémický charakter. Účinek tisku, který stupňuje pocit izolace a uzavření, je zde zcela zřejmý. To, co se nachází uvnitř textu a mysli, tvoří celistvou jednotku, jež je ve své tiché vnitřní logice soběstačná. Henry James později vytvořil variaci na totéž téma v jakémsi kvazidetektivním příběhu *Listiny Aspernovy* (1888), v nichž je veškerá identita záhadné ústřední postavy ukryta v nevydaných dopisech ležících v tajné skrýši. Tyto dopisy na konci příběhu lehnou popelem, aniž je četl člověk, který se je celý život snažil najít, aby zjistil, jaký byl Jeffrey Aspern ve skutečnosti člověk. Spolu s dopisy se mění v pouhý dým i záhada Aspernovy osoby, která žila v mysli jejího pronásledovatele. V tomto znepokojivém příběhu dochází přímo k zosobnění textovosti. „Litera zabíjí, ale Duch dává život.“ (2. list Korintským 3,6)

Samotná reflexivnost spojená s psaním – která se prosazuje v důsledku toho, že psaní je ve srovnání s ústním podáním pomalý proces a že autor je ve srovnání s orálním básníkem či vypravěčem zcela izolovaný – napomáhá růstu vědomí přímo z oblasti nevědomí. Autor detektivek tvoří mnohem reflexivněji a vědoměji než jakýkoli z Peabodyho epických vypravěčů, jak je ostatně zřejmé z teorií, které si sám vytváří Edgar Allan Poe.

Psaní, jak jsme již viděli, je v samotném svém jádru činností, která probouzí vědomí. Příběh s klasicky uspořádaným sevřeným dějem je výsledkem intenzivnějšího stavu vědomí a zároveň tento stav povzbuzuje, což je symbolicky vyjádřeno skutečností, že s příchodem dokonale pyramidálního děje detektivky se akce soustředí ve vědomí protagonisty neboli detektiva. V posledních desetiletích, kdy se typografická kultura proměnila v kulturu elektronickou, ztratil příběh se sevřeným dějem oblibu, neboť začal být pro autora a čtenáře příliš „jednoduchý“ (což znamená, že ho vědomí řídí v přílišné míře). Avantgardní literatura je nucena zbavovat vyprávění děje nebo tento děj znejasňovat. Pro nedějové příběhy elektronického věku však není typické epizodické vyprávění. Jde o impresionistické a imagistické variace dějových příběhů, které jim předcházely. Děj vyprávění už v sobě nadále ponese stopu psaní a typografie. Když vytváří strukturu v podobě vzpomínek a různých „ozvuků“, čímž připomíná rané vyprávění primárně orálních kultur, které se výrazně spoléhalo na nevědomí (Peabody 1975), nutně tak činí vědomě, typicky gramotným způsobem, jako je tomu např. v Robbe-Grilletově *Žárlivosti* a v *Odyseovi* Jamese Joyce.

„PLASTICKÁ“ POSTAVA, PSANÍ A TISK

Je typické, že moderní čtenář chápe „charakterizaci“ ve vyprávění či dramatu jakožto vytváření „plastické“ postavy – jak tento typ nazval E. M. Forster (1974, s. 46–54) – tedy postavy, která je „obklopena určitou nevypočitatelností života“. Opakem „plastické“ postavy je tzv. „plochá“ postava, která čtenáře nikdy nepřekvapí, ale spíše potěší tím, že v hojné míře naplní jeho očekávání. Nyní již víme, že typ „těžké“ (neboli „ploché“) postavy se původně odvozuje z vyprávění primárně orální kultury, které nemůže postavy jiného druhu nabídnout. Postava v podobě typu slouží jednak k uspořádání samotné dějové linie, jednak ke zvládnutí nenarativních prvků, které se ve vyprávění objevují. V postavě *Odysea* (nebo v jiných kulturách králíka Brera nebo pavouka Anansiho), je možné využít tradici lstivosti; v Nestorovi zase tradici moudrosti atd.

Když diskurz opouští primární oralitu a dostává se stále výrazněji pod chirografickou a typografickou kontrolu, ploché či „těžké“ posta-

vy ustupují stále „plastičtějším“ postavám, což znamená, že jsou sice na první pohled nepředvídatelné, nicméně nakonec zcela konzistentní, pokud jde o komplexní charakterovou strukturu a motivaci, která je plastické postavě vlastní. Složitost motivace a vnitřní psychologický růst, k němuž s postupem času dochází, přibližuje postavy „skutečným lidem“. Plastická postava, která se vyvíjí v románu, vděčí za svůj vznik mnoha vlivům, které jsou důsledkem určitého vývoje. Mezi vlivy, které uvádějí Scholes a Kellogg (1966, s. 165–177), patří tendence k zvnitřnění, která je typická pro Starý zákon a dále zesiluje v křesťanství; řecká tradice dramatu; ovidiovská a augustinovská tradice zkoumání vlastního nitra; a niternost, kterou povzbuzují keltské středověké romány a tradice dvorské lásky. Scholes a Kellogg však také poznamenávají, že ke zdokonalení sítě rysů osobního charakteru mohlo dojít teprve se vznikem románu a s vývojem jeho pojetí času, který již není pouhým rámcem, nýbrž základní složkou lidského jednání.

Všechny zmiňované vlivy nejsou v primárně orálních kulturách myslitelné. Ve skutečnosti se objevují až v době, kdy převládá psaní se svou tendencí k pečlivé a systematizované introspekci a k důkladně propracované analýze vnitřních stavů duše a jejich niterně strukturovaných sekvenčních vztahů. Vznik „plastické postavy“ dokážeme uceleněji vysvětlit pouze tehdy, když si uvědomíme, co psaní a později tisk učinily s dávnou noetickou ekonomikou. Plastickým postavám se jako první přibližují řecké tragédie, tedy první žánr slovesného umění, který byl zcela řízen psaním. Tyto tragédie ještě stále v zásadě pojednávají o veřejných vůdcích, a nikoli o obyčejných soukromých postavách, které se začínají úspěšně prosazovat až v románu. Nicméně Sofoklův *Oidipus* a ještě výrazněji *Pentheus*, *Agave*, *Ifigenie* a *Orestes* v Euripidových tragédiích jsou nesrovnatelně komplexnější a vnitřně úzkostnější než jakákoli z Homérových postav. Z perspektivy vztahu oralita-gramotnost se zde setkáváme s prohlubujícím se zvnitřněním světa, které zahájilo psaní. Watt (1967, s. 75) upozorňuje na „internalizaci svědomí“ a zvyk zkoumat vlastní nitro, díky němuž se již v Defoeových dílech rozvíjí cit pro lidský charakter. Původ tohoto konání nachází v Defoeově kalvinisticko-puritánské výchově. V tom, jak se Defoeovy sebezpytující postavy vztahují k sekulárnímu světu, je sice cosi typicky kalvinistického, nicméně zkoumání vlastního nitra a stále se prohlubující internalizace svědo-

mí jsou charakteristické pro celou historii křesťanské askeze a jejich zintenzivnění zjevně souvisí s psaním – od *Vyznání* svatého Augustina až po *Vlastní životopis* svaté Terezie z Lisieux (1873–1897). Miller a Johnson (1983, s. 461), které Watt cituje, poznamenávají, že „téměř každý gramotný Puritán si vedl nějaký deník“. Příchod tisku ještě prohloubil niternost, kterou předtím pomáhalo rozvíjet písmo. Věk tisku se u protestantů projevil tak, že se okamžitě začíná ozývat volání po soukromé, individuální interpretaci bible, a mezi katolíky se zase rozšiřuje častá soukromá zpověď hříchů, kterou provází důraz na zpytování svědomí. Vliv psaní a tisku na křesťanskou askezi přímo volá po tom, aby byl důkladně prozkoumán.

Jak jsme již viděli, psaní a čtení jsou činnosti, které člověk provádí samostatně (i když zpočátku se čte dost často veřejně) a lidskou psýchu zapojují do tak namáhavého, zvnitřněného a individualizovaného myšlení, jaké je lidem žijícím v orálních kulturách zcela nepřístupné. V soukromých světech, které vytvářejí, se rodí cit pro „plastickou“ lidskou postavu – tedy pro postavu, jež je hluboce zvnitřněná, pokud jde o její motivaci, a kterou záhadně, ale zcela konzistentně, pohání její vlastní nitro. Plastická postava, která se poprvé objevila v chirograficky řízeném řeckém dramatu, se dále rozvíjí v Shakespearově době – tedy poté, co se objevuje tisk – a vrcholné období zažívá v románu, kdy s příchodem romantismu došlo k plnějšímu zvnitřnění tisku (Ong 1971).

Psaní a tisk se plochých postav zcela nezabývají. V souladu s principem, že nová technologie slova posiluje technologii starou a zároveň ji transformuje, může v kulturách písma v jistých okamžicích vznikat přímo modelový příklad postav–typů či abstraktních postav. Takové postavy se objevují v pozdně středověkých morálkách a tvoří je abstraktní ctnosti a neřesti – jde tedy o typy zesílené tak, jak to dokáže pouze psaní – a v komedii letor (humorů, povah¹¹) 17. století, která uvádí o něco živější a dotvořenější postavy ctností a neřestí do složitých dějů, jak je tomu například v hrách *Každý podle své letory* a *Volpone* Bena Jonsona. Defoe, Richardson, Fielding i jiní romanopisci ra-

né fáze vývoje románu (Watt 1967, s. 19–21), a dokonce občas i Jane Austenová dávají svým postavám jména, která je typizují – Lovelace, Heart-Free, Allworthy či Square. Postavy–typy rovněž vytvářejí i pozdější, technologicky vyspělé a elektronické kultury, a to v regresivních žánrech, jakým je například western, nebo v kontextu „vědomého“ humoru (v moderním slova smyslu). Jolly Green Giant (veselý zelený obr) působí v reklamě dobře, protože antihrdinský epiteton „jolly“ oznamuje dospělým divákům, že nemají tohoto moderního boha plodnosti brát vážně. O postavách–typech a o tom, jakými složitými způsoby vztahují psanou beletrii k orální tradici, dosud nikdo žádný příběh nevyprávěl.

Nedějový příběh, který vzniká v pozdním období tisku čili v elektronickém věku, staví na klasickém ději a svého účinku dosahuje proto, že publikum má pocit, že děj je zamaskován nebo chybí. A bizarní, vyprázdněné postavy, jež se objevují v dílech Franze Kafky, Samuela Becketta či Thomase Pynchona a které představují extrémní stavy vědomí, dosahují ve stejném období svého účinku proto, že se cítí jako pravý opak svých protějšků – „plastických“ postav klasických románů. Kdyby vyprávění neprošlo fází „plastických“ charakterů, tyto postavy elektronického věku by byly zcela nemyslitelné.

Ve vývoji plastické postavy se projevují změny v lidském vědomí, které sahají daleko za hranice světa literatury. Od doby Freuda si psychologické a zvláště psychoanalytické chápání celé struktury osobnosti bere za svůj vzor cosi, co se podobá literární „plastické“ postavě. Freud má za to, že skutečné lidské bytosti mají psychologickou strukturu jako dramatická postava Oidipa, a nikoli jako postava Achilla – vlastně jako postava Oidipa interpretovaná podle světa románů 19. století, jejichž postavy jsou „plastičtější“ než v jakémkoli díle starořecké literatury. Zdálo by se, že vývoj moderní hlubinné psychologie následuje vývoj postavy v dramatu a románu, neboť rovněž závisí na vnitřním obratu lidské psýchy, jež je způsoben psaním a který dále prohlubuje tisk. Hlubinná psychologie hledá nějaký nejasný, ale velmi závažný hlubší význam ukrytý pod povrchem všedního života a stejně tak i romanopisci od Jane Austenové po Thackeraye a Flauberta vybízejí čtenáře, aby pod defektním a falešným povrchem, který zobrazují, cítil nějaký opravdovější smysl. K poznatkům hlubinné psychologie nebylo možné dojít již dříve ze

¹¹ Substantivum latinského původu „humor“ přešlo do češtiny z němčiny, která ho převzala z angličtiny. I v češtině podobně jako v angličtině si dříve udržovalo význam „povaha nebo míra mysli“, viz např. Kottův Česko-německý slovník, 1878. (pozn. překl.)

stejných důvodů jako v případě plastické postavy, která nemohla existovat až do 19. století. Jak hlubinná psychologie, tak plastická postava vyžadovaly pro svou existenci textově uspořádané vědomí, i když ve hře byly pochopitelně i jiné síly – odklon od holistické terapie staré (prepasteurovské) medicíny a potřeba nového holismu; demokratizace a zprivátnění charakteru kultury (což byl sám o sobě důsledek vlivu psaní a později tisku); vznik tzv. „úzké rodiny“ či „rodiny vzájemné lásky“, která nahrazuje rozšířenou rodinu, jejíž uspořádání mělo sloužit k zachování rodové linie; rozvoj technologie, která k sobě více váže větší skupiny lidí atd.

Ať už však na rozvoj hlubinné psychologie působily jakékoli další síly, jedním z nejdůležitějších faktorů byl nový cit pro přirozený svět lidí a lidského jedince. Tuto citlivost vyvolalo psaní a tisk. Postavy načrtnuté pouze pomocí epitet psychoanalytické kritice dobře odolávají a stejně tak odolávají postavy, které psychologie schopností vykresluje jako soupeřící „ctnosti“ a „neřesti“. To, jak vypadá lidská existence, představují současnému vědomí moderní psychologie, a literární „plastická“ postava a cit pro lidskou existenci je tudíž výsledkem působení psaných a tištěných textů. Toto konstatování v žádném případě není kritikou současného citu pro lidskou existenci. Právě naopak. Pokud jde o vědomou a zřetelně formulovanou reflexi, současný fenomenologický smysl pro existenci je bohatší než cokoli, co ho předcházelo. Je však užitečné přijmout skutečnost, že závisí na technologiích psaní a tisku a na jejich hlubokém zvnitřnění – tedy na tom, že se psaní a tisk staly součástí našich duševních zdrojů. Obrovskou zásobu historických, psychologických a jiných znalostí, která může pronikat do dnešních důmyslných vyprávění a charakterizací postav, bylo možné shromáždit pouze pomocí psaní a tisku (a nyní i elektronicky). Tyto technologie slova však pouze neuchovávají to, co víme, nýbrž to, co víme, podrobují úpravám, které by žádné orální kultuře nebyly přístupné a nebyly by v ní ani myslitelné.

KAPITOLA SEDMÁ

Některé teorémy

Studium zásadních rozdílů mezi oralitou a gramotností ještě zdaleka není u konce. To, co jsme se v poslední době o těchto rozdílech dozvěděli, rozšiřuje nejen chápání orální minulosti, ale rovněž nám pomáhá lépe chápat naši přítomnost – osvobozuje naši mysl, která se příliš váže na text, a staví do zcela nových perspektiv to, co je nám již dlouhou dobu důvěrně známo. Některé z nových perspektiv a postřehů, které se zdají být zajímavé, se zde pokusím naznačit – pouze „některé“ proto, že není možné, abych do této knihy zahrnul všechny a podal jejich celkový výčet. Tuto problematiku budu představovat ve formě teorémů, tedy více či méně hypotetických tvrzení, která rozličnými způsoby souvisí s naším vysvětlením orality a posunu od orality ke gramotnosti. Pokud se následující kapitoly alespoň trochu podařily, měl by čtenář být jednak schopen tyto teorémy dál rozvíjet a jednak vytvářet teorémy a doplňující postřehy vlastní.

Některé z teorémů se budou zvláště týkat vztahu určitých současných škol literární interpretace, případně filozofických směrů k problému posunu od orality ke gramotnosti. Většinu těchto směrů rozebírá Hawkes (1977). Pro usnadnění četby budeme všude, kde je to možné, odkazovat přímo k Hawkesovi, v jehož knize lze vyhledat různé základní zdroje.

LITERÁRNÍ HISTORIE

Možnosti, které problematika posunu od orality ke gramotnosti otevírá, začala využívat literární historie. Důležité studie pojednávají o širokém spektru specifických tradic a zabývají se jejich primárně orálními výtvary nebo orálními prvky jejich literárních textů. Foley (1980b) cituje práce o sumerském mýtu, o biblických žalmech, o různých západních a středoafričských výtvorech ústní slovesnosti, o středověké anglické, francouzské a germánské literatuře (Curschman 1967), o ruských *bylinách* a o amerických lidových kázáních. Haynesovy soupisy (1973) tento seznam doplňují o studie zabývající se tradicí ainuskou, tureckou a ještě dalšími tradicemi. Z celkového hlediska však literární historie vnímá polarity mezi oralitou a gramotností pouze nepatrně, nebo je nevnímá vůbec. Právě tyto polarity však hrály důležitou roli ve vývoji žánrů, děje a charakterizace postav, ovlivnily vztah mezi autorem a čtenářem (Iser 1978) a vztah literatury ke společenským, intelektuálním a psychickým strukturám.

Texty mohou reprezentovat celou řadu různých změn, které v polaritách mezi oralitou a gramotností nastávají. Západní rukopisná kultura měla vždycky marginálně orální charakter, a textovost dokonce i po příchodu tisku pouze postupně získávala ono postavení, kterému se dnes těší v kulturách, v nichž lidé většinou čtou pouze očima. Ještě jsme se plně nevyrovnali se skutečností, že od antiky až téměř do konce 18. století byly mnohé literární texty určeny k veřejnému přednesu, i když je autoři tvořili jako psané kompozice a že tato díla původně přednášeli samotní spisovatelé (Hadas 1954, s. 40; Nelson 1976–1977, s. 77). Číst rodině či jiným malým skupinám osob bylo běžné ještě na počátku 20. století a teprve elektronická kultura tyto skupiny sdružila spíše kolem rozhlasových a televizních přijímačů než kolem jejich konkrétního přítomného člena.

Pokud jde o vztah k oralitě, obzvláště zajímavá je středověká literatura, neboť na středověkou psýchu byl ze strany gramotnosti vyvíjen obrovský tlak, a to nikoli pouze kvůli biblickému textu, který měl v této kultuře ústřední postavení (staří Řekové a Římané žádné podobné posvátné texty neměli a jejich náboženství prakticky postrádala jakoukoli formální teologii), ale také proto, že ve středověkém univerzitním prostředí vznikala podivná směs orality (disputace)

a textovosti (komentáře psaných děl) (Hajnal 1954). Většina středověkých autorů v celé Evropě pravděpodobně stále dodržovala klasický zvyk psát literární díla tak, aby se poté mohla číst nahlas (Crosby 1936; Nelson 1976–1977; Ahern 1981), což ovlivňovalo jejich styl, který byl vždycky rétorický, a rovněž povahu děje a charakterizace postav.

Tento zvyk přetrvával ve výrazné míře ještě v období renesance. Wiliam Nelson (1967–1977, s. 119–120) upozorňuje na Almaniho revizi svého původně neúspěšného *Girona Cortese*. Almani posílil epizodičnost svého díla, které tak lépe vyhovovalo veřejné ústní četbě, stejně jako tomuto účelu již dříve vyhovoval Ariostův *Orlando*. Nelson se dále domnívá, že stejná motivace vedla sira Philipa Sidneyho k tomu, že přepracoval svou *Arkádiu* – nová verze byla vhodnější pro ústní přednes. Rovněž podotýká (1976–1977, s. 117), že zvyk číst texty nahlas vedl v období renesance autory k tomu, aby se vyjadřovali tak, jako by je „poslouchali... skuteční lidé“ – a nikoli „hypotetické osoby“, k nimž se za normálních okolností obrazejí dnešní autoři. Tím se také vysvětluje styl Rabelaise a Thomase Nashe. Nelsonova studie téměř nejobsáhleším způsobem zdůrazňuje dynamiku vztahu orality a gramotnosti v anglické literatuře od středověku až do 19. století a naznačuje, kolik je toho třeba ještě učinit pro prozkoumání polarit mezi oralitou a gramotností. Posoudil například někdy někdo *Eufua* Johna Lylyho jako dílo, které bylo určeno ke čtení nahlas?

Romantismus ohlašuje začátek konce staré rétoriky, která má své kořeny v orální kultuře (Ong 1971). Přesto se oralita, občas s nezapomenutelnou silou a někdy poněkud neobratně, odráží ve stylu Hawthorna a jiných prvních amerických spisovatelů (Bayer 1980) včetně otců zakladatelů Spojených států amerických. Zřetelně se rovněž ozývá v historiografii – Thomasem Babingtonem Macaulayem počínaje a Winstonem Churchillem konče. V teatrální konceptualizaci a polořečnickém stylu těchto autorů se projevuje vysoce efektivní reziduální oralita britských soukromých škol. Literární historie ještě musí prozkoumat, o co zde přesně jde.

Posun, který nejprve směřoval od orality k psaní a tisku a poté k elektronickému zpracování slova, už celá staletí hluboce ovlivňuje a vlastně zásadním způsobem určuje vývoj žánrů slovesného umění a současně pochopitelně také ovlivňuje vývojový sled způsobů charakterizace postav a výstavby děje. Na Západě je např.

epos ze své podstaty formou ústní slovesnosti a na této skutečnosti se nedá nic změnit. Psané a tištěné eposy (tzv. eposy „umělecké“) jsou vědomé, archaizující imitace postupů, které vyžadovala psychodynamika ústního vyprávění příběhu – uvedení posluchače *in medias res* hned na počátku vyprávění, propracované formule popisující zbroj a agonistické chování či jiné formule, které rozvíjejí jiná orální témata. Jakmile s nástupem psaní a tisku začíná význam orality slábnout, epos nutně mění svou podobu, a to i navzdory nejlepším snahám a záměrům autora. Vypravěč *Iliady* a *Odyseje* se doslova ztrácí v pocitech sounáležitosti se skupinou, které jsou typické pro orální kulturu, a nikdy se neobjevuje ve formě nějakého „já“. Spisovatel Vergilius začíná svou *Aeneidu* slovy „Arma, virumque cano“, tedy „Opěvuji válečné činy a reka“. Spenserův dopis siru Walteru Raleighovi, kterým uvádí svou *Královnu víl*, dokazuje, že Spenser podle svého přesvědčení tvořil dílo podobné dílu Homérovu, nicméně psaní a tisk mu to znemožnily. Epos nakonec ztrácí i svou fiktivní věrohodnost, neboť jeho kořeny, které byly zapuštěny v noetické ekonomii orální kultury, úplně uschly. Osmnácté století s ním může navázat seriózní vztah pouze tak, že si z něj v heroikomickém eposu střílí. Takové eposy sice vznikají po stovkách, nicméně poté je už epos prakticky mrtvý. Kazantzakisovo pokračování *Odyseje* je už zcela cizí literární formou.

Středověké romány jsou produktem chirografické kultury. Jde o výtvary nového písemného žánru, který je do značné míry závislý na orálních způsobech myšlení a vyjadřování, nicméně dřívější formy ústní slovesnosti vědomě neimituje, jak tomu bylo v případě „uměleckého“ eposu. Lidové balady, jako například balady v angličtině a skotštině z anglicko-skotského pohraničí, se rozvíjejí na samém okraji orality. Román je zjevně žánr kultury tisku: má hluboce vnitřní charakter, je zbaven heroismu a má silný sklon k ironii. Dnešní nedějové formy vyprávění jsou součástí elektronického věku a mají nevyzpytatelnou strukturu, kterou tvoří nejasné kódy (stejně jako je tomu v případě počítačů). Takto bychom mohli pokračovat dál, nicméně předkládáme zde pouze obecná celková schémata. Jak by vypadala podrobná schémata, dosud z větší části nikdo neví. Jejich studium a pochopení však osvětlí nejen formy slovesného umění a myšlení v minulosti, ale také v přítomnosti a možná i v budoucnosti.

Budeme-li věnovat pozornost posunu od orality k psaní a tisku, můžeme překlenout nebo přímo zacelit mezery v našem chápání vlivu žen spisovatelek na charakter literárních žánrů. V jedné z minulých kapitol jsme poznamenali, že autorky románů a jiné spisovatelky obecně působily mimo rámec ústní tradice, a to jednoduše proto, že dívky nebyly běžně vystaveny orálně založené rétorické výuce, jíž se ve školách dostávalo chlapcům. Styl ženských autorek byl z formálního hlediska výrazně méně orální než styl mužů. Přesto, pokud vím, neexistuje žádná širší studie, která by zkoumala důsledky této skutečnosti, i když jistě musely být rozsáhlé. Je jisté, že nerétorické styly, které odpovídaly ženám autorkám a souzněly s nimi, pomohly učinit z románu to, čím je: podobá se spíš konverzaci než projevu na řečnickém stupínku. Steiner (1967, s. 387–389) upozornil na to, že román má své kořeny v obchodním životě. Tento život se vyznačoval naprostou gramotností, avšak tato gramotnost byla spojena s národními jazyky a neměla svůj základ v latinské rétorice. Školy nonkonformistů, jejichž výuka byla zaměřena na obchodní život, přijaly jako první do svých tříd dívky.

Různé druhy reziduální orality i „gramotné orality“ sekundární orální kultury, kterou přinesl rozhlas a televize, ještě čekají na hlubší analýzu (Ong 1971, s. 284–303; 1977, s. 53–81). Nejzajímavější výzkumy rozdílů mezi oralitou a gramotností se v dnešní době objevují ve studiích o moderní anglofonní západoafrické literatuře (Fritsch 1981).

Pokud jde o praktičtější rovinu, hlubší pochopení psychodynamiky orality ve vztahu k psychodynamice psaní nám může pomoci zlepšit výuku dovedností psaného jazyka, a to zvláště v kulturách, které dnes rychle přecházejí od stavu naprosté orality ke gramotnosti, jak je tomu u mnohých kultur afrických (Essien 1978), a v reziduálně orálních subkulturách společností, v nichž převládá vyspělá gramotnost – např. v městských černošských či mexických subkulturách, které existují ve Spojených státech.

NOVÁ KRITIKA A FORMALISMUS

Posun od orality ke gramotnosti zřetelně odhaluje význam tzv. „nové kritiky“ (Hawkes 1977, s. 151–156), která se tak stává typickým příkladem myšlení vázaného na text. Nová kritika trvala na autonomii jednotlivého textového uměleckého díla. Připomeňme si, že psaní se

označuje jako „autonomní diskurz“ na rozdíl od ústní promluvy, která nikdy autonomní není, neboť je vždycky zakotvena v neverbální existenci. Noví kritici přizpůsobili dílo slovesného umění spíše vizuálnímu předmětnému světu textů než orálně-zvukovému světu událostí. Zastávali názor, že báseň či jiné literární dílo má být považováno za předmět, za „verbální ikonu“.

Je velmi těžké si představit, jak by se tento vizualistický, hmataelný model básně dal aplikovat na projev ústní slovesnosti, o němž předpokládáme, že mohl být skutečnou básní. Jak jsme již viděli, zvuk odolává redukci na pouhý „předmět“ či „ikonu“ – je to probíhající událost. V orální kultuře, kde je básnické dílo originální tím, jak se konkrétní pěvec či vypravěč v konkrétní době vztahuje ke konkrétnímu publiku, by mimo to bylo obtížné představit si báseň, která by se oddělila od svého kontextu. Přestože pochopitelně jde v jistém smyslu o zvláštní událost odehrávající se ve zvláštní situaci, kterou je možné odlišit od jiných druhů situací, její cíle, případně výsledek mívají pouze velmi zřídka čistě estetický charakter. Ústní přednes eposu může současně někoho či něco oslavovat, může sloužit jako *paideia*, čili způsob vzdělávání mladých lidí, jako posilující prostředek skupinové identity, jako prostředek, jímž se udržují všechny možné tradiční nauky – historická, biologická, zoologická, sociologická, lovecká, námořní, náboženská – a může mít ještě celou řadu jiných funkcí. Je kromě toho typické, že se vypravěč identifikuje s postavami, jimiž se zabývá, a volně spolupracuje se skutečnými posluchači, kteří mu svými reakcemi zase pomáhají určovat, co řekne: jaká bude délka a styl vyprávění. Candi Rureke ve svém podání *Eposu o Mwindovi* se sám obrací ke svým posluchačům, ale navíc nechává svého hrdinu Mwindu oslovovat zapisovatele, kteří písemně zaznamenávají Rurekeho vystoupení – Mwindo jim říká, aby si se svou prací pospíšili (Biebuyck a Mateene 1971). To má sotva něco společného s ikonou. Na konci eposu Rureke shrnuje různá poselství pro skutečný život, která podle jeho mínění příběh přináší (tamtéž s. 44). Romantické hledání „čisté poezie“, která se neprodyšně uzavírá před záležitostmi skutečného života, má základ v citu pro autonomní diskurz, který vyvolává psaní, a ještě více v pocitu uzavření, jehož původcem je tisk. Neexistuje zjevnější důkaz těsného a většinou nevědomého spojení mezi romantismem a technologií.

O něco starší ruský formalismus (Hawkes 1977, s. 44) zaujal víceméně stejný postoj jako nová kritika, přestože se tyto dvě školy vyvinuly zcela nezávisle na sobě. Formalisté učinili z větší části poezie „ozvláštněný“ jazyk, což je jazyk, který poutá pozornost na samotná slova v jejich vztahu k jiným slovům v rámci uzavřeného celku, kterým je báseň, jež má své autonomní, vnitřní bytí. Formalisté v kritice minimalizují nebo zcela eliminují zájem o „poselství“, „zdroje“ či „historii“ básně nebo o její vztah k autorově životopisu. Jsou zjevně rovněž vázání na text, neboť se výhradně (a většinou bez jakékoli reflexe) soustředí na básně vytvořené v psané formě.

Tvrzením, že noví kritici a ruští formalisté jsou vázání na text, rozhodně nechceme snižovat jejich význam. Ve skutečnosti se totiž opravdu zabývali básněmi, které byly vytvořeny ve formě textu. A vzhledem k tomu, že předchozí kritika se většinou věnovala životopisům a psychologii autorů a zanedbávala samotný text, měli dobrý důvod text zdůraznit. Dřívější kritické směry vycházely z reziduálně orální rétorické tradice a ve skutečnosti neměly vhodné předpoklady k tomu, aby se zabývaly autonomním, ve své vlastní podstatě textovým diskurzem. Pokud posun od dřívější kritiky k formalismu a nové kritice vnímáme v perspektivě, kterou naznačují rozdíly mezi oralitou a gramotností, jde o posun od reziduálně orální (rétorické, kontextové) mentality k mentalitě textové (nekontextové). Těto textové mentality však relativně chyběla hlubší reflexe. Texty jsou sice ve srovnání s orálním vyjadřováním autonomní, nicméně v konečném důsledku nemůže žádný text stát sám o sobě a být nezávislý na světě mimo hranice textu. Každý text má svůj základ v pretextu.

Všechny texty totiž mají vnětextovou oporu. Roland Barthes (Hawkes 1977, s. 154–155) poukázal na to, že každá interpretace textu se musí dostat mimo hranice textu, aby mohla odkazovat ke čtenáři – text nemá žádný význam, dokud si ho někdo nepřečte, a aby dával smysl, musí být interpretován, tedy musí být vztažen ke světu čtenáře, což neznamená, že se interpretuje nahodile nebo bez ohledu na svět autora. Tuto situaci je možné popsat takto: protože se jakékoli časové období nachází v totalitě veškerého času, text, který jeho autor vložil do jisté dané doby, se *ipso facto* vztahuje ke všem obdobím a teprve v průběhu času se odhalují jeho hlubší významy, které jsou vědomí autora a jeho současníků nepřístupné, i když nejsou nutně