

Literární teorie: Co s ní dnes ve škole?

P E T R A . B Í L E K

Literární teorie má, dalo by se říci, ve škole už po desetiletí pozici všemi chváleného děvčete na vdávání, které nicméně nikdo nechce. Ba co víc, takřka nikdo si s tímto děvčetem neví rady. Pro část pedagogů, ale i autorů učebnic se literární teorie smrškla na výsek z versologie: vyžaduje se, aby student rozpoznal trochej či střídavý rým, aniž by ale už jakkoli tušil, co že mu vlastně tato aplikace popisných pojmů říká a k čemu by mohla být dobrá. Tento výsek je občas doplňován obdobným výsekem z teorie vyprávění (student má poznat typ vypravěče či vyprávěcí situaci), případně popisně chápaným poučením o obrazném pojmenování (rozpoznat metaforu od metonymie).

Velice vratké základy, které má povědomí o možnostech a funkcích literární teorie nejen ve škole, ale i v části odborné veřejnosti, pak vedou ke zděšení, když rámcově vzdělávací programy najednou použijí pojem, který dosud používán nebyl; například intertextovost. Proboha, co to je a kde se máme zřetelně a rychle poučit?!

■
Důvody rozpačitého využívání teorie ve škole, ale i třeba v médiích, která ještě občas o literatuře informují, jsou několikeroho typu. Jeden z těch základních je domácí. Povědomí o versologii bylo součástí takřka všech učebnicových příruček, které produkovali obvykle středoškolsí profesori za první republiky. Poúnorový vývoj toto povědomí zčásti převzal, možná i proto, že guru všech teoretických učebnic a příruček, Jaroslav Hrabák, byl — byl-li tedy v něčem odborníkem — versologem. Tento textově popisný aparát byl nicméně doplňován velice vágními, ideově zatíženými pojmy typu „lidovost“, „stranickost“ či „tendenčnost“, jejichž použitelnost byla i pro sebesofistikovanějšího pedagoga problematická. Používané pojmy nevytvářely žádný ucelený systém a umožňovaly popsat jen některé, často nahodile vybrané aspekty literárního textu, zatímco jiné aspekty ignorovaly, anebo je banalizovaly tak, že se vytrácel veškerý smysl jejich používání. To je například případ dobové oblíbeného výkladu metafory jako „přeneseného pojmenování“, opakující se v celé řadě Hrabákových příruček: takovýto výklad metafory vlastně říká, že básník mohl něco pojmenovat rovnou, přímo, ale on toto přímé pojmenování z uměleckých (de facto pro čtenáře ovšem zlotřilých) důvodů „přenesl“ jinam, tj. zašifroval, a naším cílem pak je

pojmenování zase přenést zpátky, odšifrovat a vidět, co to vlastně tedy básník pojmenoval. Četba básně, založená na takto koncipované představě, pak nutně připomíná luštění křížovky, kdy se k tajence dobírám tak, že zaplňuji všechna prázdná políčka. Ne každý si stihl či mohl koncem 60. let opatřit příručku *Svět literatury*, do níž tým kolem Felixe Vodičky dokázal čtenářsky vstřícným způsobem vložit základní teoretickou terminologii pražské strukturální školy, která nabízela relativně ucelený a pro výklad díla využitelný pojmový aparát literární teorie. Rozprostraněnost Hrabákovy *Poetiky* byla bohužel širší.

Tento dluh akademických pracovišť škole trvá vlastně dodnes. Ústav pro českou literaturu Akademie věd sice vydal *Slovník literární teorie* (1977, 2., dopracované vydání 1984), který nabízí velice solidní vymezení pojmů popisné poetiky. Těch pojmů je ale pro školskou potřebu příliš a ne každý pedagog si sám dokáže hierarchizovat, které z nich jsou vlastně pro výuku užitečné. Pojmy širší, konceptuální, které jdou nad rovinu popisu, jsou ovšem i zde zatíženy jak marxistickou ideologizací, tak i banalizací či neznalostí toho, kam se významová náplň pojmu ve světě a v různých metodologiích posunula. Proto se škole mnohem víc osvědčil Bruknerův a Filipův *Větší poetický slovník* (1968), který se ale opět věnoval jen jistému výseku: výrazovým prostředkům a formám verše. V dnešní době je kromě učebnic teorie na trhu i několik teoretických slovníkových příruček, sepsaných vysokoškolskými pedagogy (Lederbuchová; Pavera-Všetička). Vyznačují se ale bohužel, jak tomu asi ani jinak nemůže být, ujme-li se úkolu sepsat celou takovou příručku jedinec, nevyváženou úrovní jednotlivých hesel a občas i zcela zásadním zkreslením náplně pojmu, protože přečíst ke každému z pojmů veškerou relevantní literaturu prostě nelze. Proto se událostí takřka zásadní stává vydání adaptovaného překladu německého *Lexikonu pojmů literární a kulturní teorie* (2006); je to sice příručka obsáhlá a nabízí spíše široké, konceptuální pojmy než pojmy konkrétního popisu textu (tj. pojmy z oblasti výrazových prostředků, žánrů apod.), ale bezpečně zvládnutí všech relevantních oblastí soudobého světového uvažování o literatuře z ní činí příručku podstatnou a na českém knižním trhu jedinečnou. Jistě ji nejde přečíst od začátku do konce, ale jako referenční příručka by měla být v každé sborovně či kabinetu češtiny. Je tomu tak i u vás?

Problém s teorií má ovšem i širší důvody. V průběhu dvacátého století ze zřetelně otevřely nůžky mezi potřebou mít jistý soudržný aparát pojmů na popis, analýzu a interpretaci literárního díla a případně i dalších relevantních oblastí (sféra autorství a geneze díla, sféra recepce, možnosti a způsobů čtení, sféra literárního života a kontextu, v němž se literární dílo ocitá a funguje) a mezi směřováním teorie k vytváření velice sofistikovaných konceptů, které si už ale nekladou vůbec za cíl praktickou použitelnost či aplikovatelnost v „běžném provozu“; tyto koncepty navíc spíše než od textů vycházejí od předchozích teoretizací, řeší do hloubky problémy dílcí, fragmentární a mluví jazykem, který vyžaduje, aby se jejich čtenář oboru teorie věnoval na plný úvazek. Tento trend teoretizace produkuje často i velice zásadní a filozoficky či jinak zevrubně promyšlené závěry, které ale buď vůbec nesedí takřka na žádné konkrétní dílo, anebo nám složitým jazykem umožňují pozorovat v tomto díle totéž, co jsme schopni pozorovat i „selským“ rozumem a říkat obyčejně, za použití velice tradiční terminologie či běžného dorozumivacího jazyka. Člověk může strávit velice příjemné roky studiem dekonstrukce či dynamických přerývů v myšlení Rolanda Barthesa, ale praktická použitelnost ve třídě je často problematická, protože ti, k nimž mluví, z evidentních důvodů roky, ba ani měsíce studiem dekonstrukce nestrávili.

■ Přes všechny uvedené (a další) provozní obtíže je místo literární teorie ve výuce literatury stěžejní a nezastupitelné. Literární historie nám umožňuje vidět a chápat vývojový příběh literatury, rozumět posunům i opakováním. Předpokládá naši schopnost číst a interpretovat texty a něco si o nich myslet i poté, co je přečtené odložíme do knihovny. Nicméně úkolem literární historie je kvantum textů, které se každý den či rok vyprodukuje, nějak organizovat do dílcích celků (literatura daného období, autorské dílo, stabilita či proměny žánrů); literární historie si musí držet respekt k historičnosti každého díla, k tomu, že je nějak utvářeno horizontem či okolím, v němž se ocitá. A literární historie věnuje i pozornost jedinečnosti každého díla: zajímá ji, jak v každém období se objevovala díla jiná či jak stejná díla fungovala rozdílně. Literární historik nemůže říci: je to pořád stejné, nic se tam neděje, nic se tam najít nedá. Dění a dějovost (něčím motivovanou proměnu, posun z bodu A do B) musí v materiálu buď „objektivně“ nacházet, nebo svým myšlením konstruovat; hranice mezi obojím je pochopitelně vratká a sporná.

Literární teoretik má naopak — byť celé vyhocení je poněkud umělé a pracovní — říci, čím jsou v ideálním případě všechna díla, v reálných provedeníh pak alespoň některé skupiny děl stejné, co pro ně platí univerzálně. Má odhalovat, jak literární dílo a literatura jako celek funguje „tak vůbec“. Má a musí vytvářet — často i hypotetická, ne zcela doložitelná — zobecnění, má nabízet výsledky, které nám umožňují podívat se na literaturu z výšky, z odstupu; tak jako zoolog zkoumající kytovce má jisté ambice dojít i k obecným, univerzálním závěrům o fungování života na

Zemi tak vůbec. Teoretik musí být schopen nabídnout úhel pohledu a pojmový aparát, který mi — pokud si ho osvojm — dá jisté obecné vybavení pro úkol rozumět pokud možno jakýmkoli textům a jejich významům, s nimiž se ocitnu v kontaktu.

Toto zadání „bohužel“ většina soudobých teorií splňuje jen částečně. Proto se nám zdá, že do školní praxe není nutné za každou cenu zatahovat právě „letící“ módní teoretický slovník. Škola je — a je tomu tak dobře — poměrně konzervativní prostor, kde nelze každých pět let zcela měnit přístupy, pojmy i učebnice. Zároveň to ale neznamená ani opak, tedy to, aby přístup učitele, který byl utvářen během vysokoškolských studií, zůstal zakonzervován na dalších čtyřicet let. Být alespoň v letném kontaktu s tím, co soudobé uvažování o literatuře trápí a zajímá, by mělo být samozřejmostí.

Teorie by nám tedy měla nabízet základní otázky (ve smyslu vydatných, podstatných, byť jednoznačně nevyřešených oblastí, které se v dané době jeví jako základní) a úhly pohledu, ale k tomu i do jisté míry použitelné pojmové vybavení. Pro nejelementárnější, ale ve škole nesmírně důležitou rovinu popisu textu (tedy schopnosti dohodnout se, co že to vlastně čteme) se nám stále jako smysluplné jeví vracet se k tradici ruského formalismu a pražského strukturalismu. Máme v nových vydáníh k dispozici základní díla (Šklovskij: *Teorie prózy*) i dobré, reprezentativní výběry (Jakobson: *Poetická funkce*; Mukařovský: *Studie I a II*). Tato tradice je — stejně jako její generační pokračování a rozvíjení v pracích Miroslava Červenky, Milana Jankoviče, Zdeňka Pešata, Květoslava Chvatíka, s jejich knihami v knihkupectvíh ještě pořád dostupnými — stále velice dobře použitelná jako nástavba nad tím, co nám nabízejí běžné učebnice a příručky typu Bruknerova a Filipova *Poetického slovníku*. Zde se už totiž pojmy popisné poetiky rozvíjejí do vyšších kategorií, a zároveň se jejich náplň problematizuje a pootevírá dalšímu domýšlení. Tento nutný posun je vidět ilustrativně třeba na personálním vývoji zakladatelské osobnosti pražského strukturalismu, Jana Mukařovského. Na počátku své akademické kariéry, ještě jako středoškolský učitel, sepiše studii Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové. Danou prózu v této studii skutečně zevrubně popíše, všimne si všech lexikálních, syntaktických, stylových i textových prvků, které se mu jeví jako podstatné. Zároveň ale poté už cítí potřebu jít dál, „výše“. Pojmy popisné poetiky (nauka o verši, jeho rytmu, zvukové organizaci a tropech; v teorii prózy pak nauka o typech vypravěčů, typech promluv a základních prvcích zobrazeného světa, tj. o ději, čase a prostoru a postavách) jsou dobré a užitečné, abychom mohli stručně a výstižně mluvit o tom, co v textu nacházíme. Namísto zdouhavého vyjádření, že „ono se tam opakuje stejný začátek v jednom i druhém verši“ řekneme „anafora“; je to kratší a ví-li mluvčí i jeho posluchač, co tento výraz znamená, je to i mnohem přesnější. V tom, co tyto pojmy znamenají, panuje víceméně shoda, a proto jsou také — bez potřeby citovat originální zdroj — přejímány takřka doslova z jedné příručky do druhé. Nehrozí také, že se

jejich významová náplň bude podstatně měnit a posouvat. Nicméně i u pojmů popisné poetiky je potřeba eliminovat samoučelnost jejich používání. tj. ukázat, že nejde o to rozpoznat např. jamb a tím skončit, ale rozpoznat jambické podloží metrického schématu proto, že se mi tím ukazuje rytmické, ale i významové směřování básně: jambické metrum evokuje jisté a podstatné významové směřování, akcentuje umělost, „nepřirozenost“ zvolené dikce. Oproti tomu trochej obvykle evokuje písňovost, harmonizaci, ale také snad až přílišnou „přirozenost“. Totéž platí třeba pro rozpoznání vševědoucího vypravěče v er-formě: volba tohoto způsobu zprostředkování dává vyprávění jistou nepřirozenost, ne-lidskost, distancování se od subjektů postav, které se pak nutně jeví jako loutky, vystavené manipulativní strategii vypravěče.

Literární teorie ve výukové aplikaci by však měla otevřít prostor i „vyšším“, problematictější a vágnějším pojmům typu metafora, symbol, význam, smysl, estetická funkce, sémantické gesto, fikce, textovost, intertextovost atp. Zde už se způsob vymezování liší a náplň pojmů nebývá obecně sdílená. Tato náplň bývá vymezována různě a metafora znamená něco zcela jiného u Mukařovského, u Maxe Blacka, u Ricoeura nebo u Derridy. Nelze pochopitelně očekávat, že učitel má čas veškeré dění v teorii sledovat a studentům je v celé složitosti zprostředkovávat. Tyto pojmy také na rozdíl od normativně popisné poetiky nevytvářejí ucelený systém; nelze říci, že v jistém stadiu už máme všechny potřebné pojmy a pojmenováváme jimi vše důležité. Přesto — či právě proto — by si měl pedagog osvojit jisté pojetí a v jeho intencích pak tyto pojmy do prostoru třídy vnášet. Právě tyto „vyšší“, abstraktní pojmy nám umožňují vidět a vnímat literaturu jako svébytný prostor, v němž je význam utvářen a rozumění se odehrává podle pravidel, která se liší od běžné komunikace.

V literatuře, jak ji chápe moderní doba, je estetická funkce textu založena na potlačování praktických funkcí a estetická hodnota se odvíjí od oceňování mnohoznačnosti, nestanovitelnosti definitivního významu. Literární text je textem plným překážek, odcizujících či čtenáře frustrujících prvků a rysů, s nimiž je potřeba něco udělat, „vyřešit“ si je alespoň pro teď a tady našeho momentálního čtení a rozumění. A proto je potřeba vědět alespoň o základních pojetích toho, jak se význam textu vytváří a jak je schopen komunikovat, jak se význam jako textem produkovaná aktivita posouvá do roviny smyslu, tedy čtenářského přisvojování, autentifikace a subjektivního rozumění. Literatura je vydatným materiálem, v němž funguje persvaze. Čtenář musí být přesvědčen, aby potlačil svoji nevěru, tj. vědomí, že text je zcela „vymyšlen“ a uměle vytvořen jeho autorem. Musí přistoupit na pravidla hry, která jsou mu navrhována. Musí respektovat, že čím více otázek bude literárnímu textu klást, tím více odpovědí, ale i nových otázek mu literární text nabídne. A je zde i jistý příslib trvalých výsledků, které jdou nad rámec zážitku z jedinečného, neopakovatelného čtení jednotlivého textu. Tím je postupně poznávání, že jisté celky (množiny) textů a někdy i všechny literární texty dohromady mají něco společné.

U lyriky je to například princip fungování obraznosti, který nám garantuje, že i zdánlivě reportážní věta „Můj bratr dooral a vyprávěl koně“ vůbec neříká, že Karel Toman má bratra, jenž je zemědělcem. Obraznost tu pootevřít prostor nedoslovným a ne vždy doslovitelným abstraktním symbolizujícím významům: bratrství, vztah k půdě, dokončenost, úleva. A stejně nám tu obrazný jazyk exponuje téma promlouvajícího — lyrického subjektu, který tím, že ze všech dění světa kolem nás líčí právě to, co líčí, nabízí i svůj vyhraněný hlas, promluvu o tom, co se právě jemu/jí jeví jako podstatné. A hlas mluvčího vybízí k hledání jeho tváře, k spatření výrazu-pohledu, s nímž lyrický subjekt verbálně vzhlíží k tomuto světu. Nemusí tu vůbec pootevřít své nitro a vodit nás do složitých labyrintů vlastní „duše“. Koneckonců tato duše je jen textová, nikoli autorova. Je to propozice, pozvání na výlet, který je vždy, každou básní jedinečný, ale zároveň na výlet, který je tak vydatný právě kvůli tomu, že dodržuje jistá obecně platná pravidla či způsoby fungování, a proto nevzbuzuje nepřekonatelnou nervozitu tím, že nevím, jak to v daném případě konkrétní básně fungovat bude. Univerzální princip fungování lyrického subjektu je založen na tom, že v každé básni potkávám nový hlas, hlas rodící se z bodu nula, ale přitom tomuto hlasu přiřazuji tvář, jejíž obrysy vybírám z vymezeného repertoáru možných tváří. Čím více toho vím o fungování obraznosti, tedy o metafoře, metonymii, symbolu i ambivalenci vztahu přímočaře doslovného a figurativního pojmenování, tím více obrysů a nuancí tváře jsem schopen v básni vidět či nacházet.

U vyprávění funguje obdobně povědomí o „způsobech světatorby“, tedy o možnostech zakládání a rozvíjení fikčního světa a o způsobech jeho rozumění. I zde širší teoretické koncepty vedou k reflexi toho, co a proč při čtení vlastně dělám. Rozumění se pak nejeví jako danost a samozřejmost: otázka už nezní, zda jsem četl, ale jak jsem vlastně četl. Teoretické koncepty mne poučují o způsobech budování a vnímání prostoru, času, děje, postav, ale i o možnostech vypravěčské aktivity; vím-li, že standardní funkce vypravěče je garantovat koherenci vyprávěného a tudíž i garantovat interpretovatelnost zobrazeného světa, ocením pak i ta provedení, kde nespolehlivý vypravěč v této funkci selhává. Namísto našťvanosti na toto selhání si užívám pocit radosti, že on sám vyprávěnému nerozumí, ale já danému vyprávění i přes toto selhání rozumím.

■ V průběhu dvacátého století se zájem teorie přesunul od sféry autora a geneze tvorby přes zkoumání uspořádanosti textu až k zájmu o čtenáře jako nedílnou součást literárního dění. Čtenář a jeho způsoby čtení začaly být zohledňovány a zkoumány, což literární teorii umožňuje nabídnout nyní dostatečný aparát i pro toho, kdo se odmítá promítat do prožitků autorských a kdo se neuspokojuje pozorováním textových symetrií či architektonik. Ne každý z nás se musí cítit jako autor a ne každý z nás sebe sama reflektuje jako text. Čtenářem ale každý z nás, koho baví literatura, je. A právě v teorii si tento čtenář může najít pokusy

o vysvětlení toho, co se děje, když se jeho oko sune z le-
va doprava, řádek po řádku dolů, stránku po stránce. A to
i tehdy, když se — v jiných kulturách — jeho oko sune
i jiným směrem.

Recepční estetika (Iser, Jauss, Stierle) nám nabízí vcel-
ku produktivní analýzy aktu čtení, jeho možností a způso-
bů, utvářených do jisté míry individualitou čtenáře, ale do
značné míry také kulturní, jazykovou a další vybaveností,
kterou lze jako představu vyprojektovat a tím i jisté způso-
by čtení předpokládat (čtenář Joyceova *Odyssea*, jenž zná
Homérův epos, a čtenář, jenž jej nezná); v tomto pojetí se
rodí koncept implicitního či implikovaného čtenáře. Sémi-
otika, reprezentovaná u nás především jménem Umberto
Eco, pak více akcentuje determinaci významovým horizon-
tem textu (*intentio operis*), který utváří modelového čtená-
ře: ten dělá vše, o co si text žádá, nevnáší ale do interakce
nic, co by šlo jen z něho samého, co by se rodilo mimo text.
Hermeneutika (Gadamer, Ricoeur) nás vybavuje dostateč-
ným povědomím o tom, co vše může utvářet okolnosti ro-
zumění a proč tedy vlastně čteme tak, jak čteme. Dekon-
strukce (Derrida, de Man) nám zajímavě problematizuje
předpoklad, že význam je trvale a stabilně umístěn uvnitř
textu a že jej lze parafrázovat z textu vypreparovat. Novodobý
marxismus (Eagleton) se nám pak snaží vysvětlit, nako-
lik je tento význam konstruován i společností, v níž žijeme
a jež se nás vždy snaží z určitých důvodů manipulovat
tak, abychom jisté významy nacházeli a jiné ponechávali
bez povšimnutí. Totéž — ale v širším spektru hledaných
rezonancí a bez akcentování špatné, manipulativní společ-
nosti — zkoumá i sociologie literatury. Kognitivní vědy
(Lakoff) nás vybavují poučením, jak funguje naše mysl,
paměť a jak si ukládáme to, co v textu pozorujeme a nad
textem prožíváme. A studia kultur (Geertz) tyto poznatky

vřazují do představ o tom, co pro koho vlastně znamená
pojem kultury jako domény umělých, lidským činitelem
vytvořených významů.

Soudobá česká teorie se jistou dobu vyrovnávala
s vlastní izolovaností a doháněla či mapovala vývoj ve
světě. Nabídka do češtiny přeložených titulů literární te-
orie je dodnes poněkud chaoticky vybíraná, ale rozhodně
je už o co se opřít. A na pevných nohách už stojí i domácí
teoretické uvažování, byť vůči němu je stále ještě občas
vznášeno pejorativní tvrzení, že teoretik je líný literární
historik, který nechce číst konkrétní texty, chodit do knihov-
ven a archivů, a proto bádá jen hlavou a klávesnicí, od
prázdného stolu.

Nicméně teorie je potřeba právě proto, že bez ní by
vesmír literárních děl byl poněkud frustrující: co text, to
něco zcela jedinečného, specifického, nepřenositelného. Teo-
retizace nám poskytuje hřejivý pocit, že něco funguje ale-
spoň trochu univerzálně. A někdy dokonce tak, že pozor-
ování vyvozená nad literárním materiálem jsou přenosná,
univerzální natolik, že jsou domyslitelná a aplikovatelná
i na sféru neliterární: principy vyprávění, pozorované na
románech či povídkách, v leččems odpovídají i principům
vyprávění ústního, televizně zpravodajského, filmového,
komiksového, reklamního, ale i způsobům psaní národní
či jiné historie. A vyvozujeme-li tyto abstrakce z literatury,
vyvozujeme je z materiálu relativně sdílitelného, dostup-
ného, trvajících v knihovnách v prostoru a čase. Je asi tře-
ba smířit se s tím, že poučení o roli potlačených a akcen-
tovaných významů nepoužije náš student třeba nikdy při
četbě Marcela Prousta; použije-li ale toto poučení denně
ve chvílích, kdy je vystaven působení reklamy či promlu-
vám našich politiků, dělá pro něj literární výuka na školách
poměrně dost.

PŘIPOMÍNÁME

...protože stojí za přečtení

Richard Osborne: *Filozofie*. Portál 2006.

... protože čtenářsky velmi přístupně napsaný úvod do dějin filozofie s bohatým využitím komiksových prvků může
této „zemi nikoho, která se rozkládá mezi vědou a teologií a čelí útokům od obou z nich“ (B. Russell) jen pomoci.

Milan Kundera: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis 2006.

... i kdyby to mělo být jenom proto, že se sluší tuhle knihu mít přečtenou.

Petra Hůlová: *Umělohmotný třípokoj*. Torst 2006.

... protože středoškolákům by se tahle knížka mohla líbit.

Philip Roth: *Spiknutí proti Americe*. Volvox Globator 2006.

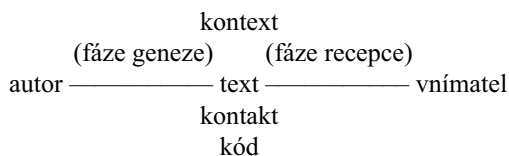
... protože našťastí je to jen příběh románový.

-fb-

Text

P E T R A . B Í L E K

Výraz text se stal v průběhu dvacátého století jedním z nejfrekventovanějších pojmů našeho myšlení o literatuře. Je známo, že si jej jako centrum zájmu stanovil už ruský formalismus, který se chtěl oprostít od již nepříliš produktivních zkoumání autorských životopisů i duchů „doby“ či „národa“, jež měla literatura v předcházejících pojetích nabízet. Stejnou cestou se vydala o pár let později angloamerická nová kritika, která rozvíjela metodu „zevrubného čtení“ (*close reading*), v níž výklad jakéhokoli prvku či rysu textu musel být opět zakotven v pozorování jeho celkového ustrojení, jistě s přihlédnutím k textům jiným, ale opět bez výletů do zákoutí geniální mysli či duše autorovy, ale i bez projekcí čtenářských očekávání či zálib. Text se stal klíčovým pojmem i pro strukturalismus, hermeneutiku či dekonstrukci, takže dnes se zdá být již jako nošení sov do Atén, pokud někdo kdekoli začne rýsovat jakobsonovské komunikační schéma. Přesto si — námi již upravenou — sovu do Atén donesme:



Text je nositelem sdělení, které posílá „odesílatel“ „příjemci“, a tento text je vyjádřen určitým kódem (verbálním či neverbálním, s využitím určitých výrazových prostředků, jež vytvářejí třeba i půdorys jistého žánru), pootevřít se svému kontextu (literárnímu, kulturnímu, dobově společenskému apod.) a vytváří jistou „iluzi“ kontaktu mezi oběma subjekty sdělení.

Pojem textu si lze — tak jako jakýkoli jiný pojem — vymezit jakkoli. Můžeme se třeba dohodnout, že text je to, co neodnese vítr. Otázka však je, kam s takovým vymezením dojdeme. Ani uvažování o literatuře, jakkoli si pojem textu oblíbilo, dlouho nepocitovalo potřebu si jej nějak přesně vymezovat. Užíváním však již v polovině dvacátého století vykrytalizoval obecně přijímaný protiklad text a dílo. Text se jevil jako materiální nositel sdělení (proto textologie jako nauka o tom, jak ustálit a vydávat jisté znění díla, či textace jako způsob zaznamenávání myšlenek tak, aby přežily a byly k dispozici i jiným), čili něco, co je trvalé, stabilní a hmotné; textem lze někoho praštit po hlavě.¹⁾ Oproti tomu

dílo je mentální obraz, výsledek čtení, rezultat, který mi na základě četby textu vzniká a v nějakém provedení utkvívá na nějakou dobu v hlavě. Čteme tedy tytéž texty, ale vytváříme si z nich někdy i docela protikladná díla. A takovým mentálním obrazem lze někoho praštit jen stěží.

Oblíbenost pojmu text vedla k tomu, že se jím přestala označovat jen verbální sdělení. Hovoříme dnes o „textu města“, „textu obrazu“, „textu psího štěkání“ a podobně; textem se může jevit i určitá budova, jež si říká právě o daný způsob průchodu či použití. A právě toto volné užívání si pak nutně řeklo o specifikaci vymezení. Jurij Lotman v oblíbeném a vlivném vymezení z roku 1970 říká, že text je fixovaný, ohraničený a strukturovaný.

Co právě tyto tři stěžejní rysy obnašení? Fixovanost znamená, že text je relativně stabilní a trvalou entitou. Byl napsán (a někdy se i dochoval rukopis, tento viditelný „svatý“ bod původu) a vydán a šíří se pak i ve vydáních nových. Jeho fixovanost je relativní, protože takřka každé vydání si s sebou nese nechtěné chyby, překlepy, přehlédnutí. A je relativní i proto, že pokud existuje v jediném, rukopisném exempláři, je značné nebezpečí, že jeho ztrátou fixovanost zmizí. Ohraničenost znamená, že text relativně stabilně vytýčuje svou hranici, signalizuje začátek a konec: titulem, incipitem, kompozičně zřetelným závěrem. I zde je ale výraz relativní zcela na místě: báseň v rámci básnické sbírky či povídka v rámci sbírky povídek se sice odděluje od ostatních textů sbírky, takže ji můžeme vyjmout a publikovat samostatně v časopise či ve výboru nebo antologii, ale zároveň v rámci kompozice sbírky se vždycky alespoň částečně váže na to, co předcházelo a bude následovat. Číslo básně na místě titulu třeba v Horových *Máchovských variacích* nám nevyhnutelně říká, kolik básní předcházelo a evokuje, že jich i několik ještě mohlo následovat. Ohraničenost textu je problematizována i existencí celku autorského díla: některé motivy si autor v jednom díle vybuduje a v dalším už k jejich komplexní významové náplni jenom odkazuje, aniž by ji musel znovu celou budovat. A nemusí si vypůjčovat jenom u sebe, ale i u jiných děl literatury, kultury, ale i jevů aktuálního světa: řekne-li v textu „být či nebýt“, pootevřítá hranici svého textu Shakespeareovi, ale přitom je otázkou, zda tuto hranici pootevřítá jen tomuto verši z *Hamleta*, celému dramatu *Hamlet*, celému Shakespeareovu dílu či třeba celému alžbětinskému dramatu. A v neposlední řadě jsou

hraničními jevy tzv. rysy paratextové: je autorská předmluva či doslov, ediční poznámka či autorská vysvětlivka nebo komentář pod čarou součástí textu, nebo ne? Jak kdy. Čapkův Doslov k „noetické“ trilogii se tím, že používá obdobné vyprávěcí rysy jako samotné tři romány *Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*, součástí textu pro další generace stal. Naopak řada autorských doslovů jiných se objevila pouze jednou a pro další vydání již byla autorem či editorem vnímána jako nepatřičná, odstranitelná. A je součástí textu i ilustrace? Běžně ne. Seifertovy básně vydané bez Svolského kreseb si dobře vystačí samy. Ale Haškův *Švejk* bez Ladových obrázků? Nepředstavitelné a neprodejné.

Nejsložitější a pro literaturu nejpriznáčnější je rys třetí, strukturovanost či uspořádanost. Literární text bývá uspořádán tak, aby jeho významové směřování bylo uchopitelné, ale ne zcela zřetelné a jednoznačné. Pociťujeme potřebu vidět, že text není jen nahodilým výplodem opilé myslí autorovy či počítačem generované řady náhodně vybraných slov; Mukařovský tuto scelující energii textu nazýval sémantickým gestem a je smysluplné se k tomuto pojmu vracet. Jsme v průběhu čtení rádi odměňováni rozpoznáním, že tento motiv se kontrastivně staví vůči motivu jinému, zatímco dalším motivem či výrazovým prostředkem je podporován, akcentován. Při četbě *Nesnesitelné lehkosti bytí* vděčně vnímáme, že Tereza je takřka zrcadlovým protikladem Sabiny a Tomáš protikladem Franze; ale stejně tak si uvědomujeme i rysy společné, ať už v rámci obou párů, nebo obou žen či mužů. Jsme vděční za signál, že implikovaný autor nám nabízí složitě komponovanou uspořádanost, v níž je co objevovat i při opakovaném čtení. Text ale obvykle nebývá exhibicionistou: neobnaží se zcela, poodhaluje se pozvolna a ponechává nám místa s tajemstvím, prvky, které nás vzrušují tím, že tak úplně nevíme, co si s nimi počít, jak je do struktury celku přivázat. Text bývá strukturou, vzájemně provázaným polem, ale nikoli systémem, kde vše dokonale zapadá dohromady a je vyjádřitelné v grafech či schématech se znamínky plus a minus. Struktura textu je jako akvárium: vše tam žije v jisté provázanosti a symbióze, která nám umožňuje vyčlenit si jednotlivé kategorie: rybičky, šneky, trávu, písek; anebo rytmus, rým, eufonii, tropy, figury, motivy, stylizaci lyrického subjektu. Ale zároveň nikdy nedokážeme vynést celek akvária rukama na povrch, mimo akvárium. Tak ani význam textu nedokážeme vyjádřit parafrází. Kdybychom chtěli říci, co v textu je, museli bychom jej celý zopakovat, odrecitovat. Jisté prvky se k sobě váží podobným fungováním, ale zároveň se vztahují i k množinám prvků jiných, bez nichž by samy nic říci nedokázaly; tak jako by šneci dlouho nepřezili jen v čisté destilované vodě, bez ničeho dalšího v akváriu.

Jiná pojetí si všimají i dalších rysů: koheze (soudržnosti jazykových prvků, jež se váží ve slovní spojení, věty a vyšší textové celky), koherence (konceptuální soudržnosti, kdy nám z textu vytanou např. relativně ucelené a zřetelné prostorové mapy, postavy s jistými zřetelnými rysy či fyziognomií), intencionalita (text je zřetelnými signály, např. volbou sjednocujícího titulu, členěním na kapitoly, kompozicí apod.) určen k tomu, aby byl vnímán jako celek), akcep-

tovatelnosti (jedno slovo je nám pro báseň obvykle málo, třicet svazků a 15 000 stran je nám na román příliš), situovatelnosti (text alespoň trochu odkazuje k horizontu svého vzniku, je zařaditelný časově, autorsky, žánrově apod.), intertextovosti (viz Host do školy 1/2006) a informativnosti (text obsahuje „informace“, tj. body, které něco sdělují).

S nástupem hypertextu a elektronických textů obecně se pochopitelně ony tři základní, Lotmanem vymezené rysy textu, zproblematizovaly. Ještě relativnější se stává fixovanost (server nefunguje; webová stránka byla dočasně či navždy odstraněna; autor se z nějakého důvodu rozhodl text předělat), ohraničenost (odkaz k další rovině umožňuje jediným kliknutím na „být či nebýt“ zakomponovat do textu celý text *Hamleta* či encyklopedické heslo o této tragédii) i strukturovanost. Tu si mnohem více utváří čtenář sám, a to rozhodnutím proklikat se do nižších rovin na některých místech textu, zatímco jinde na tuto možnost rezignuje; každý tedy čte poněkud jinak strukturovaný text. Internet jako médium navíc umožňuje mnohem pohodlněji prokládat čtení dohledáváním referenčních odkazů: narazíme-li v tradičním textu např. na výraz „katedrála v Tours“, který není součástí mé kulturní encyklopedie, velice zvažuji, zda přerušit čtení a hledat ve svém fyzickém dosahu nějakou encyklopedii. V případě elektronického textu jde o mnohem snadnější záležitost (kliknutí a zadání výrazu na www: google, wikipedia ap.). Danou snadností se vlastně i tento typ vědomostí a znalostí stává implicitně součástí strukturace textu.

Veškeré posuny od textu k hypertextu nicméně, zdá se, neznamenají eliminaci tradičního, písmem fixovaného textu. Četba knih či časopisů nabízí navíc jak celou škálu paratextových rysů (formát knihy či časopisu, typ písma, ilustrace, umístění textu někde v prostoru vytištěného média, vůně či zaprášenost svazku), tak i snadnější kontextové přiřazení: v časopise (ale i v knižním souboru) se vždy daný text vyskytuje na specifickém místě a vystavuje se vlivu ostatních textů, které jej umocňují, marginalizují a podobně. Elektronizací se texty stávají dostupnými, ale zároveň jsou obvykle (nejde-li o čtenářsky nepohodlné skenování v podobě obrázků) jaksí destilovány, unifikovány a dekontextualizovány. Proto se text a hypertext nevyklučují, ale spíše produktivně doplňují.

PRO DALŠÍ STUDIUM

Doležel, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno — Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu*. Praha: Torst 2001, zejména s. 70–80.

Hoffmanová, Jana: *Sémantické a pragmatické aspekty koherence textu*. Praha: Ústav pro jazyk český ČSAV, 1983.

Lotman, Jurij M.: *Struktúra umeleckého textu*. Přeložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

„Text“. Heslo in Nünning, Ansgar, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 814.

POZNÁMKY

- 1) Nicméně prosím: neplést s knihou. Knihou lze také po hlavě praštit, ale kniha je pojem číře nakladatelský: odkazuje k tomu, co samostatně vyjde. V jedné knize se tedy může objevit hned několik textů (třeba několik novel, básnických sbírek), či naopak jen část textu (např. první díl Jiráskova románového textu *F. L. Věk*).

Intertextovost

PETR A. BÍLEK

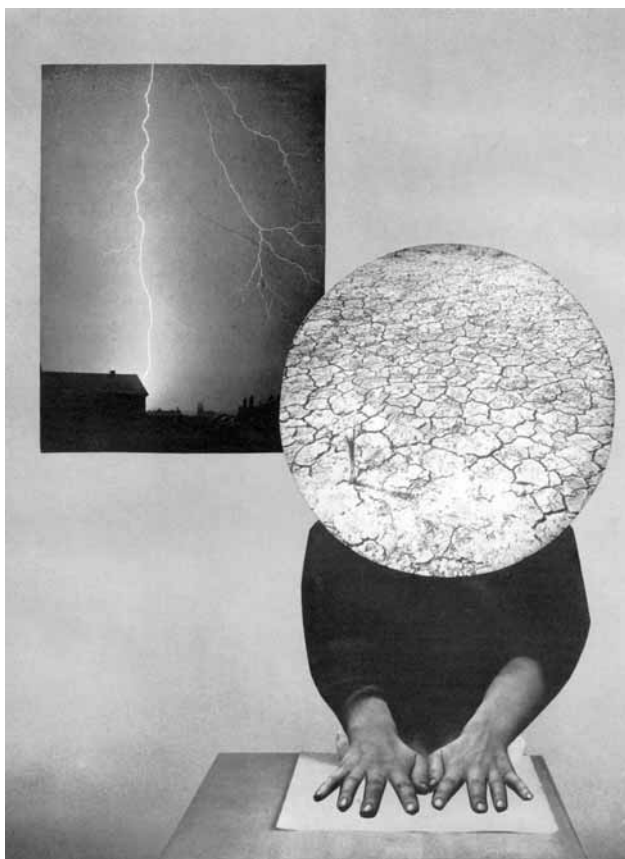
Každá doba si pro reflexi literatury vytváří svůj vlastní slovník. Někdy jde pochopitelně jen o přejmenování tradičních konceptů a pojmů nově a dobově módně znějícími nálepkami. Někdy jde o výrazové posuny, které akcentují poněkud jinou významovou náplň toho, co je míněno. A někdy jde i o zcela nová označení, která — pokud se ujmou a prosadí — nám úplně jinak „nasvítí“ náš pohled na literaturu: máme-li označení, jsme schopni najednou „vidět“ a analyticky pozorovat jevy a stavy věcí, které jako by předtím v našem materiálu vůbec nebyly.

Pojem intertextovosti (někdo preferuje méně počestěnou verzi intertextualita; pojem se rozšířil z francouzštiny, tedy z pův. intertextualité) je jedním z pojmů, které již dostatečně prokázaly větší než jen módní životnost. Jeho významovou náplň lze vyčíst už ve 30. letech 20. století u Michaila M. Bachtina, jehož představa mnohohlasí či dialogičnosti chápe slovo ne jako pevný a stabilní bod či předmět (nádobu, v níž je význam obsažen), ale jako něco, co funguje až ve vztahu k něčemu jinému. Bachtinovo pojetí západnímu světu představila a originálně domyslela v 60. letech Julia Kristeva. Její pojetí jde výrazně proti romantizující představě geniálního autora, který veškerý význam literárního díla utváří či nachází ve svém nitru: podle Kristevy je každý výraz i každý literární text v nemalé míře založen na absorbování a transformování jiného výrazu či textu. Literární texty — byť by třeba i hypoteticky vznikaly na pustých ostrovech a byly psány autory, kteří nic nečetli — nejsou samostatnými, autonomními celky, jež stačí dostatečně vykutat, rozložit a zase složit. Literární texty si jsou nějakým způsobem podobné, ať už v rámci autorského díla (autorská poetika či styl), v rámci více či méně stabilizovaného žánru (psychologický román, detektivka, pohádka), ale i v rámci tematiky. Když to vyhrátíme, dá se říci, že jsou skoro o tomtéž: že život je těžký, vztahy mezi lidmi složité a jednou nakonec umřeme.

Co z toho vyplývá pro výuku literatury ve škole? Třeba možnost odstranit nevyhnutelný paradox tradičních přístupů, kdy se probírá nová a nová látka (autor, dílo, žánr, období), ale i bystrý student získá nevyhnutelný pocit, že je to přes veškerou proklamovanou novost stále jedno a totéž: už patnáctý básník, o kterém slyší, řeší v prvním období tvorby problémy milostné, ve druhém období problémy sociální, pak varuje před něčím, pak se uchyluje do samoty, pak se zas stává mluvčím něčeho či někoho.

Literatura má — alespoň v širších obdobích epoch či dob — své ustálené postupy, konvence či „archetypy“. O něčem se píše takřka vždy a v každém příběhu (jakmile je v něm víc než jedna postava, vykristalizuje z příběhu vztah: má ji/ho rád či nerad? spolupracují či jdou proti sobě?). O něčem se nepíše takřka vůbec: v literárních příbězích se zcela zanedbává životospráva, jí a pije se jen výjimečně, pokud to má nějaký „hlubší“ význam, a na záchod nechodí literární postavy takřka vůbec. Oblíbená anotace filmu jako „dramatu lásky a nenávisti“ či „lásky a zrady“ je aplikovatelná na valnou část literárních děl. Nemusíme znát odpověď na otázku, proč o tom tedy znovu a znovu další a další autoři píšou, ale můžeme i tak pozměnit způsob našeho výkladu literatury. Pojem intertextovosti umožňuje pozorovat společné a odlišné rysy v různých autorských provedeních scény či epizody, která je tematicky takřka totožná. Může to být v rámci různých verzí téhož díla, v rámci autora parodujícího psaní jiného autora, v rámci autora, který je naopak „pod vlivem“ svého idolu, ale i v rámci dvou děl různých autorů, z nichž jeden druhého vůbec neznal. Kafkův *Proces* a ještě víc *Zámek* je v řadě ohledů podobný románu *Země snivců* Alfreda Kubina, který vyšel pár let předtím, než Kafka sedl ke psaní *Procesu*. Ale četl jej? Jak to zjistit, pokud se v Kafkově knihovně nedochovala kopie s jeho rukou psanými poznámkami? Kubina Kafka párkrát potkal, jak vyplývá z jeho deníků; vedli však — alespoň podle Kafkových záznamů — nezávaznou konverzaci o účinku nějakých pilulek.

Pojem intertextovosti nám umožňuje „nasvítit“ si při interpretaci probíraný text texty jinými: máme-li možnost vidět různé způsoby „řešení“ či napsání téhož, přestaneme brát daný text automaticky, jako by to ani jinak napsáno být nemohlo. Tak například „klasická“ školní četba, Nerudova povídka U tří lilií ze souboru *Povídky malostranské*. Z generace na generaci předávají učitelé stávající učitelům budoucím povědomí, že je to povídka o zlotřilé dívce, kterou vypravěč (v horších interpretacích Neruda sám, ten neoholený starší pán s cvikem a hůlkou) odsuzuje. Jakmile je někomu řečeno, co má v literárním díle najít, tak to tam obvykle najde. A čteme-li jen samotný Nerudův text, může se stát, že i my čteme příběh o zlotřilé dívce. Co když si jej ale intertextově nasvítíme textem velice podobným, pasáží ze čtvrté kapitoly druhé části Mussetovy *Zpovědi dítěte svého věku*. Neruda Mussetovu prózu znát mohl. Vyšla v roce 1836, vy-



MIROSLAV HUPČICH

dání z roku 1858 pražská měla univerzitní knihovna, Neruda francouzsky četl. Ale i kdyby se dochoval výpůjční lístek s Nerudovým jménem, je „vliv“ tak jistý? Mohl si knihu půjčit, ale nečíst a vrátit. Mohl číst a po čase úplně zapomenout. S důkazy vlivu většinou nikam nedojdeme. S intertextovostí možná ano. Mussetův ich-formový vypravěč Oktavio se ocitne v noci v bytě ženy jménem Marca, kterou večer poznal při tanci. Ona jej svádí, jemu se příliš nechce. Když žena usne, nachází dopis této ženě adresovaný. Dopis informuje o smrti nějaké ženy. Má včerejší datum.

„Zemřela? Kdože to zemřel?“ zvolal jsem mimoděk, kráčeje k alkovně. „Zemřela! Ale kdo? Ale kdo?“

Marca otevřela oči a viděla, že sedím u ní na lůžku s dopisem v ruce. „To zemřela má matka,“ řekla. „Tak co, nepůjčete za mnou?“

A když to říkala, vztáhla ke mně ruku. „Tiše,“ řekl jsem jí. „Spi a nech mě.“ Obrátila se a znovu usnula. Nějakou chvíli jsem se na ni díval, až jsem si byl jist, že mě neuslyší, pak jsem se od ní tiše vzdálil a odešel jsem.

Zde jde mluvit o mravním odsouzení, protože je neokázalé: tichý odchod. Na tomto pozadí se nám Nerudův vypravěč bude jevit jinak: nabubřele vykřikuje do světa morální odsouzení a sebeobětování; on je tím, kdo musí „vypít tu zlotřilou duši“. A už si klademe otázky: Kdo je v Nerudově příběhu vlastně nakonec tím aktivním? Kdo nám tu zaobaluje do metaforických výrazů to, co se v zobrazeném světě vlastně děje? *Mléky jsem táhl děvče dál a dále do arkád [...] Cítil jsem, jak se mi k prsoum lepí vlhký její šat, cítil měkké tělo, teplý, sálající dech — bylo mně, jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!* Co se tu vlastně děje? A neděje se — na rozdíl od Mussetova příběhu — něco, co je v poněkud příkrém rozporu s tím, co se tu říká? Vypravěč odtáhl děvče z prostoru hostince a zde ji začíná líbat. Není souvětí po pomlčce jen zaobalováním poměrně explicitní erotičnosti do načínčané morální rétoriky? Není zde rozpor mezi děním a vyjadřováním natolik velký, aby nám dosti striktně zabránil číst tuto pasáž doslovně? A nebyli jsme náhodou varováni už samotným výchozím rámcem povídky: *Myslím, že jsem tenkrát šílil. Každá žilka hrála, krev byla rozvařena.*? Není údajný morální odsudek jen okázalým verbálním postojem, za nímž se skrývá postoj využívající okamžiku a souhry náhod? Není celá povídka tak trochu také o síle a moci toho, kdo mluví, a kdo tedy může událost interpretovat k obrazu svému?

Když nastavíme psaný text zrcadlu, uvědomíme si, jak i my sami se v něm vidíme jinak, než „jací jsme“ či jak nás mohou vidět ostatní. U zvukového záznamu nám dojde, jak náš hlas zní zcela jinak, než jsme si mysleli. I literatura vypadá jinak, postaví-li se jednotlivá díla do prostoru, kde lze konstruovat i jiné vazby než jen ty známé lineárně vývojové. Intertextovost jako koncept, který nás učí vnímat stejnost i jinakost literárních textů napříč epochami či národními literaturami, je užitečný nástroj. I pro výuku.

PRO DALŠÍ STUDIUM:

Intertextualita. Heslo in Nünning, Ansgar, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, Host 2006, s. 351-353.

Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu textu*. Praha, Karolinum 1996.

Svatoň, Vladimír: Intertextovost — tradice — mýtus. In: *Proměny dávných příběhů*. Praha, Univerzita Karlova 2004, s. 29-45.

Kontext

PETR A. BÍLEK

Literární dílo se takřka ve všech pojetích vyznačuje jistou dvojakostí. Na jedné straně odkazuje k textu samému jako nositeli sdělení, struktury i estetické funkce. Obvykle sice jsme schopni přiřadit si konkrétní text k širším celkům (autorské dílo jako konvolut všech textů nesoucích jméno téhož autora, žánrová podoba díla: např. psychologický román); v rámci takového širšího celku se cítíme bezpečněji, protože jakoby máme své interpretační soudy o co opřít. Zároveň ale chápeme, že každé dílo si nárokuje i svou jedinečnost: chce být něčím originálním, nenapodobitelným. Zároveň si v moderní době říká i o jedinečnost zážitku čtení: nutně nás hřeje pocit, že čteme alespoň trochu jinak než kdokoli jiný; kdyby tomu tak totiž nebylo, stačily by nám výsledky těch, kdo již daný text četli před námi. Na druhé straně se ale tato jedinečnost díla jeví jako problém: „není to málo?“ Není zoufale neekonomické trávit hodiny čtením konkrétního textu, abych na konci nebyl schopen říci nic, co by šlo nad jeho rámec, co by vytvářelo zobecňující, abstraktnější tvrzení či soudy?

Proto i uvažování o literatuře hledalo — především ve druhé polovině 19. století, kdy se konstituuje moderní české myšlení o literatuře — v textech vždy něco více: otisk duše génia, jenž dílo vytvořil, ducha národa či ducha doby vzniku textu. Pozitivismus hledal produktivní paralely mezi textem a autorským životem. Prvky textu se zdály přímočaře korespondovat s autorskými osudy: v textu je motiv pivovaru, tak co s ním? A ejhle, zde je řešení: autor strávil troje prázdniny u strýčka v pivovaru... Máchův *Máj* nenabízí žádnou zřetelně formulovanou myšlenku: jeho autor byl totiž osobou rozpolcenou... Odkazování textu k autorskému kontextu se značně vyčerpalo ve chvíli, kdy byla shromážděna veškerá dostupná fakta o autorově životě (v Máchově případě vzpomínky zestárlé Lori, ale i počet koláčků, jež snědl o posvícení, a soupis nástrojů, jež si odvezl do Litoměřic), ale porozumění autorovým textům to nijak výrazně nepomohlo. Proto se kontext autorský stal jen jedním z řady kontextů, jež si kolem konkrétního textu konstruujeme. Sociologické či materiální přístupy 20. století se vzdaly hledání „ducha“ doby, ale o to víc rozvinuly úsilí o využívání textů jako svědectví dobových pohledů na svět, repertoárů hodnot, dobových témat či dobové řeči. I zde ovšem jistý problém spočívá v tom, že většina velkých děl není příliš časová; velká díla se neohlížejí na dobu svého vzniku a její

nastavení; jsou psána tak, aby prošla filtrem času i transferem do jiného kulturního prostředí. V tomto ohledu jsou mnohem vydatnější díla „průměrná“, bestsellerová, díla, jimž druhá polovina 20. století přisoudí označení popkulturní: tato díla jsou dobově mnohem senzitivnější, mapují mnohem lépe hodnotové i jiné priority dané doby, masově sdílená přesvědčení hlavního proudu vnímatelů. Pro leckoho může být ale rozpačité vykládat právě proto díla evidentně „průměrná“ a ignorovat díla velká. Četba jakéhokoli románu Michala Viewegha nám o dobovém vkusu devadesátých let řekne mnohem víc než četba románů Daniely Hodrové či Michala Ajvaze; ale přece jen, zdá se, nečteme právě a jediné proto, abychom se dozvěděli o době, ale abychom si to své čtení také užili...

Otázka kontextu se citelně otevírá u textů, které jsou nám vzdáleny časově či prostorově. Proto nás trápí u starší české literatury: cítíme, že prvotní vnímatelé mohli textu rozumět zcela jinak, že to, co je pro nás originální metaforou, mohlo být dobovým ornamentálním epitetem. A proto nás otázka kontextu trápí i u literatury jinojazyčné, „světové“. Věříme, že jazykově je překlad nejspíš zcela spolehlivý, ale přesto pocítujeme nejistotu: nepřisvojujeme si prostě něco, co mělo a mohlo v původním prostředí vynívat zcela jinak? Čteme *Sen v červeném domě*, napsaný v Číně v 18. století, ale — s výjimkou pár odborníků — si jej čteme na pozadí evropského povědomí o románu. A nejsme sto posoudit, nakolik je jeho zobrazený svět „jen“ umělé vytvořeným, fiktivním a autonomním světem, a nakolik jsou v něm obsaženy dobové reálie, tj. nakolik mimeticky odkazuje k aktuálnímu světu. Když anglický překladatel Haškova *Švejka* Cecill Parrott vybaví hned vstupní větu („Tak nám zabili Ferdinanda“) vysvětlivkou, že jde o následníka trůnu, narozeného tehdy a tehdy, zavražděného pak v Sarajevu, tak sice anglofonnímu čtenáři pomáhá, ale zároveň text zkresluje: Haškův Ferdinand je Ferdinandem fikčním, textovým, Ferdinandem pro Švejka či paní Müllerovou, a není jen a pouze reálným historickým Ferdinandem, následníkem trůnu. A obdobně: v *Audienci* Václava Havla touží sládek, aby mu Vaněk přivedl „Bohdalku“. Vysvětlovací poznámka může a musí cizojazyčnému čtenáři sdělit, že jde o „populární českou herečku“, ale tento verbálně vyjádřený význam je jistě neskonale chudší než vizuální a/nebo zážitková reference, která naskočí českému čtenáři: typ rolí,

vizáž, estrádní pitvoření, ale také hlas Křemílka i Vocho-
můrky v jednom.

Čtenářský pohyb v cizojazyčném textu bývá obvyk-
le zbaven všech výše zmíněných kontextových „jistot“ či
„opor“. Při dobovém situování textu moderní české litera-
tury si troufáme pocitově nebo i verbálně si zformulovat
dobovou atmosféru společnosti, kulturní i literární kontext.
Proto jsou existence jména autora a roku napsání a/nebo vy-
dání vnímány jako nutná informace, chce-li po nás někdo,
abychom dokázali interpretovat daný text. Při četbě překla-
du díla z jiné jazykové či kulturní oblasti obvykle takovou
jistotu nemáme: většinou nemáme k dispozici přeložené celé
autorské dílo, nemáme dostatečně institucionálně zprostřed-
kované povědomí o autorovi, době, v níž dílo psal, ale ani
o literárním a kulturním kontextu. Rádi čteme Eca či Coet-
zeeho, ale co dalšího vlastně známe ze soudobé literatury
italské či jihoafrické?

Kontext světové literatury byl původně — v období
preromantismu — koncipován jako přirozený kontext toho
nejlepšího, co jednotlivé národní literatury daly a dávají
lidstvu. Dnes už zcela zřetelně vidíme, kolik problémů tak-
kové pojetí obnáší. Lidstvu byl dán Miltonův *Ztracený ráj*
či Dantova *Božská komedie* a i průměrný maturant je scho-
pen cosi o těchto dílech říci: součástí našich myslí však tato
díla obvykle nejsou, neboť neexistují jejich dobré, moderní
a dostupné překlady do češtiny. Anglofonní literatura asi ne-
zamýšlela dát lidstvu mediální hvězdičku jménem Christo-
pher Paoliny a jeho upoceně rozvleklé a eklektické vyprávění
Eragon. A přece je v myslích dnešních žáků mnohem
více z *Eragona* nebo z příblyb nasládlých mouder, jimiž nás
pravidelně zásobuje Paulo Coelho, než ze *Ztraceného ráje*,
ale třeba i z *Odyssey* či z *Gulliverových cest*. Předpokládaný
filtr toho nejlepšího, co si prostě nějak najde k lidstvu cestu,
je potlačen filtry ekonomickými, nakladatelskými, mediál-
ními a dalšími. Z malých literatur se k nám dostávají hlavně
ty, jejichž země jsou schopny nakladateli přispět na překlad
či na vydání. Výtečná próza Tadeusze Konwickeho *Bohyň* si
našla zhruba tři sta čtenářů, protože kdo by dnes stál o pol-
skou literaturu...

Co z této úvahy vyplývá? Texty existují a jsou schopny
vytvářet v našich myslích své mentální obrazy, tj. díla jako
výsledky čtení. Kontexty neexistují jako něco dosažitelného,
hmatatelného. Jsou užitečné, protože — jak jsme se snažili
doložit v úvodu — máme rádi, když z textu vyplývá ještě
něco jiného než závěry o textu samém. Kontexty ani není
možné rekonstruovat: nikdy nepronikneme do duše tvůrce
a nestrávíme celý jeho život v jeho nitru, nikdy nepřečteme
veškerou literární produkci určitého období, nikdy nepozná-
me celý společenský prostor dané doby, a to jak v rovině
velkých, politických dějin, tak i v rovině dějin každodennosti.
Ale přece je možné a užitečné provizorní, pracovní
kontexty konstruovat. Vnímát konstrukt autorského díla
jako množinu, která je funkční tím, že je — obvykle — čte-
nářsky zvládnutelná. Vnímát konstrukt dobového literárního
kontextu jako prostor, v němž jisté žánry jsou stabilizované

a produktivní, jiné se konstituují a jsou pozvolna přijímány,
a jiné jsou vydavatelé, čtenáři či kritikou marginalizovány,
odsouvány na okraj. Vnímát konstrukt širšího kulturního
kontextu jako pole, kde se domácí zajímavě mísí se „světo-
vým“, kde jednotlivé sféry vysoké i populární kultury bojují
o svůj hlas, o zájem publika i institucí. A v neposlední řadě
vnímát i konstrukt společenského kontextu jako toho nejšir-
šího možného jako jistou pracovní hypotézu, jako způsob
přisvojování si historie nevyhnutelně reduktivním, ale pro
každou dobu či generaci potřebným způsobem. Literární
texty nejsou svědectvími o svých autorech ani o době své-
ho vzniku. Nemá cenu číst Škvoreckého *Mirákl* a hledat
v textu, jak autor trpěl či doba byly těžká; nemělo to ostatně
cenu ani s Fučíkovou *Reportáží*. Literární texty nelze slo-
žit do výsledného puzzle, kde vše do sebe zapadá a obraz
je vidět. Ale o to víc je produktivní si s texty hrát a skládat
je do jistých, byť provizorně konstruovaných celků: v no-
vém nastavení pak tyto texty hovoří jinak, zajímavě, neotře-
le. Vykládat dnešním teenagerům Nerudovu povídku *Jak si
pan Vorel nakouřil pěnovku* jako smutnou sociální historku
z Malé Strany je takřka nemožné; nasvítit si ji ale tématem
lokální xenofobie a číst ji na pozadí Meyrinkovy povídky
GM (např. v souboru *Černá koule*) se může ukázat docela
produktivním.

Britská instituce *Qualifications and Curriculum Authori-
ty*, garantující tamní maturitní náplň, specifikuje dvě úrovně
zkoušky z anglické literatury. V té nižší má student prokázat
znalosti a porozumění literatuře na základě čtyř vybraných
kanonických textů, kontextů, v nichž byly vytvořeny, a pak
schopnost vnímat utváření významu a smyslu textu. Ve vyšší
úrovni jsou kladeny požadavky právě na práci s kontextem:
student má rozumět

a) „tomu, jak se texty vztahují ke kontextům, v nichž
byly vytvořeny, včetně kulturních a historických vlivů, kte-
ré na tyto texty působily, a relevanci autorova života a jeho
dalších děl;“

b) „významu literárních tradic, období a hnutí/směrů ve
vztahu k textům, jimiž se zabývá;“

c) „vztahům a způsobům komparace jednotlivých tex-
tů.“ (http://www.qca.org.uk/3060_5657.html, přístup 11. 6.
2006, 13:40, překlad PAB). Je vidět, že i v civilizovaných
zemích se kontextové souvislosti neopouštějí jen ve pro-
spěch textové analýzy a interpretace, ale zároveň že kontext
neznamená, že si nejdříve „nastíníme dobovou atmosféru“,
a pak ji najdeme či doložíme v textu.

PRO DALŠÍ STUDIUM:

- Assmann, Jan: *Kultura a paměť*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2001.
- Bachtin, Michail M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a re-
nesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Odeon, 1975.
- Geertz, Clifford: *Interpretace kultur. Výbrané eseje*. Přeložila Hana Čer-
vinková aj. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.
- Kontext-překlad-hranice. Studie z komparatistiky*. Ed. A. Housková,
O. Král, V. Svatoň. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1996.

Kánon

P E T R A . B Í L E K

Když byl před rokem a půl zveřejněn „Kánon titulů z české a světové literatury k ústní zkoušce“, který jako součást státní maturity z českého jazyka a literatury navrhl CERMAT, zaplnil naše média tištěná i elektronická takřka husitský chorál, v němž se dalo rozeznat třeba následující litanie: „Autor devadesáti románů by neměl být zredukován na dvě knihy...“; „Vedle děl světové literatury by měli povinně číst středověké autory, které dnes nikdo téměř nezná, nebo naopak současné autory, zcela tendenční a poplatné dnešní době“; „Toto vynikající dílo zde chybí“; „V seznamu jsou i komunističtí autoři“; „Proč máme u O. Wilda jen dvě možnosti, když jsme byli v Divadle ABC na Ideálním manželovi a docela si ho pamatujeme? Proč je u J. W. Goetha uveden u Fausta jen 1. díl? Proč máme v nabídce F. J. Rubeše, jehož jméno nic neříká ani mnohým učitelům češtiny? Proč jsme u B. Němcové omezeni zrovna těmito třemi povídkami, když se nám více líbí Karla nebo Dobrý člověk?“ „Proč není v seznamu Jan Drda, Jan Werich“ atd.

Je jistě pochopitelné, že učitelé — a v tomto případě i odborná, ale ještě mnohem spíše neodborná veřejnost — se brání vnucování jakýchkoli „povinných“ seznamů čehokoli shora, a je to pochopitelné zvláště v prostředí, kde léta fungovaly nechalně známé soupisy povinné četby. Přesto celé bédování nad kánonem zaráží: nejvíce tím, že každý hned věděl, co je v něm špatně (kdo tam být má či naopak nemá), ale takřka nikdo si nepoložil otázku, co že to vlastně literární kánon je, k čemu má být dobrý, a jaký vůbec pro dané účely má a může být. Tato otázka platí obecně a v souvislosti s problémem kanonizace současné literatury pak zvláště naléhavě.

Výraz kánon pochází ze staré řečtiny a původně byl používán se substantivními významy „pravidlo“ či „měřítko“ a s adjektivními „správný“ či „rozhodnutý“. V oblasti literatury původně označoval biblický kánon, tj. texty přijaté a uznané jako součást *Bible*. Od druhé poloviny 18. století, kdy uvažování o literatuře probíhá již v národně koncipovaných celcích, se výraz kánon prosazuje i širě: označuje díla vybraná, jež jsou hodna zřetele a jsou pro danou oblast národní literatury vnímána jako podstatná. Již v té době se totiž ukazuje, že celek národní literatury je příliš rozsáhlý, abychom mohli mluvit o všech textech a čekali, že všichni zúčastnění je budou znát, respektive vědět, o čem že se

vlastně mluví. A právě v tomto pojetí, které směřuje autoritativnost (daná instituce, tvořící kánon, říká, že toto je podstatné) a pragmatickou dimenzi (možnost rozumění, kdy zmíněný titul čtenáři či posluchači umožní, aby mu v hlavě něco — mentální obraz — naskočilo), prochází výraz kánon již jako pojem celým 19. a valnou částí 20. století. Je v pozadí Goethovy představy „Weltliteratur“ a je i — byť nepsanou — součástí všech rozsáhlých dějin národních literatur, včetně dějin literatury české (Jakubec, Vlček, A. Novák): i jejich vývojový výklad je založen na výběrovosti, na předpokladu, že jsou díla neopomenutelná a opomenutelná — a ta druhá v dějinách literatury obvykle přítomna nejsou. Je nicméně jasné, že každý autor literárních dějin (ale i každý učitel) má jinou představu, proč to či ono nemůže být vynecháno: někdy je to vývojová podnětnost (zakládá produktivní žánr; přichází autor se zcela novou poetikou či tematikou), jindy výrazný dobový ohlas (pozitivní, ale i negativní), jindy nadčasová schopnost díla (čte se „dobře“, „zajímavě“ i po desetiletích a bez nutnosti zevrubného povědomí o kontextu, do něhož v době napsání či prvního vydání vstoupilo).

V západním uvažování o literatuře se rozhořela vydatná polemika ohledně literárního kánonu na konci 70. let 20. století a tato polemika stále ještě mohutně doutná. Jádrem debat se stala otázka, co a koho že takový literární kánon vlastně reprezentuje. Feministky argumentovaly, že jde o kánon bílých mužů (a dosáhly rozšíření o položky děl ženských autorek), afro-američané poté namítli, že jde o kánon bílých lidí (a dosáhli rozšíření o zástupce černošské a později i hispánské či míšenecké literatury). Zástupci menšinových pohlavních orientací viděli kánon jako příliš heterosexuálně orientovaný, marxistům zase málo reprezentoval společenské třídy neintelektuální. Školské instituce, v jejichž prostředí je kánon nejvíce potřeba, reagovaly neustálým rozšiřováním: je to logická obrana proti obvinění, že někoho cíleně vylučujete. Ale právě ve škole se ukázalo, že namísto kýženého stavu, kdy už všichni budou spokojeni a „zastoupení“, nastal problém: soupis kanonických děl nabobtnal natolik, že se stal pro výuku na středoškolské i univerzitní úrovni nepoužitelným. Nešlo již „odučit“ všechna kanonická díla a výuka musela nabízet individuálně koncipované fragmenty: výběr, vytvořený na základě nějaké (žánrové, tematické, kulturní, dobové) spojitosti.

U nás v dané době ještě vládly „seshora“ nařízené seznamy povinné četby, jež byly utvořeny podle představy o ideologické hodnotě vybraných děl, uspořádaných chronologickou vývojovou linií. Proto se v patnácti letech na střední škole četla Němcové *Babička*, byť povinní čtenáři měly zcela jiné zájmy a problémy než ty, jež by jim umožnily docenit koncept idyly a moudrého stáří. S pádem komunismu se tyto seznamy vytratily a na jejich místě zůstalo velké prázdno: čtete si, co uznáte za vhodné, případně co vám váš pedagog doporučí. Dodnes proto uchazeči o studium na FF UK předkládají seznamy, v nichž figurují Karel Štorkán, Stanislav Rudolf, Danielle Dušková, Ota Dub a další. Údajně jim to doporučil jejich učitel, neboť je to bude bavit. Na otázku, zda tomu tak bylo, ochotně či rozpačitě přiznávají, že moc ne.

Kánon má tedy i v naší tradici jisté autoritářské zabarvení. Je vnímán jako institucionální doporučení toho nejs tím, že co následuje za superlativním prefixem, je obvykle nejisté a nezřetelné: nejlepší? nejhodnotnější? nejdůležitější? nejpodstatnější? V nynějším pojetí má ale kánon především **instrumentální (pragmaticko-komunikační) funkci**: umožňuje nám o literatuře mluvit za pomoci odkazování ke konkrétním titulům či autorským jménům. Pro úspěšnou komunikaci se totiž potřebujeme pohybovat ve výrazovém repertoáru, který posluchačům či čtenářům bude odkazovat k alespoň trochu zřetelným mentálním obrazům. Říkám-li třeba „pozitivní a negativní pár protagonistů, jako je tomu například v *Anně Kareninové*“, předpokládám, že vnímající mají alespoň jisté povědomí o tom, o čem daný román je. Tento předpoklad si mohu nárokovat: mohu implikovat, že pokud nevědí ani toto, nemá cenu, abychom spolu o problému mluvili. Když jako odkaz na něco, co se má znát, použiji báseň, vydanou poprvé a jedinkrát v Lešehradově sbírce *V dnech šerých* (1901), vnímatele diskriminuji a z dialogického rozumění se stává monolog. Proto je kánon dobrý: je pro každou instituci dohodnutým souborem dat, o nichž se domníváme, že jsou pro naše společné proniknutí do problematiky nezbytná. A jak dobře víme, nezáleží zas až tak úplně na tom, kdo dané dílo zná z četby a kdo jen zprostředkovane: čtenářská zkušenost, stará tři čtyři roky, bývá často slabší než zprostředkované povědomí, jež v mysli utkvělo ve své komplexnosti.

Kánon má pochopitelně i svoji funkci **reprezentativní**: nabízí nám — v ideálním případě metodologicky promyšlenou a sofistickou — redukci skladiště literárních textů. Právě z ohledu nepatřičné reprezentativnosti bývají obvykle vznášeny vůči jakémukoli kánonu výhrady a požadavky: ten tam být má a není, ten má být zastoupen něčím úplně jiným, ten tam být vůbec nemá. Bohužel tyto výtky jsou obvykle vznášeny intuitivně, obdobně jako má v hospodě každý svůj názor na správné složení fotbalové reprezentace. Kanonizaci se totiž různý materiál poddává různě: „ideální“ jsou autoři, u nichž dvě, tři či čtyři díla výrazně vyčnívají nad ostatními, jsou vyložitelná jako „zlomové body“, „mezničky“. Naproti tomu se kanonizaci vzpírají autorská díla rozsáhlá a bez zjevné a sdílené hierarchie (Vrchlický, Vančura, Karel Čapek), stejně jako díla, která nemají autorské knižní vydání

(většina Haškových povídek): kanonizujeme pak knihu danou dohromady editorem, nikoli autorský text v pravém slova smyslu — kanonickým se stává knižní titul, který autor nikdy takto nenapsal a nekoncepoval. A třeba u Vrchlického je přitom řada výborů vydatnějších a čitelnějších než celky původních sbírek. Falešný je i předpoklad, že „velikost“ či „vliv“ autora má vyjadřovat kvantita jeho zastoupení v kánonu: rozsáhlé zastoupení v kánonu často vzniká z nemožnosti autorské dílo zredukovat: kterou z Březinových sbírek vybrat, shodneme-li se, že tento básník má být adekvátně zastoupen dvěma tituly?

Podstatná je i další pragmatická dimenze: dostupnost. Instituce si může vytvořit ideální kánon, kde v rámci světové literatury jistě má být Dantova *Božská komedie* či Miltonův *Ztracený ráj*. Bude to pěkně vypadat, ale komunikační využití selhává, neboť jde o texty nedostupné buď vůbec, nebo v dobrých překladech. Totéž se týká básníků světové literatury: málokdy se překládá původní sbírka, většinou je dostupný výbor z tvorby, čili opět něco, co daný autor takto nekoncepoval. A podobný problém se týká i nepřilíh často vydávaných textů starší české literatury.

Problémů — jak je patrné — nastává celá řada. Ke kanonizaci se využívá seznam: jméno autora a titul díla. Často by ale bylo třeba upřesnit, které vydání: pod titulem *Slávy dcera* či *Slezské písně* najdeme nejrůznější, kvantitou i kvalitou podstatně odlišná vydání. A mohli bychom pokračovat. Nicméně podstatnější asi je, že kánon dané instituce (pro „teď a tady“) si musí nárokovat v rámci reprezentativnosti zastoupení od nejstarších textů po nejsoučasnější, musí zahrnovat široké spektrum žánrů i témat, ale také hned několik selektivních filtrů: to, co se nám dnes jeví jako estetická hodnota textu; to, co dějinně vnímáme jako vývojově podstatné; to, co je v dané instituci pro její účely nějak využitelné. Proto se kanonizuje i vzorek budovatelských románů z 50. let 20. století: není to nijak fascinující četba, ale je užitečná pro uvědomění si faktu, kam až naše společnost v 50. letech došla.

Svůj literární kánon by tedy měla mít každá škola — říkala by potenciálním zájemcům i veřejnosti: „My zde pro výuku literatury používáme ty a ty texty, protože s pomocí jejich znalosti jsme schopni učit to a to; tyto texty teď vnímáme jako podstatné.“ Vznikl by tím prostor pro individualizaci dané školy, ale prolnutím všech kánonů by se také dalo zjistit, co současní čeští učitelé vnímají jako výukově důležitá díla. Procházka po webových stránkách středních škol mi nicméně říká, že až na pár výjimek tomu tak vůbec není. Učí se česká a světová literatura „tak vůbec“. V hospodě se komunita štamgastů obvykle účinně brání, pokud komunikace selhává: tohle nám sem netahej, o tom my nic nevíme, na to nemáme názor. Škola by — už jen z důvodů smysluplné komunikace — měla fungovat obdobně.

PRO DALŠÍ STUDIUM

Bloom, Harold: *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Praha, Prostor 2000.

Česká literatura 55, 2007, č. 2 (blok článků o literárním kánonu).

Bílek, Petr A.; Janoušek, Pavel; Šmahelová, Hana; Papoušek, Vladimír; Tureček, Dalibor: *Literatura a kánon*. Praha, FF UK 2007.

Adaptace literárního textu

Mohlo by se zdát, že adaptace (ale stejně tak interpretace) jsou činnosti, kterými se ve styku s literaturou věnují jen někteří. Ve skutečnosti každé čtení a rozumění už znamená interpretování, ale také adaptování. V jakých činnostech a kontextech tedy k adaptování literárního textu dochází?

„Nejnižší“ rovinou adaptace je již jakékoli čtení literárního textu. Počet slov a dalších výrazových prostředků je i v krátké básni natolik rozsáhlý, že je nedokážeme všechny udržet v paměti. Mimovolně a obvykle i nekontrolovaně nám tedy při četbě literárního textu v hlavě vznikají mentální obrazy, které jsou redukcemi všech racionálních i neracionálních pochodů naší mysli v průběhu čtení. Jen něco z toho, co se mi při čtení v souvislosti s textem honí hlavou, získá podobu mozaikovitého dílku výsledného mentálního obrazu díla. Ne vždy se nám také do paměti ukládají jevy a aspekty nejpodstatnější z hlediska významového dění textu: Má-li někdo panický strach z hadů, i krátký popis syčícího plazu v něm vyvolá mnohem silnější dojemovou reakci, než jak ji stanovuje textová intence a síla motivu hada v takovém textu. Naše čtení také obvykle nevěnuje celému lineárnímu toku textu stejnou koncentraci. Nejenže se míra pozornosti v průběhu recepce mění, ale také text si obvykle míru koncentrace svým ustrojením reguluje: počátek vyprávění, kde první slova zakládají daný fikční svět a eliminují výchozí prázdno, jsou obvykle vnímána mnohem intenzivněji než „vnitřek“ románu či povídky, kde už je tento fikční svět vybudován a ustálen. Vědomí posledních stránek románu naopak zase zintenzivňuje pozornost; dostáváme se do finise, do pozice „last minute“, kdy buď ještě něco četbou zažijeme, anebo už vše skončí — obdobně jako si pochutnáváme na posledních porcích výtečného jídla, které nenávratně mizí z talíře.

Podstatnou roli pro nutnost adaptovat si rozsáhlý tok textu do něčeho menšího, kompaktnějšího pak hraje i fungování paměti: řada empirických výzkumů ukazuje, že značná část nápadů, postřehů, pozorování a podnětů, které se dostávají při četbě literárního textu, je ztracena už druhý den. Další velký úbytek následuje zhruba po třech dnech a tak dále. Rok po přečtení románu už v naší mysli zbývá jen pár promile toho, co nás při jeho četbě napadalo. Četba literatury je, nedá se nic dělat, z pohledu dnešních ekonomů a měřičů výkonnosti velikým plýtváním:

čteme a pokud si veškeré podněty nezaznamenáváme hned, zase přečtené nepozorovaně a nevyhnutelně zapomínáme.

Mentální obraz konkrétního literárního díla, uložený v naší mysli, je tedy nejelementárnějším typem literární adaptace. Neuspořádaný tok podnětů v průběhu četby textu můžeme buď ponechat neřízenému ukládání, anebo můžeme tento tok adaptovat a ukládat podněty do mysli řízeně. Rozdíl je zhruba analogický tomu, jako když používané předměty (například knihy či papíry) jen nahodile odkládáme do prostoru kolem sebe, anebo když je cíleně řadíme do šanonů, šuplíků a polic; v prvním případě vzniká chaos, ve druhém archiv. Řízené ukládání podnětů z četby však vyžaduje mít k dispozici kategorie, které jsou připraveny předem, bez ohledu na specifčnost daného textu. Zkušenost s literaturou nás učí, že jisté jevy a rysy textů bývají produktivnější než jevy a rysy jiné: počítat frekvenci a způsob umístění třeba hlásky „a“ může být nosné pro určitou krátkou báseň, v románu nás ale taková pracná činnost k ničemu nedovede. Jevy a rysy konkrétního románu si proto v rámci adaptování textu do mentálního obrazu obvykle kategorizujeme do entit, které bývají produktivní pro vyprávění vůbec: vypravěčská činnost, postavy, děj, čas a prostor. Každá z těchto velkých „skříní“ se potom dělí na menší „šuplíky“: v případě prostoru bychom v mysli mohli mít připravené „šuplíky“ typu: prostor vnější, prostor vnitřní, prostor soukromý a prostor veřejný, prostor členěný horizontálně nebo vertikálně, prostory doslovné či metaforické atd.

Pokud si čtená literární díla takto ukázněně a řízeně adaptujeme, snadno pak docílíme toho, že jsme i po měsících či letech schopni ve své mysli vylovit třeba rozdíl ve využití motivu hory v Máchově *Pouti krkonošské* a Čapkově *Hordubalovi* (1933): uložili jsme si je do stejného „šuplíku“, a proto cítíme jejich blízkost a umíme pracovat jak s tím, v čem se shodují, tak s tím, v čem se liší. Pokud bychom ponechali mentální ukládání neřízené práci naší paměti, zapomněli bychom nejspíš dosti brzo, že vůbec nějaké hory v *Hordubalovi* jsou. I řízená adaptace mentálního obrazu díla má však své odpudivé příklady: žánr čtenářských deníků či „obsahů“ literárních děl.

Z tisíců podnětů při četbě románu tak naší čtenářskou adaptací vzniká mentální obraz, který se v prvních dnech skládá z desítek částic výsledné mozaiky, po pár měsících

z něj však zbude jen několik šedavých kontur. Adaptace se však dějí i dále, na „vyšších“ čtenářských stupních. Jakkoli redukováný obraz jednoho textu si potřebujeme zařadit do kategorie textů podobných: podobných tím, že jsou součástí téhož autorského díla, téhož žánru, téhož období, téže národní literatury nebo téže fáze našeho potýkání se s literaturou (například fáze četba mayovek a verneovek, četba k maturitě, četba ke státnici, četba o dovolené a další specifické situace, v nichž se naše čtenářství ocitá). Poslední příklad vzniká nahodile a jsme jej schopni zrekonstruovat i zpětně; příklady předchozí představují jakési adaptační katalogizování směrem dopředu, k tomu, co ještě nevím. Jsou založeny na tom, že ustálených kategorizací, k nimž si přiřazujeme konkrétní díla, se chytáme jak stébla trávy, obzvláště tehdy, nevíme-li si rady. Proto má řada maturantů — ale někdy bohužel i jejich zkoušejících — pocit, že vrcholem dovedností a schopností v práci s literaturou je říci, kdo dané dílo napsal, vyjmenovat, co všechno dalšího také vytvořil, a přiřadit dílo žánrově. K čemu ale je dobré, že maturant recituje: „*Dojmy a rozmary* — milostná a rodinná poezie. *Poutí k Eldorádu* — intimní lyrika, verše opěvující přírodu“? Milostnou, přírodní, rodinnou a reflexivní lyriku psali tisíce básníků; ono ani jinou moc dobře psát nejde. Jak na potvoru to ale píšou tak, že skoro v každé sbírce je každý z těchto typů. A jak se vůbec ten rozdíl pozná? Co když lyrický subjekt v milostné básni situovaný do přírody přemýšlí? Je to pak lyrika milostně-přírodně-reflexivní? Zde snad markantně vidíme úskalí takového přístupu: žánry nejsou kategoriemi typu živočišných druhů a čeledí. Hranice mezi nimi jsou neostře, každé konkrétní dílo naplňuje žánrové příznaky jen tak trochu a není psáno proto, aby žánr vznikl či byl rozvíjen nebo modifikován. Žánrové kategorie vznikají až zpětně a pomáháme si jimi tak, jako si knihovníci pomáhají výpisem klíčových slov každé knihy: jde o redukci přibližnou a přibližovací, a nikoli o vyčerpání podstaty díla.

Literární dílo si ovšem v myslí adaptujeme také do jisté horizontální a vertikální pozice. Umístit si mentální obraz do myslí na patřičné místo vyžaduje mít v ní již nastíněnou jistou představu literárního dění a jeho smyslu. Literaturu můžeme chápat vývojově: jako zápas, v němž se každé nové dílo snaží překonat dosavadní rekord, tj. dosavadní způsoby psaní a ztvárnění témat. V takovém pojetí se každé nové dílo snaží vymazat tradici ve smyslu kanonicky etablované kvality. I to má ale své meze, protože si takto literaturu konceptualizuje jako sportovní klání či hitparádu. Vývojové chápání literatury akcentuje časovou osu: nadčasové vítězí nad časovým podobně, jako v darwinismu přežívají odolní a dobře vybavení na úkor těch, kdo nejsou schopni se na změny adaptovat. Stejně tak si ale naši představu literatury můžeme založit na pojetí prostorovém: literatura jako nahodile vznikající a zanikající tok textů, jako mnohohlasí, z něhož si každý z nás má či může udělat své skladiště, svůj literární vesmír. Literární instituce — a škola především — mají této tvorbě napomáhat, ale nemají takové dobrodružství svazovat: mají nabízet „skříně“ a „police“ jako katalog IKEA, a ne vyžadovat s autoritou silnějšího, že takto to je. Úsilí mladého Josefa Jungmanna

kategorizovat českou poezii do tematických či žánrových škatulek se dnes jeví jako velice směšné, ale tím spíš ukazuje, jak přibližné, nestabilní a pomocné tyto kategorizace vždy nevyhnutelně jsou. Učitel i student musí pochopit, že nejde o to říci, jak to bylo, ale jde o to vybudovat si schopnost reflektovat a zdůvodňovat, proč si co kam řadím. Mít v hlavě Haškova *Švejka* (1921–1923) hned vedle Joyceova *Odyseja* (Ulysses, 1922) či Kafkova *Zámku* (Das Schloss, 1926) je stejně — a možná i více — smysluplné než mít jej vedle Barbusseova *Ohně* (Le Feu, 1916) či Medkova *Plukovníka Švece* (1928).

Dosavadní typy adaptací literatury jsou něčím, co děláme vědomě či nevědomě všichni a stále. Jde o analogické postupy, jako když si adaptujeme mládí do podoby „the best of ...“, jako když si desítky hodin dovolené adaptujeme do pár desítek fotografií a pozvolna se vytrácejících dojmů. Jde o adaptace implicitní, ale možná právě pro svou skrytost o to podstatnější. Jinou kategorií jsou pak adaptace zjevné. V nich jde o „překlad“ literárního textu do jiného média či — jinak pojato — do jiné sémiotické, obsahové či stylistické struktury. I zde se nabízí celá škála aktivit, které ne vždy disponují ostrými a jednoznačnými hranicemi. Některé z nich mají k literárnímu textu blíže (recitace, dramatisace), jiné se již svým ustrojením od něj nevyhnutelně vzdalují, protože disponují zcela jinými výrazovými prostředky (hudba). Adaptací je i recitace: s příchodem novověku se etabluje tiché čtení jako bezpříznakový způsob recepce literatury. Začnu-li číst nahlas, ať už jen pro sebe, nebo i pro jiné, již text adaptuji. Rozhoduji se o tempu čtení, dávám textu jisté hlasové zbarvení, ale i při snaze svůj hlas sebevíc modulovat text unifikuji tím, že třeba v povídce za všechny postavy promlouvá hlas z jednoho místa a zdroje, hlas identický. Sugestivní recitátor dokáže vnutit Máchovým či Ortenovým básním hlas a dikci beatnických básníků (Mirek Kovářik) či insitnímu básníkovi patos barda (Radovan Lukavský).

Výraznější adaptační přenos pak představují dramatisace (rozhlasové hry, knihy na kazetě či CD). V západním světě jejich vliv průběžně narůstá. Základem adaptačního posunu bývá jednak krácení, jednak posun od epičnosti k dramatisaci: dialogy se uchovávají, naopak většina popisů a dalších vypravěčských aktivit je eliminována. A právě v této souvislosti se patří ještě zmínit asi nejproblematičtější typ adaptace vůbec: krácení původního literárního textu do podoby čtenářského výběru (reader's digest). Jakkoli je tyto postupy zajímavé studovat, jsou nebezpečné právě tím, že nabízejí část za celek sugescí, že jen to nepodstatné bylo eliminováno. Z literárního díla nelze vynechat sebenudnější partie: právě proto, že mají četbu zpomalit, otestovat čtenáře, nebo mají přímo nudit.

Ještě výraznějším posunem od původního literárního díla jsou pak adaptace divadelní, filmové a komiksově. A nejdál od původního literárního textu jdou díla „inspirovaná“ či „psaná na motivy“: například symfonická báseň Leoše Janáčka *Taras Bulba* či nový bondovský román *Peklo pro zvané*, napsaný Sebastianem Faulksem tak, jako by jej napsal Ian Fleming. Hle, zázrak literatury: umřel a píše dál. ■

Parodie jako emblematická redukce parodovaného

P E T R A . B Í L E K

Literární texty si obvykle z hlediska produkování významů vystačí docela dobře samy. Fungují jako vydatné nádoby na význam a jsou schopny tento význam vytvářet, nést a sdělovat samy o sobě, bez vyžadovaných znalostí kontextu — autorského, dobového, žánrového či kontextu národní nebo i světové literatury a její tradice. I texty založené na silných intertextových vazbách mají gravitační jádro uvnitř daného textu a z těchto vazeb tkají síť, která směřuje k nim samým: významově produktivní jsou vazby dostředivé, kdy z textu odcházím někam jinam (k jinému textu, k vlastní mysli), ale s cílem vrátit se zpět k danému textu, jehož smysl tím, co jsem nalezl jinde, obohacuji.

Jsou ovšem i literární texty, které si samy nevystačí. Předpokládají existenci souputníka, partnera, bez něhož nejsou schopny plnohodnotně komunikovat. A zároveň tento souputník se obvykle „odstěhoval do Humpolce“, je přítomen jen jako stopa, jako pocíťovaný bod původu. Tímto typem textů jsou i literární parodie. Jejich význam vzniká v napětí mezi tím, co text sám o sobě říká, a tím, k čemu odkazuje, tj. tím, co paroduje. Je možné vytvořit parodii konkrétního textu (anonymní *Babička vulgaris*, *Babička po pitvě* Karla Hynka), ale obvyklejší bývá parodovat „celého“ autora, jeho styl, poetiku, příznačná témata, jeho „rukopis“ či způsob psaní. Pro pochopení parodie je proto produktivnější parodovat věci obecně známé. Parodie Erbenovy *Kytice* (Jiří Suchý, divadlo Semafor 1972) nemusí říkat: takto to má Erben, takto jsme to a ono posunuli my; při poslechu naskakuje vnímátele dosti notoricky známý Erbenův text, jehož memorování byl vystaven na základní či střední škole, a proto může znít jen parodická verze, která se má o co opírat. Význam parodie je vytvářen jak potvrzením jistých rysů výchozího díla (aby bylo zřetelné, co a proč je vlastně parodováno), tak i různým způsobem vyhocenými posuny, hyperbolizací či nedodržením všech rysů, jež má výchozí dílo. Ukažme si to na dvou různých parodiích Antonína Sovy.

ŠLA NANYNKA DO ZELÍ À LA ANTONÍN SOVA¹⁾

Kdo vám pošlapal košík, kdo?
kdo v posledním stisku léta
v stříbrném soumraku
za lehké závoje mlh skryl slzy loučení
a nechal se hladit laskavými prsty břížek?

Jen José stojící za sosnou
tak zářící v západu slunce
— spojení rukou a srdcí...

Kdo vás nechal, nevděční,
skrytí si tvář v chladivém zeli?
Proč nutíte polibky vlahé rty
šeptati zmlkle v přemýšlení?

Kdo vám pošlapal košíček?

Způsob parodování je v tomto případě nastaven „úkolem“ napsat, jak by téma písně *Šla Nanyňka do zelí* ztvárnili různí známí básníci. Proto je repertoár základních motivů (Nanyňka, zelí, košíček, Pepíček, výhrůžka „ty ty ty“, odpovědnost za škodu a způsob její náhrady) „Sovovi“, tak jako všem ostatním parodovaným básníkům, podsunut. V „Sovově“ provedení je ovšem tento základní motivický repertoár vložen do spektra motivů, které jsou již příznačně sovoské: roční období (pozdní léto) a fáze dne (podvečer), rozostřený „impresionistický“ obraz krajiny v panoramatickém celku a pak v detailu („prsty břížek“), rozostřený minipříběh milostného souznění a následně disonance, osudového rozchodu či míjení. Impresionistická inklinace k exotičnosti je vyjádřena posunem od Pepíčka k Josému, jazyková výlučnost velí zaměřit borovici za „sosnu“.

Parodie zřetelně upozorňuje také na výrazný rys sovoské dikce, jímž je potřeba lyrického subjektu atributivovat substantiva, usilovat o to přiřadit jim slovně trvalý rys vlastnosti, vyjadřované adjektivně. Akt tohoto „básnického“ přiřazování v parodii cítíme ve spojení „poslední stisk léta“, „stříbrný soumrak“, „laskavé prsty břížek“, „sosna zářící“, „chladivé zeli“, „vlahé rty“. Zde tato parodie vystihuje velice zdařile jeden ze stěžejních postupů Sovovy impresionistické lyriky: zachytit adjektivem trvale něco, co je jen dočasné, rozostřené a pootevřené tomu, jak by vlastně mělo být verbálně vyjádřeno.

Obdobně je vydatně parodována i sovoská dikce tázání, v níž otázka otevírá to, co by oznamovací věta uzavřela do trvalosti. Nejde o klasické řečnické otázky, ale ani o apostrofy: oslovením („nevděční“, „vy“) vzniká vratký, dočasný dojem určitosti, existence toho, kdo je tázán. Zároveň celá báseň v „Sovově“ provedení posouvá výchozí konkrétní dialog písně o Nanynce (on pošlapal, ona ho obviňuje a žádá nápravu, byť bez specifikace sumy či jiného než peněžní-

ho vyrovnání) do roviny, kde naopak odpověď na čin nepřichází, oslovený neodpovídá. A básni chybí i „vylučení“ otázky, ke komu ono „vy“ či „ty“ směřuje. Tam, kde píseň o Nanynce nabízí zřetelné epické řetězení příčiny a následku (motivace, schopnost nabídnout důvod jednání je často vnímána jako klíčový a konstitutivní rys vyprávění), tam „Sovova“ báseň kauzalitu děje naopak eliminuje. Prostor dostává stav, statická situace, jež existuje jakoby bez „předtím“ a „potom“. Akt dotazování, kdy se lyrický mluvčí ptá po motivaci toho, co se děje, je procesem i výsledkem dění v tomto lyrickém fikčním světě, jenž je zbaven možných implikací časů a prostorů, jež jsou mimo rámec zobrazeného světa. Báseň se refrénovitě vrací ke svému počátku, ale bez jakéhokoli katarzního prozření; uzavírá se kruhovitě spíše než spirálovitě.

Přejdeme k jiné variaci na poezii Antonína Sovy, tentokrát psané známým autorem, a opět v rámci zadání: napsat parodie v příznačném stylu různých českých básníků, jež budou využívat motiv párku a motivů s ním spojených (dvě nohy párku, způsob konzumace párku, hořčice, rohlík).

ANTONÍN SOVA

Ospalé údolí. Nad roviny
žhne červen, horkem sálavý.
Zpěv ptáků umlká. Jsme spolu sami,
jen hlavy klesly do trávy.

Zvon steskl od lesa. Zelená dálka,
nebesa plná bílých bříz.
Nějaký hlas se ozve a zalká,
vysoký tón se v modro víří.

Potulní párkaři jdou podél řeky.
Hladinou kruhy přelétly.
Olše se zachvěly. Stín jejich měkký
ubíhá v dálku za světly.²⁾

Opakování nás obvykle vede k závěru, že relativně často opakovaně se vyskytující jevy můžeme vnímat a označovat jako „typické“. Z tohoto pohledu nás druhá parodie sovského způsobu psaní utvrdí v tom, co už jsme pozorovali v první básni: příznačný způsob evokace výsekovité scenerie, vytvářené povšechnými, obrysovými pojmenováními (v předchozí básni les, zde údolí, v dále les a řeka), zasazené do konkrétního ročního období („žhne červen“). I zde se výrazně atributizuje: „ospalé údolí“, „sálavý červen“, „zelená dálka“, „bílé břízy“, „potulní párkaři“, „měkký stín“). I zde jsou zvuky-promluvy, jimž chybí zřetelný mluvčí i adresát: „nějaký hlas se ozve“. A i zde se nosným motivem stávají stromy a v zobrazeném světě se ocitá víc než jedna lyrická postava, ale opět nevíme, kdo přesně a v jakém vztahu jsou ti, kdož jsou zde „spolu sami“.

Hiršalova parodie ovšem nabízí bohatší, propracovanější svět básně. Ucelený přírodní stav integruje i lidské subjekty, kterým dává zakusit nejspíš pozitivní pocit samoty. Párkaři, kteří vstoupí do básně, aby Hiršal splnil své zadání, až ve třetí strofě, také kopírují přírodní prostor: jsou potulní, přírodou procházejí, ale nijak ji nemění ani nezanechávají tr-

valou stopu. Celá báseň má — právě s výjimkou krácejících párkařů — zcela sovskou dikci i obraznost. Právě tento jediný moment je aktem parodizačním: proč právě párkaři? Tento dílčí motiv v básni trčí, znepokojuje, ale zároveň nabízí řešení: párkař jako statická profese (potřebuje hrnec s teplou vodou) je zde přesunut do pozice poutníka, s veškerými paradoxy, které to obnáší: párky jsou „obětovány“, budou časem nevyhnutelně studené. Chůze párkařů také nejspíš může evokovat zcela kontrastní prostor fotbalového stadionu, jenž nám naskakuje jako jediné prostředí s chodícími párkaři. Stadion je prostorem herním, společenským, prostorem arbitrárně dohodnutých a jen lidskou komunitou vytvořených pravidel. Asociace vody, v níž se párky hřejí, stojí opět v kontrastu k obrazu vody v řece jako projevu autonomně přírodnímu, a to včetně kontrastu mezi vodou teplou a studenou. Atmosféra přírodního horka vytváří naději, že párky vydrží teplé, ale i zde je výrazný pocit časové ohraničenosti, pomíjivého mizení: dříve či později se párky v tomto prostředí zkaží... Nejsme si jisti, jak jednotlivé motivy vlastně vřazovat do vazeb a vztahů: je hlas zvonu od lesa vázán na kostel či (hřbitovní?) kapli, anebo je to zvon párkařů upozorňujících na své zboží? Souvisí kruhy na hladině s jejich příchodem, či se tyto motivy nijak nepropojují? Čí stín „ubíhá v dálku“? Stín párkařů, anebo olší? Jsou světla v dálce (symbol společenského, lidského, umělého) místem, odkud párkaři vyšli, nebo naopak kam směřují? Sovovsky se zde stírá hranice mezi jednotlivými předměty a stavy: z básně tane celkový dojem, nikoli ale pevné tvary a kontury jednotlivin zobrazeného světa.

Parodie bohatost autorských poetik jistě redukuje. Ale právě tím činí specifičnost stylu, poetiky i tematiky viditelnější, zřetelnější. Dobré parodie tedy nejsou dehonestující, ale naopak zajímavě produktivní. Vždyť i my, kdykoli se vyjadřujeme o literatuře, musíme provádět neskonale redukce. Dílo, které má tři sta stran, redukuje do půlhodinové promluvy, nebo třeba i do dvou vět. Na základě dvaceti či třiceti děl vytváříme soudy o typu literatury celého desetiletí nebo směru. Neskonale rozvrstvené dění, ať už ve sférách autorských životů, nebo v celcích literatury, kultury či společnosti, redukuje na pár „důležitých“, „podstatných“ či „typických“ rysů. A tak bychom se mohli kát dál a dál. Jenže ono asi nejde jinak. Ani v životní každodennosti nezvažujeme celou škálu možností, které jednotlivá událost má. Netrávíme půl hodiny zvažováním celého spektra možností, co bychom mohli zkonsumovat k obědu či co bychom si poslechli v přehrávači. Velká města jako turisté opouštíme po pár dnech s pocitem, že jsme viděli vše podstatné, byť jsme 99% obyvatel i míst vůbec neviděli. Nemůžeme tyto redukce nedělat. Je však dobré o tom, že a jak je děláme, vědět. A parodie jsou nám k tomu dobrým nástrojem.

POZNÁMKY

- 1) Anonymní parodické parafráze různých autorů, založené na motivu písně *Šla Nanynka do zeli*, jsou přístupné například na http://basne.webzdarma.cz/parafraze_sla_nanynka.html. Obdobně laděné anonymní parodie na motivy říkanky *Skákal pes přes oves* jsou zveřejněny na <http://www.pixy.cz/osobni/basnicky/skalkapes.html>.
- 2) Josef Hiršal: *Párkař*. Praha 1991, 1997.

Literatura a film

P E T R A . B Í L E K

Filmové adaptace literárních děl tvoří dnes nedílnou a velice podstatnou součást dění, jímž literatura vstupuje do obecného povědomí. Je spíše typickým příkladem než výjimkou, že filmovou verzi románu vidí více lidí než je počet těch, kdo daný román četli. Jde o danost, s níž nemá cenu bojovat a vyzovovat moralistní soudy o zkaženosti té či oné generace či typu vnímatelů. Spíše je nutné si uvědomit, že četba románu a shlédnutí filmové verze není jedno a totéž, že nevnímáme tentýž text. A s tímto vědomím pak pracovat ve škole i jinde: už jen kvůli tomu, aby se odstranilo nedorozumění, kdy studenti si píšou do seznamu **četby** literární tituly, u nichž pak při rozmluvě vyjde najevo, že **viděli** tu či onu filmovou verzi.

Verbální vyprávění a film jsou dvě různá média, která nutně musí fungovat jinak a vytvářet jiné texty (v širokém smyslu tohoto výrazu) už tím, že se jedná o média zcela jiná. Ponechme pro naši úvahu stranou lyriku, která se již svou povahou pro filmovou adaptaci příliš nehodí, ale také drama, jež má svůj primárně adaptační prostor jinde: v jevištní inscenaci. Budeme se tedy věnovat verbálnímu a filmovému vyprávění. Jejich základní rozdíl se někdy vyjadřuje za pomoci protikladu „mluvení“ (*telling*, tedy vypravěčem zprostředkované vyprávění) a „ukazování“ (*showing*, tedy přímé předvedení události). Literární vyprávění má vypravěče jako neutrální, nepříznačový rys; nevyprávěné vyprávění je spíše jen spekulativní kategorií. Naopak filmové vyprávění využívá vypravěče zřídka; a obvykle jen pro expozici příběhu. Jeho využití se často jeví spíše jako z nouze ctnost či jako neschopnost vyprávět příběh jen s použitím filmových postupů a prostředků. Vypravěč ve verbálním vyprávění obvykle plní všechny základní funkce, jež jsou nutné pro rozumění: zprostředkovává nám příběh a sám je garantem funkce konstrukční a kontrolní (vytváří příběh a kontroluje vyprávěné) a prostřednictvím postav jakožto svých podřízených spoluutváří i funkci akční a interpretační.¹⁾ Verbální vyprávění má tedy svého textového původce, svůj stěžejní kanál, jímž veškeré informace o zobrazeném světě proudí. Akt vypravování jako promluvy pak na sebe může, ale také nemusí upozorňovat. Známe vypravěče, kteří oslovují adresáta,²⁾ předvádějí tvorbu postav či prostorů;³⁾ známe ale i vypravěče, o nichž ani nedokážeme říci, zda jsou mužem či ženou.⁴⁾ Vypravěč v literatuře mluví: „líčí“ scény a epizody, zprostředkovává a komentuje či uvozuje dialogy („řekl“, „hněvivě odvětil“, „otázal se s úzkostí v hlase“).

Ve filmu se jako primární způsob zobrazování jeví spíše ono „ukazování“. Tam, kde verbální vypravěč může zůstat vágní („alejí stromů proběhlo dítě“), tam obvykle musí vizuální obraz poskytnout konkretizaci: alej musí být tvořená topoly či lipami, dítě musí být buď chlapec, nebo děvče, a musí mít zřetelnější věk než rozptýl 1,5 roku až cca 12 let, jež umožňuje verbální výraz „dítě“. Postavy ve hraném filmu získávají hned při prvním vstupu na scénu zcela zřetelnou a kompletní fyziognomii. Josefa K. z Kafkova *Procesu* (Der Prozess, 1914 — 15, 1925), ale ani přesnou podobu hmyzu, v němž se promění Řehoř Samsa v jeho *Proměně* (Die Verwandlung, 1916), si nemusíme — a často ani nedokážeme — konkrétně představit. Ve filmu to je vždy herec (například Anthony Perkins) hrající Josefa K. A totéž by ostatně platilo i o Švejkovi, nebýt Ladových ilustrací. Právě jejich přijetí a osvojení si pak žádá, aby Švejka hrál Rudolf Hrušínský, a nikoli třeba Karel Höger. Tam, kde verbální vyprávění bez problémů pokrývá několik desetiletí života postavy, nastává perná práce maskérů či nutnost využití více herců pro stejnou postavu. Tam, kde verbální vypravěč snadno odvypráví sen postavy, musí kamera vytvářet rozostření, zabarvení celé snové sekvence či hledat jiné prostředky, aby jimi **řekla**, že v této pasáži jde o sen. Ani o jednotlivých prostorech se nedozvídáme postupně, ale jsou nám předestřeny naráz.

Četba verbálního vyprávění a vnímání filmu má i další podstatné odlišnosti. Při četbě nejsme nuceni neustále řešit, co vlastně již skončilo a co ještě trvá. Verbální vyprávění počítá se zapomináním, a proto ani nemusí vše ukončit či oddělit. Když umírá babička v *Babičce* Boženy Němcové, dozvídáme se, že je u ní Barunka. Pootevřeno však zůstává, zda také někdo další; dá se předpokládat, že ano, ale nevíme přesně kdo. A totéž při pohřbu: doprovází ji „průvod, záležející z velikého množství lidstva, neboť každý, kdo babičku znal, chtěl ji doprovodit ku hrobu“.⁵⁾ Filmové zobrazení musí tuto významově nosnou a zajímavou neurčitost rozhodnout: musí nám ukázat, kdo je ve světničce u smrtelné postele a kolik asi si toho „velikého množství lidstva“ režisér představuje. A vypravěčské smiřující uzavření⁶⁾ musí vyjádřit zcela jinými prostředky, pokud tedy vůbec; nastavení káňku do záběru by ve filmu bylo krkolomným řešením. Obdobně se jen těžko hledá zvukový ekvivalent pro „stříbrný vítr“, který slyší hrdina Šrámkova stejnojmenného románu.

Filmová adaptace právě již z těchto uvedených důvodů nedokáže a nemůže být doslovným převodem. Právě věrnost a doslovnost dělá z filmových adaptací literárních děl ty nejhorší filmy. Film je sice také vyprávěním, ale neseným jinými mechanismy a postupy. Role vypravěče je v něm rozložena na celou škálu zprostředkovávajících kanálů. Seymour Chatman, který se pokusil tyto rozdíly vyjádřit, mluví o základním kanálu zvukovém a vizuálním. Zvukový kanál se dělí podle druhu zvuků (hluk, hlas, hudba) a jejich zdroje (zvuk na scéně a mimo scénou), kanál vizuální podle zdroje obrazu (rekvizita, prostor, herec) a podle způsobů vytváření obrazu (zde se dělí na kinematografické aspekty: osvětlení, barva, způsob záběru kamery, vybavení scény, a na stříhové aspekty: typy stříhu a rytmus). Tuto typologii lze jistě rozpracovávat do dalších podkategorií, pro nás ale je podstatné, že namísto sjednocující řečové práce vypravěče zde máme celou řadu různorodých prací a profesí (režisér, kameraman, střihač, zvukař, scénograf, návrhář kostýmů atd.). Filmové vyprávění je v tomto ohledu mnohem zřetelněji polyfonní. Na druhé straně ale zcela postrádá jednoduché a produktivní postupy sumarizační, pojmenovávací a komentující. Ve výsledku tedy nutně ve filmové adaptaci dostáváme něco, co nemůže být tímtež, čím byla literární předloha. O nutnosti krátit většinu literárních vyprávění pro účely filmové adaptace už ani nemluvě.

Vztah literatury a filmu je komplikovaný i tím, že celá adaptační transakce neprobíhá pouze jednosměrně. Literatura zásobuje film už od doby jeho vzniku svými příběhy jakožto náměty, ale v posledních desetiletích se v oblasti knižního trhu vyrojil i nový žánr: filmové povídky jako více či méně doslovné prepisy filmu či seriálu do podoby verbálního vyprávění. Jde o nejrůznější žánry, od otisků scénáře až po „tvůrčí“ odvyprávění filmu literárními prostředky. Není mi zcela jasné, zda tato vydání mají sloužit divákovi, který film či jistý díl seriálu vidět nestihl, nebo zda jsou určena k ověření, že to natočili „správně“ a nic podstatného nevynechali. Komerčně se však tato produkce jeví jako velice úspěšná. A navíc zde vzniká i mezioblast: spisovatelé s „filmovým viděním“, tedy ti, kdo román nebo povídku rovnou píšou tak, aby si o zfilmování říkala a aby autor při jednom psaní vytvářel knihu i scénář. A stejně tak alespoň zmiňme způsob nových vydání úspěšně zfilmovaných knih: herci na obálce a záběry z filmu či z natáčení na konci knihy opět ovlivňují naše čtení, byť bychom film neviděli: máme zde opět valnou část konkretizací předžvýkánu, připravenou k bezproblémovému přijetí.

Celý problém filmových adaptací literárních děl nespočívá v tom, že na jednom pólu stojí „vysoká“, kvalitní literatura a na druhém pólu filmový průmysl, který z ní dělá šunt. Film vskutku ovlivnil postupy literárního vyprávění (stříh, intertextové navazování, způsob práce s hudbou či s barvou ve vyprávění atd.). A filmová historie zná spoustu filmů, založených na adaptacích literatury, které dokázaly podnítit zájem o původní znění, anebo vytvořili jinou verzi, která je v oblasti filmu vnímána jako stejně kvalitní nebo i kvalitnější než literární předloha. Zmiňme jen třeba Vlášilovu filmovou adaptaci Vančurovy *Markety Lazarové* (1967) nebo próz Vladimíra Křivky, adaptaci románu Ladislava

Grosmana *Obchod na korze* (režie Ján Kadár a Elmar Klos, 1965), adaptaci románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* (režie Otakar Vávra, 1969) či Fuksova *Spalovače mrtvol* (režie Juraj Herz, 1968). Nicméně i tyto uvedené filmy, stejně jako třeba filmová adaptace Kunderova *Žertu* (režie Jaromil Jireš, 1968) nebo Havlíčkových *Petrolejových lamp* (režie Juraj Herz, 1971) nám nabízí zajímavé a výrazně vyhraněné interpretace výchozího textu, a nikoli jejich parafráze: Ludvík ve filmové verzi *Žertu* je dosti jiným typem postavy, než jakou nám nejspíš poskytne naše čtení románu, nemluvě už o tom, že se z lineárního filmového příběhu nutně vytrácí spirálovitá kompozice, kdy se tatáž epizoda objevuje zcela odlišně v interpretaci jednotlivých personálních vypravěčů a někdy i v rámci téhož vypravěče. A evidovat bychom měli i adaptace cíleně vyznění posouvající: Jiří Menzel Hrabalovo psaní zaobaluje do své idylické představy světa a „svěho“ Hrabala uhlazuje, přepisuje. Jako režisér na to jistě má právo, ale my pak vězme, že ve filmu k nám přichází Menzelův Hrabal, a nikoli Hrabal.

PRO DALŠÍ STUDIUM

- Doležel, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Československý spisovatel 1993.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a ve filmu*, přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. Olomouc, Univerzita Palackého 2000.
- Jost, François: *Realita / fikce — říše klamu*, přel. Ladislav Šerý. Praha, AMU 2006.
- Kubiček, Tomáš: *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno, Host 2006.
- Monaco, James: *Jak čist film: Svět filmu, médií a multimédií*, přel. Tomáš Liška a Jan Valenta. Praha, Albatros 2006.
- Mravcová, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982–1998*. Praha, Národní filmový archiv 2001.

POZNÁMKY

- 1) Toto pojetí navrhl Lubomír Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Československý spisovatel 1993. Jako souhrnnou práci o vypravěči viz Tomáš Kubiček: *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Host, Brno 2006.
- 2) Vypravěč ve Vaculíkových *Morčatech* oslovuje „milé děti“, byť jeho vyprávění není dětem ani v nejmenším určeno.
- 3) Kunderův vypravěč v *Nesnesitelné lehkosti bytí* nám některé postavy vytváří před očima — jako šéfkuchař v luxusních restauracích vaří či dokončuje jídlo před očima konzumenta.
- 4) U próz napsaných muži pak mluvíme o vypravěčovi, u próz napsaných ženami o vypravěčce, i když pro to nejsou žádné zjevné důvody.
- 5) Božena Němcová: *Babička*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1999, s. 267.
- 6) „Plamínek života jejího zhasl, jako zhasíná pomalu dohořívající káhanek, v němž palivo vše stráveno.“ Božena Němcová, *c. d.*, s. 266.

**Upekli román — blond, brunet nápadníci,
který z nich dívku omámí?
Upekli román — nemám víc co říci.
Husy se krmí šiškami.**

Jan Čarek: *Dívčí román (1935)*

Literatura a ideologie

P E T R A . B Í L E K

Vztah literatury a ideologie je jedním z nejdynamičtější se proměňujících kontextových vztahů; v různých metodologických i dějinných či kulturních kontextech je vnímán a vykládán tak, že někdy se může jevit jako zcela marginální, někdy jako zcela určující. Pro formalistické či strukturalistické metodologie je určující představa autonomního, jedinečného textu, jehož nevyčerpatelný význam vzniká vnitřní strukturací (uspořádaností), a proto takový text potřebuje nanejvýše kontext imanentního literárního vývoje, v němž se odráží nejen jeho unikátnost, ale i novost. Naopak pro materialistické metodologie je vazba textu na dobovou ideologii určujícím faktorem: text „nastavuje zrcadlo“ dobovým hodnotám a jeho hodnota vzniká způsobem, jimiž se s nimi vyrovnává. A obdobně to platí i pro různá období: české básníky počátku 30. let 20. století s jejich tematikou smrti a plynoucího času můžeme slušně vykládat a interpretovat i bez dobových ideologických vazeb, budovatelský román 50. let takto ale vylóžíme jen stěží.

Představa vazby mezi literaturou a ideologií předpokládá i nutnou konceptualizaci nejen preferovaných a tabuizovaných hodnot dané společnosti v dané době, ale i koncept fungování moci politické s jejími vazbami na pole kulturní a úže pak i literární. V české tradici je tato vazba silná už od doby etablování české politické reprezentace jako důsledku úspěšného procesu „národního obrození“. Ve 20. století ji ztělesňuje nejen postava T. G. Masaryka s jeho odborným zájmem o literaturu a silnými vazbami na literáty (Machar, Karel Čapek), ale i zvýrazněná role literatury v rámci obou totalitních režimů. Dodnes se v zastrčených koutech veřejných knihoven válí svazky s tituly či podtituly Lenin (Stalin, Gottwald) o literatuře, dodnes se diskutuje o tom, nakolik reformní hnutí druhé poloviny 60. let bylo vytvářeno tehdejšími politiky a nakolik spíše literáty. V memoárech řady autorů 60. let se dodnes jeví Pražské jaro roku 1968 jako zlatý věk či realizovaná utopie, protože tehdy *Literární noviny* řešily všechny palčivé politické otázky a kupovalo je 200 000 lidí... Zároveň ale má jakékoli úsilí o konceptualizaci vztahu literatury a společnosti problém dobrat se případu, kdy literatura skutečně mění společnost: obvykle se jako důkaz uvádí, že po publikaci Goethova *Utrpení mladého Werthera* (Die Leiden des jungen Werthers, 1774, přepr. 1787) stoupl v německy mluvících zemích počet sebevražd...

Vztah literatury a ideologie jistě zahrnuje i oblast politiky (politicky angažované nacistické či komunistické umění je často označováno jako ideologizované umění), ale pojem ideologie odkazujeme přece jen k něčemu jinému, než jsou politická rozhodnutí a příkazy stranických aparátů. Ideologie je relativně ucelený způsob výkladu světa (či pasivněji pohledu na svět, vnímání světa) či soubor proponovaných hodnot, jenž ti, kdo utvářejí dominantní společenský diskurs, nabízejí (či vnucují) i všem ostatním členům daného společenství. Zatímco politika je realizována ve sféře „velké“ historie (historie politických idejí, rozhodnutí a činů), ideologizace směřuje i do sféry každodenního života: spoluvytváří vágní, ale silné a vlivné entity typu „selského rozumu“, toho, co „dává smysl“, co si myslí „lidé“ či „běžný občan/čtenář“.

Literatura se na spoluutváření těchto stabilizovaných souborů hodnot může, ale nemusí podílet. Výlučné a náročné dílo, jež dočte několik desítek čtenářů, se do takového souboru může promítat pouze velice zprostředkovaně, třeba silou hlasu a mediální autoritou jednoho z takových čtenářů. Dílo z oblasti popkultury se na ideologizaci podílí už jen svým kvantitativním dopadem: utvrzuje padesát či sto tisíc čtenářů, že svět je právě takový a takový. Zároveň ale každé literární dílo je svou podstatou jedinečné, nezměnitelné, nepřenosné. Proto si stěží může — alespoň v kontextu moderní doby — nárokovat univerzální pravdivost. Ideologie je naopak provázaným souborem hodnot, který působí jako systém: nic si v něm neprotiřečí, nic nechýbí ani nepřebývá. Proto spíše než jedinečným literárním textem jsou ideologické konsekvence produkovány opakováním, výskytem tožných hodnotových propozic v různých textech. Je-li dítěti nabídnuta osamocená Sekorova Beruška, stěží si — byť nevědomě — vytvoří z této jedinečné postavy typ. Přichází-li ale po Berušce nepříliš důvtipná Máníčka ze Spejbla a Hurvínka, halucinogenní Maková panenka, víla Amálka, která na vše kolem reaguje udiveným „Jejda!“, a nakonec zpozdilá Míla (ta od řezníka Krkovičky), vzniká našim feministkám dosti průkazný materiál deformovaně re-prezentovaného ženství, jímž vybavujeme už po generace naše děti.

Fungování vztahu ideologie a literatury lze asi docela dobře vyjádřit i konceptem diskursivních činností, jenž promyslel Michel Foucault. V jeho pojetí si každá společnost v daném období vytváří své epistémé, tj. strukturu toho, co

nám umožňuje znalost světa, tedy „vědění“ (ve smyslu: toto se ví). A literární text může jistě prvky takové sdílené struktury buď potvrzovat, nebo je problematizovat. Foucaultův koncept rozvinul Pierre Bourdieu do představy pole, v němž si každý činitel (v našem případě literární dílo) nachází svoji pozici; tato pozice je určena pravidly pole, dispozicemi a kapitálem (v našem případě kulturním), jimiž daný činitel (literární dílo) disponuje. V tomto pojetí tedy například Vieweghova *Báječná léta pod psa* (1992) vstoupila svým prvním vydáním na pole, kde ještě byla literatuře přisuzována podstatná společenská role a čekalo se na silný soudobý příběh, který se „vyrovná“ s minulostí. Úlevný, shovívavě humorný přístup daného románu k tématu normalizačního přežívání se ukázal jako velice produktivní dispozice, s níž se dokázalo identifikovat hned několik desítek tisíc čtenářů. Jako výtečný kapitál se ukázala možnost filmového zpracování, jež ještě umocnilo standardizaci takového pohledu. Vieweghův shovívavý pohled nabyl ještě větší síly tím, jak byl průběžně potvrzován obdobně shovívavou poetikou Svěráka otce i syna a následným nástupem generační nostalgie po době mládí, době pseudoheroické a zároveň humorné právě tím, že „už je to pryč“ (esenciálně v Hřebejkových filmech, ale stejně viditelné i v návratu Karla Gotta, Michala Davida či dinosaurovské skupiny Olympic zpět na piedestal „mistrů zábavy“).

Literatura je ve vztahu k ideologii produktivní tím, že umí soubor abstraktních proponovaných idejí ilustrovat, konkretizovat. Vytváří fikční světy, které pracují s následujícími modalitami (v pojetí Lubomíra Doležela): v daném světě je něco a) možné, nemožné nebo nutné; b) dovolené, nedovolené nebo povinné; c) hodnotné, nehodnotné nebo indiferentní; d) známé, neznámé nebo tím, čemu se věří. Tyto mechanismy modalit mají schopnost vytvářet obrazy světa, jež jsou pak užitím aplikovány i na náš svět (svět aktuální jako naši představu o světě, v němž žijeme). Tak například budovatelský román s oblibou vytváří literární obraz Klementa Gottwalda, který nad všemi pracujícími bdí dvacet čtyři hodin denně: eliminace spánku je v tomto světě koncipována jako možná i nutná, spánek je posunut do kategorie nemožného spolu s únavou, opilostí nebo neznalostí čehokoli. Lásky ve smyslu dvoření se na pracovišti a důvěrných rozmluv po práci je činností dovolenou, sex se jeví jako činnost v daném fikčním světě nedovolená; láska jako impuls k ještě intenzivnější práci je takto indexována povinně. Největší odměnou pro nejlepší dělníky je být přijat Gottwaldem na Hradě: takové přijetí je všemi bez výhrad vnímáno jako hodnotné, zatímco finanční prémie je posunuta do kategorie nehodnotného či indiferentního. Poživatiny s atributy světa „našeho“ (moravské víno, polský salám, budapešťská pomazánka, ruská vodka) jsou součástí světa známého, poživatiny ze světa sféry „oni“ (skotská whisky) pozitivní hrdinové neznají; tomu, že budou jednou ideologicky dobré poživatiny volně a zdarma všem k dispozici, se věří. Je snad zřetelné, že obdobně lze uvedené kategorie aplikovat třeba na re-prezentace světa, jež nám zprostředkovávají i dnešní noviny.

Každá konkrétní ideologie nabízí zřetelné odpovědi na otázky přináležitosti (Kdo jsme? Kdo k nám patří?), činnos-

tí a cílů (Co děláme a proč to děláme?), hodnot (Co jsou naše hlavní hodnoty? Co má a nemá cenu dělat?), vymezení sfér „my“ a „oni“ (Kdo jsou naši nepřátelé? Kdo je jako my a kdo je jiný než my?) a zdrojů (Jaké společenské zdroje máme k dispozici). Theun van Dijk, který tento výčet otázek vytvořil, tvrdí, že právě tyto kategorie otázek a odpovědí vytvářejí hodnotová přesvědčení. Tím, že literatura nemůže příliš měnit faktická přesvědčení (kritéria pravdivosti a užitečnosti v ní nehrají přílišnou roli), směřuje její působnost zcela do sféry hodnotových přesvědčení: může formovat názory a postoje. Ne snad tím, že by se čtenáři s literárními postavami identifikovali, ale právě tím, co je literární dílo schopno nabídnout a řešit jako podstatné, marginální a eliminované. Z tisíců různorodých dění, činností, jevů a předmětů aktuálního světa každodennosti si každé literární dílo vybírá jen některé, jež jsou hodnotově umocněny už tím, že prošly filtrem selekce, že je autorovi stálo za to zobrazovat, tematizovat. Například zevrubný popis pивní pěny na půllitru se stává hodnotou (a symbolickým „kapitálem“) právě proto, že prošel filtrem selekce a stal se hodným tematizování, třeba na rozdíl od zrání chmele, pivovarnické činnosti nebo sklářské výroby, jež fakt, že hrdina upije pivo, také implikuje. V literárních dílech se — abychom pokračovali na stejnou notu — obecně málo dbá na pitný režim. Jen výjimečně jsme informováni, že protagonista se napil vody: daná činnost, jakkoli nezbytná pro život v aktuálním světě, se v literatuře jeví jako nevydatná, nehodnotná, nehodná zaznamenávání. Totéž se týká vyměšování. Naopak lidské vztahy (lásky, nenávisti atp.) jsou literaturou akcentovány jaksi více, literární protagonisté jsou jimi zasahováni, zdá se mi, mnohem častěji než běžní smrtelníci. Prostou tematizací se takto říká: toto je podstatné.

Jen jistý typ literatury se uchyluje k přímému ideologickému vyjádření, tj. k propagandě. Nedílnou součástí valné části literárních děl je však aspekt přesvědčování (persvaze): zážitek z četby textu je zakotven v pocitu radosti, že text dává smysl a že se přede mnou otevírá tak, že rozumím jeho významovému směřování. Ochoť stát se sama a udělat vstřícný krok k světu textu (stát se někým jiným: čtenářem textu) si ale v sobě nese i ochotu přistoupit na názorový diskurs, kterým text mluví. Tím ale přistupuji na jeho kognitivní diskurs (předpoklad potlačení nevíry), generalizace a abstrakce, jimiž mne oslovuje. Nejde o to, že musím nutně sdílet tvrzení, jež jistá postava nebo vypravěč vysloví; asi ani nehrozí, že se mi takový názor „vryje do paměti“ proti mé vůli. Jde ale o to, že četba literárního díla je vždy přistoupením na navrženou hodnotovou sféru: stojí mi za to, abych o takto komponovaném a hodnotově koncipovaném světě četl, abych tomu věnoval svůj čas i energii. A zde se literatura vždy ocitá v dotyku s ideologiemi.

PRO DALŠÍ STUDIUM

Dijk, Theun A. van: *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Sage 1998.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha, Karolinum 2003.

Geertz, Clifford: *Interpretace kultur*. Praha, SLON 2000.

Mýtus, mytologie a mytologizace

Mýtus je jedním z klíčových termínů literární vědy. Bývá ovšem používán v nejrůznějších kontextech a označuje tedy nevyhnutelně i zcela různé věci a jevy. Bývá chápán jako pojem, který označuje jisté rané stadium vývoje kultury („ústně tradovaná vyprávění“ starověkého období), jako kategorie žánrová (mýtus vytváří „kosmogonické pozadí“, mýtus vyjadřuje „víru v plnost a celistvost nadčasového řádu světa“) i jako označení hodnotící („smyšlené vypravování“ na rozdíl od věrohodného, „autentického“). Obvykle se použitím výrazu mýtus míní vyprávění, které se vyznačuje absencí původu (autorství a originálního znění) a celostností, tj. uceleným obrazem světa ve všech jeho podstatných, univerzálních složkách a vztazích. Mýtus také sugeruje počátečný, původní stav, poskvrněný a zkomplikovaný někdy poté nástupem lidmi vytvořených, umělých a jen společensky konstruovaných vazeb a vztahových pravidel. Mýtus je kategorií literární (vyprávění založené na strukturovaných protikladech a symbolické mnohoznačnosti), ale také antropologickou či kulturologickou. Proto i jeho využití v uvažování o literatuře nevychází jen z autonomních zdrojů, ale je inspirováno i jinými oblastmi humanitních studií.

Z hlediska historického vývoje uvažování o mýtu je třeba zmínit několik fází a osobností. Po renesančním objevení antických mýtů a možností jejich tvůrčího využití v malířství, sochařství a literatuře je podstatná fáze osvícenství, která mýtus chápe jako zásobárnu myšlenek a syžetů, ale také jako jeden z projevů původní lidové kultury. Romantismus pak rozšířil zájem i mimo antickou sféru, hlavně k mýtům asijským. Skrytost, exotika a jinakost mýtů jako prostředků pro cestu k dosud nepoznanému se v různých provedeních objevují u Jamese George Frazera (*Golden bough*, 1890, čs. *Zlatá ratolest*), Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga či Mircea Eliadeho. Z hlediska soudobého uvažování se ale jako nejpodstatnější podnět jeví souvislý výzkum mýtů ve strukturální antropologii Claude Lévi-Strausse. Pro něj je mýtus koherentním způsobem myšlení a vztahování se ke světu, a ne tedy pouze příběhem, který může být variován a převypravován. Lévi-Strauss izoloval v mýtech „přírodních národů“ spektrum *mythémů* (po vzoru Saussurových fonémů), tedy binárních či triadických protikladů: například syrové versus vařené, nahý versus oděný, hluk a ticho atp. Tyto mytické elementy plní roli funkcí, které mohou být realizovány rozličnými nositeli takové funkce; obdobně jako chápe Vladimír Propp ve své

Morfologii pohádky (*Morfologia skazki*, 1928) základní invariant pohádkových funkcí, jež mohou být v konkrétních pohádkách ztvárněny nejrůznějšími nositeli (například pomocníkem může být hodná babička, dědeček, zlatá rybka atd.). Vzniká tak možnost transformovat a variovat výchozí téma; těmito posuny (rozličným řazením elementárních obrazů do celkového obrazce) se ale nevyhnutelně původní přirozené stále víc a více posouvají k umělému, tj. kulturnímu či společenskému. Lévi-Strauss tímto pojetím zdůraznil, jak je dodnes pro naše myšlení produktivní systém protikladů, tedy rozdílů situovaných na opačné póly: třeba dobrý a zlý, vnější a vnitřní, privátní a veřejný, smrtelný a věčný.

Metafyzická či archetypální podoba mýtického světa řádu, sevřenosti a symbolické funkčnosti každého konkrétního prvku je pochopitelně mocným a sugestivním nástrojem. Proto se národní mýtus stává stěžejním centrem zájmu národních buditelů či obrozenců, proto se mytologické postupy a prostředky stávají součástí politické rétoriky (v českém moderním kontextu především v obrazu prezidenta, TGM počínaje a přes mytizaci K. Gottwalda směřující až k oběma porevolučním prezidentům), proto se masová média orientují již od konce 19. století na tvorbu kultu celebrit. Mytizační postupy, s nimiž je už více než čtyřicet let budován obraz doživotního zlatého slavíka, božského Karla či v Kunderově pojetí „idiota hudby“ by jistě vydaly na samostatnou stať. Pro nás je ale podstatnější, že již na konci 20. let si Walter Benjamin všimá, že obdobně jsou konstruovány i veřejností sdílené obrazy složitých autorů nedávné minulosti, například Marcela Prousta či Franze Kafky. Právě kafkovský autorský obraz, vytvářený institucemi od škol, médií až po muzea a „rodné“ domy, je i dnes markantní a hodný pozorování. Kafka na plakátech, pohlednicích či tričkách a dalších entitách soudobého turistického průmyslu v Praze je takřka vždy zobrazován jako nemocný, zachmuřený, vyděšený a tak vůbec soucitu hodný ubožák s výrazně židovským nosem. Jako by se tu produkovalo sdělení: té jeho *Proměně* (*Die Verwandlung*, 1916), když jste ji museli na střední škole číst, jste přece vůbec nerozuměli, a teď, při návštěvě Prahy, vidíte konečně proč: blázen to byl, vyšinutec a nemocný člověk. Proto to jeho psaní nemůže dávat žádný smysl... S takto sugestivním obrazem se pak těžko bojuje poukazováním na to, že — pokud víme — realita jeho života byla poněkud vrstevnatější a tudíž i složitější: že tento — dle zkonstruovaného obrazu — asketa jezdil po Praze na motorce a jel se do Brescie

podívat na aeroplánovou show. Že za sugestivním obrazem umělce, žijícího o chlebu a vodě jen pro své psaní, stojí složitější Kafka, náruživý návštěvník biografů i bordelů. Že tento — dle obrazu — ošklivec chodil s Milenou Jesenskou, kráskou netoliko Prahy, ale i Vídně desátých let. Obdobně je ostatně již před Kafkou v českém prostředí konstruován autorský obraz Němcové-trpitelky, Havlíčka-mučedníka či Máchy-rozervance a byronisty. I tyto autorské obrazy-mýty pochopitelně žijí dál svým životem a jsou variovány. U máchovského mýtu průběžně narůstá třeba počet chalup zachvácených požárem, k čemuž komunistická interpretace pak přidá další mýticko-symbolický rys: neběžel z Radobýlu do Litoměřic hasit jen tak ledasjaké chalupy, ale spěchal a sebe obětoval proto, že šlo o chaloupky chudých lidí.

Právě materiál autorského mýtu, ať už vytvářeného autorem samým (Karásek ze Lvovic, Bezruč), anebo institucionálně, prostřednictvím školy a/nebo médií, vede od původního mýtu k jeho moderní době — k mytologizaci. Její podstatné rysy postihl Roland Barthes v souboru esejí *Mytologie* (Mythologies, 1957). Interpretuje v nich nikoli velká literární díla, ale díla popkulturní (Dumas, Verne) a především reklamy, politické kampaně, mediální celebrity a podivné sporty typu wrestling. A všude nachází obdobný postup, vyjádřitelný sémiotickou terminologií zhruba takto: zatímco literární či filozofické sdělení těží ze složitého, nejednoznačného a nevyjádřitelného vztahu mezi označovaným a označujícím, tam mytologizace nabízí vztah jednoznačný, prefabrikovaný. Označující (předmět, výraz) v nás nevzbuzuje žádnou úzkost z možného neporozumění, ale okamžitě nabízí své zřetelné označované: znamenám to a to a vůbec nic víc. Toto označované je však vytvářeno uměle, přiřazuje svému nositeli vlastnosti, které vlastně vůbec nemusí být součástí jeho podstaty. Prací prášek pronikne dle reklamního sdělení do hloubky a vydá prádlo dočista bílé: jako by hloubka byla „archetypální“ součástí prádla, jeho nejpodstatnější, ale námi až dosud nepoznanou složkou. V Barthesově duchu lze snadno postoupit opět až k dnešku: stav naší svěžesti, kterou nám prý způsobí konzumace toho či onoho nápoje, sugeruje, že člověk v dnešním světě má být nutně a stále svěží. Bublínky uvnitř a orosení vně sklenice piva v reklamě sugerují dojem vitálnosti, dynamiky, přírodní síly a vytržení z každodennosti: kde jinde se nám kdy co v našem životě samo od sebe orosí? Mytologizace je jistě nespornou součástí referování o sportu (zde je patrná už na úrovni jazykové, srovnajme jen klišé našich fotbalových komentátorů: „Tou střelou vymetl pavučinu v šibenici“), o celebritách, ale stala se i rysem soudobého zpravodajství v reálném čase a přímém přenosu: zpravodajství z místa nehody, kde za reportérem je jakási skvrna, jež může být stejně dobře krví jako močůvkou, sugeruje mytizační rys „jsme při tom, víme, co se děje, zaznamenáváme, nevymýšlíme si“. Totéž platí i pro zpravodaje z Washingtonu či Bagdádu, kteří reprodukují totéž, co i my doma máme k dispozici na internetu, nicméně za zády mají budovu Kapitulu a tím i zřetelné označované: „jen já jsem na místě dění, jen já vím a mohu vám to říci“. Barthesův přístup u nás domyslel a rozvinul Vladimír Macura ve svých semi-fejetonech o kultuře českého národního obrození i době stalinismu.

Produktivní užívání mýtu, především formou mezitextového navazování (aluze), je podstatnou součástí i moderní literatury. Někdy zjevně (Joyceův *Odysseus* navazuje na Homérův epos již titulem), často ale skrytě. Nalezení takové mýtické stopy se pak může stát základní součástí literární hry: čtenář, který odkaz na prototyp pozná, je odměněn pocitem výlučnosti, srovnatelným se schopností vyloučit křížovku či sudoku. Tak postupuje postmoderní próza, ale třeba i Milan Kundera v *Žertu*: půdorys tohoto románu je kromě jiného vystaven i na Homérovi. Kunderova Helena je vlastně invertovaným, kontrastně vystaveným obrazem trojské Heleny; setkání Ludvíka s Lucií v úvodní kapitole má stěžejní znaky Odysseova návratu domů, jen s tím rozdílem, že Odysseova jizva z dětství je zranění fyzické, a proto může být poznán, zatímco Ludvíkovo zranění je čistě duševní, a proto jej Lucie, která jej holí (moderní verze mytí nohou), nechce či nemůže poznat. A proto také Ludvík nevyžene shluk uchazečů o královnu, ale padne do pastí svádění ženy, o níž naopak vůbec nikdo nestojí. Zároveň ale tím, že víc a víc se naše znalost literatury posunula k tomu „vědět, být informován“, se ale víc a víc vystavujeme spíše mytologizacím. Spoléháme na zprostředkované poznání, na předpřipravený obraz, na evidentní a snadno uchopitelné označované. Jsme tak vystavováni působení autorských obrazů-mýtů, které jsou často sdělnější a rozšířenější než jejich vlastní texty. Anebo nám utkvěl nějaký narativní postup či literárně zajímavá scéna z próz takové Haliny Pawlovské? Autorský mýtus Michala Viewegha nám představuje spisovatele ochotného mluvit vždy i o svém soukromí, anoncovat své plány tvůrčí i privátní, vstupovat do veřejného prostoru soudobé politiky. Naopak autorský mýtus Petra Šabacha nám nabízí nedbalého pábitele, jenž hlavně pije plzeňské pivo a občas něco napíše, aby na to pivo měl. A copak taková J. K. Rowlingová? Když začínala psát *Harry Pottera*, byla tak chudá, že psala v kavárnách na ubrousky. Snadno už na tomto letmém výčtu vidíme, jak se tyto obrazy dovolávají recepce vyhrazené někdejšími mýtům: mají být přijaty jako celek, z něhož nelze vytrhovat a problematizovat část, zvláště pak s použitím logiky našeho aktuálního světa. Když to nedodržíme, mýtus se rozpadá: neměla by chudá paní Rowlingová investovat raději do jednoho bloku papírů, než s každou kávou získávat jako bonus jeden ubrousek? Neměl si raději Viewegh nechat pro sebe stavbu vily s bazénem? Český čtenář rád koupí knihu s vědomím, že autorovi přispěl na pivo; ale aby přispíval na bazén, tak přejícný zase nebývá. |

PRO DALŠÍ STUDIUM

- Barthes, Roland: *Mytologie*, přel. Josef Fulka. Praha, Dokořán 2004.
 Lévi-Strauss, Claude: *Strukturální antropologie*, přel. Jindřich Vacek. Praha, Argo 2006–2007.
 Macura, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha, Pražská imaginace 1992.
 „Mýtus“. In: Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Paseka 2004, s. 400–413.
 „Mýtus“ a „Teorie a kritika mýtů“. In: Nünning, Ansgar, ed.: *Lexikon teorie literatury a kultury*, přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, ed. Jiří Holý, Jiří Trávnický. Brno, Host 2006, s. 534–535 a 768–770.
 Propp, Vladimír: *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany, H+H 1999.

Střední Evropa jako literární kategorie

Jakékoli uvažování o literatuře potřebuje roztrždit si imaginární skladiště všech literárních textů do použitelných, a tudíž přiměřeně menších kategorií. Proto mluvíme o národních literaturách, o literárních žánrech, o epochách či o autorském díle. U národní literatury si pak koncipujeme pomyslnou hlubinu bezpečnosti či jakési národní „rodinné stříbro“: díla reprezentativní, kanonická, která minulé generace studovaly s cílem najít v nich duši národa či později jeho paměť nebo svědomí. U žánrů hledáme nejtýpčtější provedení, na nichž můžeme dokazovat, co je to pravý psychologický román, epigram či budovatelské drama. U vymezené epochy hledáme díla „vývojově příznačná“, díla typická pro danou dobu (pro „ducha doby“, tj. díla, která se nám zdají vypovídat dobře o tom, co bylo pro danou dobu příznačné, čím tato doba žila), ale i díla „vizionářská“, která časově překonala nadčasovým. A u autorského díla hledáme cestu do duše či myslí géniové, vývojové směřování hledačovo, ale třeba i pro autora příznačná témata, toposy, postupy či prostředky. Veškeré toto členění má svoji ustálenou tradici a tím nám ukazuje jak evidentní přínosy, tak i nevýhody a falešné sliby.

Členění teritoriální má v českém novodobém prostředí tradici méně zřetelnou. Aplikujeme je víceméně automaticky na starší českou literaturu, kde za české považujeme vše napsané v zemích historické koruny české. Na novodobou literaturu se vžilo především v rámci regionálního přístupu: to, co je z hlediska českého celku zanedbatelné, se může z nejrůznějších ohledů a důvodů jevit jako podstatné pro určitý region: Vilém Závada je jedním z mnoha zajímavých básníků 30. let 20. století při pohledu na celek české literatury; z hlediska ostravského regionu, kam spadá původem a částečně i tematikou, vytane jeho dílo jako dílo královské. Stejně tak cestujeme kolem Třebíče a hledáme pocit krajiny demlovské, březinové, bedřichofučkovské či zahradníčkovské. Anebo se potýkáme s tím, co s Kafkou, Meyrinkem, Leppinem a dalšími: psali německy, ale přitom žili v Praze, psali o ní více či méně explicitně a jakési „couleur locale“, jak v ně věřil romantismus, je v jejich díle patrné. Teritoriální kritérium jde napříč jazykovým. Převládá tam, kde moderní státní celky zahrnují více jazyků využívaných ke psaní literatury, ale bývá upozaděno tam, kde i moderní státní celky vycházejí z ideálu etnické homogení

společnosti a jediného jazyka. Což je evidentně i případ český.

Z globálního pohledu — a o tom, že se globalizujeme, ať už se nám to líbí, nebo ne, nemůže být již asi pochyb — se ovšem takový celek české literatury může jevit příliš malým na to, aby byl studován jako samostatný obor. Ve světě se tak bohemistika po desetiletí ocitla pod deštníkem slovanských studií, protože čistě filologicky jde o zřetelný jazykový celek a naučit se se znalostí ruštiny česky je jistě pro neslovanského cizince snadnější než naučit se třeba portugalsky. Z literárního a kulturního hlediska je nicméně stejnost či podobnost čehokoli v literatuře české a třeba bulharské k nalezení mnohem hůře; pochopitelně s výjimkou období dominance podobného totalitárního režimu, který svoji podobnost otiskne i do sféry kultury. Proto po pádu východní říše zla nastal již od 90. let 20. století zřetelný ústup slavistických či slovanských studií; tyto někdejší mocné katedry jsou buď rušeny, nebo integrovány do celků kateder „moderních jazyků“. Zahraniční a částečně i domácí bohemisté na to reagují snahou uvolnit škrtky filologickou smyčku a integrovat českou literaturu či kulturu do jiného širšího celku; již od 80. let 20. století lze proto pozorovat jakousi renesanci pojmu středoevropská literatura a kultura, za níž se skrývá zajímavá — byť dosud k ničemu konkrétnímu nevedoucí — intelektuální debata, ale i vývojový příběh.

Pojem středoevropského prostoru jako specifického teritoria se v německém provedení jako *Mitteleurope* poprvé dostal do širšího povědomí už za I. světové války. Knihy Friedricha Naumanna, vydané pod tímto titulem v roce 1915, se údajně¹ prodalo 100 000 výtisků. Politolog a politik Naumann v tomto pojmu předjímal možný dopad I. světové války: *Mitteleurope* měla sjednotit Německo a země Rakousko-uherské monarchie a vytvořit velký politicko-kulturní blok mezi západní aliancí Velké Británie a Francie a východní říší Ruska. Tento koncept vycházel z dominujícího germánského vlivu, ale deklaroval, že vezme v potaz i tradici židovskou, produktivní v celé oblasti, a také sféry slovanské. Symbióza středoevropanství byla spatřována především v mnohonárodních městských prostorech Prahy, Budapešti či Lembergu (hlavní středisko někdejší polské Haliče; dnes ukrajinský Lvov). Vývoj po roce 1918 dal prostor novým národním



Miroslav Huptych | koláž

státům a idea středoevropanství se stala na léta spíše nostalgickým aspektem esejistiky Hugo von Hofmannsthalova či próz Josepha Rotha. „Středoevropský“ kulturní prostor Prahy lze spatřovat v Meyrinkově románu *Golem* (Der Golem, 1915), Vídeň doby před „pádem“ ztvárnil Robert Musil v nedokončeném třísvazkovém románu *Muž bez vlastností* (Der Mann ohne Eigenschaften, I. a II. svazek 1930, III. svazek 1943). K sugestivnosti a síle takovýchto společných prostorů však přispívají i dílčí literární zobrazení v dílech Rainera Maria Rilkeho, Franze Kafky, Franze Werfela, Eliase Canettiho, Karla Krause, Petera Altenberga a dalších. Právě trsy městských prostorů, rozprostraněných od Baltského moře až k deltě Dunaje, se zdály být dostatečně nosnými na to, aby namísto politického sjednocení sugerovaly alespoň ideu kulturní příslušnosti a přiblížení, danou právě růzností etnik, náboženství a kultur, jež tyto městské prostory hostily. Zároveň již na tomto materiálu se konstituoval nostalgický a fragmentární pocit jako výrazný rys způsobu vztahování se ke světu, který se bude spolu s žánrovou „nečistotou“ (heterogeničností, míšením) i v následných pokusech o konceptualizaci středoevropského kulturního prostoru vracet.

Idea Střední Evropy byla poté v důsledku roku 1945 na desetiletí překryta ideou slovanského bratrství, které mělo jaksí samozřejmě zahrnovat i několik neslovanských

kultur (Maďarsko, Rumunsko, NDR). Protože šlo o koncept politicky a ideologicky vymezené společné kultury, je logické, že i protikoncept se zrodil v myslích těch, kdo museli daný prostor opustit. Od začátku 80. let 20. století průběžně esejisticky rozvíjel ideu Střední Evropy polský básník a esejista Czesław Miłosz, žijící v USA, a velice rychle na něj navázal i český prozaik Milan Kundera, žijící od roku 1975 ve Francii. Kunderův esej *Tragédie Střední Evropy*² se stal asi prvním souhrnným pokusem nabídnout širšímu publiku koncept kultury, která se jeví politicky patřit k Východu, ale svou tradicí se hlásí k Západu, jenž ji ovšem zradil a opustil. Zatímco pro Miłosze je Střední Evropa vzpomínkově nostalgickým zmizelým prostorem jeho mládí, které zahrnovalo i Litvu, pro Kunderu je Střední Evropa prostorem bývalé monarchie, v němž dominují městské kultury Vídně, Prahy, Budapešti a Krakova. Tento prostor, připomíná Kundera západnímu čtenáři, dal lidstvu Freuda, Husserla, Janáčka či Bartóka, ale také „pražský kruh“ autorů kolem Franze Kafky a Maxe Broda a Pražský lingvistický kroužek jako kolébkou strukturalismu. Kundera si v následných esejích, v nichž se k tématu Střední Evropy vrací, vytvoří i stabilní plejádu svých předchůdců, kteří mu ztělesňují středoevropský literární styl: Franz Kafka, Jaroslav Hašek, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz. Kundera v nich spatřuje obdobné rysy vidění světa a psaní: přiznání umělosti, literár-

nosti tohoto psaní; grotesknost a ironii; míšení příběhového vyprávění a esejistiky a koncept postavy „muže bez vlastností“. Vidí v nich oproštění od romantizující a psychologizující prózy, jež se ustálila v 19. století a jež vychází ze západního romantického mýtu o člověku jako originálním a jedinečném individuu, jež je schopno postavit se dějinám a najít soulad mezi „já“ a světem kolem, či tento svět měnit. V prózách uvedených autorů Kundera nachází naopak fascinaci velkou Historií, jež jedinci brání činit cokoli se světem, stejně jako mu nedovoluje unikat do nekonečného „vesmíru“ duše uvnitř.

Kunderovskou linii rozvíjí i diskuse v časopise *Svědectví*. V čísle 63 z roku 1981 zveřejnil Josef K. (= Josef Kroutvor) esej *Střední Evropa*: Torzo omílané historií, v němž dané kulturní teritorium charakterizuje malostí (malé poměry, malé dějiny, malý člověk, který si objevil či vytvořil svůj privátní *biedermeier*): „Nad Střední Evropou se vznáší pach zpařeného zelí, zvětralého piva (...). Hranice jsou nejasné, iracionální, s jistotou se poznají jen podle čichu.“³

K postupnému konstituování Střední Evropy jako jisté imaginární komunity se specifickou kulturou se přidávají i maďarský prozaik a esejista György Konrád a jeho krajan, prozaik Péter Esterházy, srbský autor maďarsko-židovského původu Danilo Kiš a další. Tyto — do jisté míry jen pokusné, „herní“ — koncepty shrnuje i lisabonská konference s panelem o Střední Evropě z roku 1988 a kulatý stůl v červnu 1989 v Budapešti, jehož zkrácený záznam v tomto

čísle tiskneme. Obě debaty se odehrály ještě v čase před pádem komunismu, a proto nutně zahrnovaly i politická vymezení, vycházející z opozice oproti Východu, ztělesněnému Sovětským svazem. Střední Evropa je v nich charakterizována specifickou dějinností, v níž je člověk ale i národ situován do role oběti, jež nemá kontrolu nad vlastním osudem, ale je pouze loutkou v rukou osudu či mocných sil kolem. Takové vymezení je dosti protikladné vymezení střeoevropské kultury jako mostu a zprostředkovatele mezi Východem a Západem, jež bylo příznačné pro nově konstituované státy a kultury po roce 1918 a nakrátko ožilo i v debatách o kulturní orientaci a identitě těsně po roce 1945. Ani po roce 1989 však tento aspekt nezmizel, neboť i v nově koncipovaném pojmu „Východní Střední Evropa“⁴ je zachována politická příslušnost k Východu jako klíčový prvek: politologický zájem tak triumfuje nad aspektem kulturním.

Střední Evropa je tedy zkusmý kulturní konstrukt, který obvykle nabízí zřetelná centra (Viedeň, Praha, Budapešť), ale již ne své okraje a hranice. Stejně tak nabízí autory, kteří tam vyloženě patří (Kunderova pětice, ale třeba i Bruno Schulz, Thomas Bernhard, Sándor Márai), ale neřeší, co s těmi dalšími. Střední Evropa je pokusem o teritoriální vymezení, pracující na principu imaginární komunity, který lze stejně dobře využít i na výklad národního obrození. Že by však tento koncept nabídl výsledky podobné národněobrozeneckým, není radno se střeoevropskou skeptičností očekávat.

POZNÁMKY

¹ John Neubauer: *WHAT'S IN A NAME? Mitteleuropa, Central Europe, Eastern Europe, East-Central Europe*. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/JNeubauer1.pdf> (přístup 16. 10. 2007)

² Milan Kundera, „The Tragedy of Central Europe“. In: *The New York Times Review of Books*. 26. 4. 1984, s. 33–37. Stejný text pod titulem „A Kidnapped West or Culture Bows Out“ publikoval Kundera i v časopise *Granta*, č. 11, 1984, s. 95–118.

³ Josef Kroutvor, „Střední Evropa: Torzo omílané historií“. Přetištěno in: *Svědectví* 89–90, 1990, s. 261.

⁴ Marcel Cornis-Pope; John Neubauer (eds.): *History of Literary Cultures of East-Central Europe*. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2006.

PRO DALŠÍ STUDIUM

Havelka, Miloš, „Střední Evropa: konstrukce — iluze — realita aneb o střeoevropských pojetích Střední Evropy“. In: *Svět literatury* 2007, č. 36, s. 197–213.

Kroutvor, Josef: *Potíže s dějinami*. Praha, Prostor 1990.

Magris, Claudio: *Dunaj*, přel. Kateřina Vinšová a Bohumír Klípa. Praha, Odeon 1992.

Magris, Claudio: *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*, přel. Jiří Pelán a Ivan Seidl. Brno-Praha, Triáda-Barrister & Principal 2001.