
Kolokvium *Literatura jako text mezi texty*

12. listopadu 2003 uspořádalo oddělení poetiky textu Ústavu pro českou literaturu AV ČR II. kolokvium řady *Literatura jako text mezi texty*. Setkání uspořádané v rámci grantového projektu *Text v pohybu* se tentokrát zabývalo se vztahem literárního textu a textu filozofického. Zahájily je příspěvky Miroslava Marcelliho a Miroslava Petříčka. V tomto čísle ČL publikujeme kromě úvodních referátů i kratší vystoupení Daniely Hodrové a záznam následné diskuse.

Miroslav Marcelli | Text ako sieť, sieť ako text

Svoje uvažovanie o texte, jeho vlastnostiach a analógiách, do ktorých vstupuje, chcem začať uvedením názoru, ktorý roku 1965 vyslovil Claude Lévi-Strauss v rozhovore s Paolom Carusom: „Jeden váš krajan napísal pozoruhodnú knihu, *Otvorené umelecké dielo*, kde obhajaie metódu, ktorú nijako nemôžem prijať. Umelecké dielo nerobí umeleckým dielom to, že je otvorené, ale to, že je uzavreté. Umelecké dielo je predmet obdarený presnými vlastnosťami – ktorých sprostredkovanie je úlohou analýzy – a na základe týchto vlastností môže byť úplne definovaný. Keď sme sa s Jakobsonom podujali na štruktúrnu analýzu jedného Baudelairovho sonetu, určite sme k nemu nepristupovali ako k ‚otvorenému umeleckému dielu‘, pričom by sme hľadali všetko to, čo by nesledujúce obdobia tomuto umeleckému dielu mohli pripísať, ale ako k nejakému predmetu, ktorý – ak už ho raz autor vytvoril – v istom zmysle prejavuje pevnosť a konzistenciu kryštálu; preto sa naša úloha redukovala na osvetlenie týchto vlastností“ (cit. podľa Eco 1990: 6).

Tým Carusovým krajanom je Umberto Eco, ktorý knihou *Otvorené umelecké dielo* (1962) rázne vstúpil nielen do diskusií o povahe umeleckého diela, ale aj do trochu širších kontextov semiotických skúmaní kultúrnych prejavov. V predslove k neskoršej práci *Lector in fabula* (1977) Umberto Eco tento názor veľkého antropológa uvádza a hneď naň reaguje. Poukazuje najskôr, že to predsa bol Roman Jakobson, ktorý zo štrukturalistického hľadiska a práve pri estetickej komunikácii vyzdvihol úlohu takých kategórií ako adresovateľ, adresát a kontext. Po tejto všeobecnej poznámke sa Eco obracia k tej analýze Baudelairovho sonetu *Mačky*, ktorá je pre Léviho-Straussa príkladom prístupu k umeleckému dielu ako k uzavretej entite. Upozorňuje, že anaforická funkcia (ktorú v sonete plnia zámená *ils, les, leurs*, zastupujúce mačky) nie je možná bez toho, aby sme nepredpokladali ak aj nie nejakého empirického čitateľa, tak as-

poň nejakého adresáta, ktorý sa takto stáva konštitutívnym prvkom textu. O niečo ďalej nachádza Eco v tejto analýze ďalšie potvrdenie pre tézu o prítomnosti čitateľa v texte: sémantická príbuznosť medzi *L'Érèbe* a *l'horreur des ténèbres* podľa neho neexistuje v samom texte ako explicitná časť jeho rečového prejavu, ale je postulovaná ako „výsledok navzájom prepojených operácii textových inferencií na základe intertextuálnych skúseností“ (Eco 1990: 7). A autori analýzy poskytli vzápätí Ecovi aj ďalší argument upozornením na zámernú dvojnásobnosť tejto pasáže. Eco sa cíti oprávnený uzavrieť: „*Les chats* sú teda textom, ktorý nielenže vyžaduje spoluprácu čitateľa, ale navyše tohto čitateľa nabáda vyskúšať rad interpretačných možností. Ak aj nie sú nekonečné, sú aspoň neurčité a v každom prípade ich je viac. Prečo by sme potom nehovorili o ‚otvorení‘?“ (Eco 1990: 8). Pre Eca problém nespočíva v tom, či k umeleckému dielu pristupovať ako k uzavretému alebo otvorenému; v jeho perspektíve je umelecké dielo otvorené, pričom táto jeho vlastnosť vyzýva k hľadaniu relevantných semiotických základov. Svoju cestu od vydania *Otvoreného umeleckého diela* vníma ako hľadanie pravidiel pre tú principiálnu otvorenosť, akú tu postuloval.

Teoretické výdobytky a zásluhy tohto hľadania nijako neznížime, keď povieme, že po tejto ceste nešiel sám. Jeho zdôrazňovanie otvorenosti umeleckého diela a súčasné vypracúvanie pojmov a pravidiel pre vymedzenie poľa, čo sa takto otvorilo, boli súčasťou trochu širšieho pohybu. Charakter tohto pohybu a jeho základné smerovanie nám možno najlepšie priblíži vývin názorov toho mysliteľa, ktorého Eco v jednej svojej eseji neváhal nazvať majstrom. Tá esej má názov *Barthesovo majstrovstvo* (pozri BARTHES 1993). Tým majstrom je Roland Barthes.

Eco má svoje dôvody, aby Barthesovi pripísal takéto postavenie. Barthesove práce totiž proces otvárania umeleckého diela predvzajú v celej dramatickosti, s napätím, konfliktmi, spormi, gestami odmietnutia i prejavmi oslobodenia. Naozaj, v jeho podaní sa z otvárania stáva oslobodzovanie, a to hneď niekoľkonásobné: je to zápas o oslobodenie sa spod tütorského dohľadu referenta, zo zovretia systémov, z diktátu autorskej inštancie, z podriadenia jedinému, v diele ukrytému zmyslu, z ohraničenia, aké mu vnucovala kategória diela, zo znehybnenia, v akom ho zachytávali tradičné, no aj štrukturalistické prístupy. Všetky tieto odmietnutia sa navzájom dopĺňali a podmieňovali: deštrukcia autora a odmietanie jeho nárokov vystupovať ako demiurg otvárali hranice diela nielen k iným dielam, ale

aj k čitateľovi, ktorý si potom mohol prisvojiť prostriedky a funkcie, akými donedávna disponoval iba oficiálny vlastník autorských práv. Dielo sa otváralo a ponúkalo čitateľovi príležitosť podieľať sa na jeho produkcii. Kto by sa mohol čudovať, že celá táto mnohostranná aktivita sa jej producentovi javila ako oslobodzovanie. Boj za oslobodenie práce čítania sa rozvinul a sľuboval skoré víťazstvo. A hybným impulzom nebola len vidina teoretického víťazstva na poli koncepcií, pojmov a kategórií literárnej reflexie. Barthes dostatočne zreteľne poukazoval aj na širší kontext tohto zápasu. V známom článku *Smrť autora* o ňom hovorí takto: „**Autor** je modernou postavou, je produktom našej spoločnosti, keďže práve ona, vychádzajúc zo stredoveku a pokračujúc anglickým empirizmom, francúzskym racionalizmom a osobnou vierou Reformácie, objavila prestíž individua alebo, ako sa noblesne hovorí, ‚ľudskej osobnosti‘. Je teda logické, že vo veci literatúry to bol práve pozitivizmus ako sumár a vyústenie kapitalistickej ideológie, ktorý ‚osobe‘ autora pripísal najväčšiu dôležitosť“ (BARTHES 2001: 8). Dalo sa teda predpokladať, že vklad, o ktorý v tomto zápase ide, presahuje nielen literárne, ale aj teoretické sféry a vstupuje do dimenzií súčasného spoločenského života.

Práca oslobodzovania sa v Barthesovom podaní odohráva ako prechod z pozície, ktorá je charakterizovaná pojmami literárneho diela, jeho autora, štruktúry a uzavretého predmetu, na pozíciu, kde sú všetky tieto určenia nahradené dynamickými charakteristikami **textu**. Išlo skrátka o to, vymaniť sa zo zajatia diela a vstúpiť do ríše textu. Všimnime si, čo Barthes v prednáške, príznačne nazvanej *Semiologické dobrodružstvo*, povedal o Texte:

„Text v modernom zmysle, aký sa pokúšame dať tomuto slovu, sa zásadne odlišuje od literárneho diela:

nie je to estetický produkt, ale prax označovania;

nie je to štruktúra, ale štrukturácia;

nie je to predmet, ale práca a hra;

nie je to súbor uzavretých znakov obdarených zmyslom, ktorý by bolo potrebné znovu odhaliť, ale je to premiestňujúci sa objem trás; inštanciou Textu nie je označovanie, ale signifikant v semioticom a psychoanalytickom chápaní tohto termínu;

Text prekračuje niekdajšie literárne dielo; existuje napríklad Text Života, do ktorého som sa pokúsil vstúpiť písaním o Japonsku“ (BARTHES 1985: 13).

A všimnime si ešte, čo mu tento posun od diela k textu priniesol ako čitateľovi: „Naozaj, čítanie je práca reči. Čítať, to znamená

hľadať zmysly, a hľadať zmysly, to znamená pomenúvať. No tieto pomenované zmysly sú unášané k iným menám; mená sa vzájomne vyvolávajú, zhromažďujú sa a ich zoskupenie chce byť znovu pomenované: pomenúvam, nazývam, znovu pomenúvam. Takto text prechádza: menovanie ako proces stávania, ustavičné približovanie, metonymická práca“ (BARTHES 1970: 16).

Až do tejto chvíle sa čítaniu upierala produktívna aktivita vo vlastnom zmysle slova. Čitateľ bol pokladaný za konzumenta, ozajstná práca, práca tvorivého písania bola mimo neho a on iba prijímal jej výsledky. V najlepšom prípade mohol ašpirovať na postavenie, aké sa priznávalo verným interpretátorom skrytých posolstiev diela. Producentom mohol byť jedine ten, kto písal; a ten, kto čítal, bol receptívny ešte aj vtedy, keď sa trápil s odhalovaním zašifrovaných správ diela. Barthes ohlasuje príchod časov, keď sa čítanie zbaví obmedzení, ktoré mu pripisovali konzumenstvo, receptívnosť a pasivitu; odteraz je to opravdivá práca, ktorá vstupuje do procesu stávania textu, nadväzuje na jeho posolstvá, predlžuje ich, pretvára ich pomenúvaním a premenúvaním. Je to metonymická práca.

V procese otvárania sa takto text spájal s inými textami (Barthes povie, že text je plurálový) a jeho čítaniu sa priznali produktívne funkcie. Tým sa však možnosti prechodov, rozšírení, premostení a transformácií zďaleka nevyčerpávajú. Popri metonymických rozšíreniach samého textu je tu aj príležitosť pre **metaforické** rozvinutie témy textu. Barthes túto možnosť naznačil, keď povedal, že „metaforou textu je sieť“ (BARTHES 1984: 77). Text sa rozpína ako sieť, preniká na všetky strany ako sieť, prepája vzdialené miesta ako veľká, priam univerzálna sieť. Akonáhle sa k tejto sieti pripojíte, zmnožíte sa, stanete sa jedným z mnohých. Barthes v tejto súvislosti neváha citovať sv. Marka: „Moje meno je Légia, lebo je nás mnoho“ (Mk 5,9).

Mnohosť, ku ktorej sa takto dostávame, nevzniká extenzívnym zväčšovaním poľa textu, ale otvorením možnosti na základe podobností prechádzať od jedného poľa k druhému. Sieť je metaforou, ktorá z textu robí model pre najrozličnejšie druhy usporiadaní: môžeme takto prejsť napríklad k usporiadaniam mestského priestoru (túto možnosť naznačil sám Barthes; pozri BARTHES 1993: 44–46). A dá sa odtiaľ prejsť aj k oblastiam, o existencii ktorých Barthes nemohol mať ani tušenia: slová sv. Marka by dnes mohli byť nad vchodom do internetovej kaviarne.

Vďaka takýmto metaforickým rozšíreniam sa výsledky úvah o texte otvárajú k reflexiám, ktorých východiskom už nie je semiotika a pred-

stava sveta ako textu. Bruno Latour celkom určite nepatrí k tým, čo by chceli zabudnúť na všetky spojenia diskurzu s realitou i s mocenskými pôsobeniami a v takto očistenom priestore predlžovať hru semiotických obrátov; to mu nebráni prihlásiť sa v práci *Nikdy sme neboli moderní* k pojmu siete: „Našou loďou je pojem prekladu alebo siete. Sieť, ktorá je ohybnejšia ako pojem systému, historickejšia ako pojem štruktúry, empirickejšia ako pojem komplexnosti, je Ariadninou niťou týchto zmiešaných histórií“ (LATOUR: 18).

Zatiaľ čo pre Barthesa a jemu podobných semiotikov bol text východiskom, pre Latoura a jemu podobných stúpcov antropologického prístupu je východiskom kolektív a prepojenia, do ktorých sa pri rozvíjaní svojich aktivít dostáva. Napriek tomuto rozdielu môže Latour pracovať s tou istou metaforou siete, ku ktorej sa Barthes pri svojich skúmaníach textu dostal. Pravdaže, táto metafora sa posúva do ďalších rovín. Presnejšie povedané, text, od ktorého sme sa kedysi dostali k metafore siete, sa teraz dostal do spoločenstva početných príkladov. Text, je len jednou z exemplifikácií, a to vôbec nie tou najdôležitejšou. Sieť, to už pre Latoura nebude ani tak text, ako skôr systém kanalizácie, železnica, telefónna sieť, káblová televízia, internet atď.

Oslobodzovanie textu z nadvlády pevných štruktúr, ktoré ho znehybňovali a uzatvárali do neprekročiteľných hraníc, má teda ďalšie, čoraz prekvapivejšie pokračovania. V priebehu tohto oslobodzovania sa text dostáva do rozmanitých spoločenstiev a naozaj sa stáva pluralitným – dokonca aj v tom zmysle, že stráca niektoré privilégia, ktoré mu spočiatku priznávali. To v nás začína prebúdzat' nedôveru k predstave, ktorá celý tento proces vydáva za oslobodzovanie z obmedzení, expanziu do ďalších a ďalších oblastí, nikdy a nikde nekončiacie zmocňovanie sa nových obsahov. Vývin Ecových skúmaní textu je z tohto hľadiska poučný, pretože po fáze, keď mu záležalo predovšetkým na otvorení umeleckého diela, prichádza uňho fáza hľadania možností na ohraničenie interpretácií a identifikovanie nadinterpretácií.

Prikláňam sa k názoru, že postoj, ktorý v otvorení textu vidí predovšetkým oslobodzovanie a expanziu, zachytáva len jednu stránku skutočnosti, a možno ani nie tú najdôležitejšiu. K potrebe zvážiť otázku, či pri tom zároveň nedochádza k prijatiu nových obmedzení, ma však neprivedla požiadavka postaviť hrádzu proti prívalu nadinterpretácií, ale skôr uvažovanie nad povahou práce, ktorou sa text rozvíja.

Pripomeňme, že podľa Barthesa je **metonymická práca**. Ak tomu dobre rozumiem, znamená to, že táto práca sa rozvíja prostredníctvom styčnosti (priľahlosti, kontiguity). Posun, ku ktorému vďaka nej dochádza, predpokladá, že je tu už nejaký predchádzajúci text a že ten nový, teraz vznikajúci a premieňajúci dielo na stávajúci sa text, je jeho pokračovaním. Táto práca sa odvíja ako predlžovanie toho, čo sa už začalo. Zaiste, toto predlžovanie nie je odsúdené na opakovanie predchádzajúcich obsahov, môže dokonca priniesť odchýlky, korekcie a zvrátenia; aj tie odporujúce, reformné a priam protirečivé príspevky však ostávajú byť pokračovaním predchádzajúceho textu, a preto ich môžeme nazvať jeho amplifikáciami. Všetko nové je potom len dovetok k tomu, čo sa už začalo a v tejto chvíli si vyžaduje pokračovanie. Taký je text ako stávanie, taká je práca, ktorá ho v tomto stave udržiava.

V procese, ktorý sa nám javil ako oslobodzovanie, sa hneď po dosiahnutí vytúženého cieľu ukazuje nielen to, čo od tejto chvíle môžeme (t. j. práca hľadania zmyslov, pomenúvania, premenúvania, reinterpretovania, odhaľovania intertextuálnych väzieb a nových posunov), ale aj to, čo už nie je dovolené, a to ani ako viac či menej vzdialená perspektíva. V takto otvorenom a oslobodenom texte nie je už možno uvažovať o úplne novom začiatku a radikálnej fundácii všetkých ďalších textov. Otvorenie diela k textu takto prinieslo ohraničenie, vylúčenie a priamo zákaz: už nebudeme môcť veriť, že sa nám naše písanie podarí postaviť na nové základy. Týmto oslobodením sa naše písanie upísalo predchádzajúcim textom: môže ich ironizovať, spochybňovať, popierať, môže sa proti nim postaviť, ale nikdy nepretrhne putá, ktoré ho s nimi viažu.

Naše myslenie opäť raz dosnívalo sen, ktorý ho obchádza od začiatku novoveku. Je to sen, ktorého klasickú podobu nám približuje druhá časť Descartovej *Rozpravy o metóde*. Descartes svoje úvahy začína postrehom, že staré mestá, ktoré vznikli rozširovaním podhradí, sú obyčajne horšie usporiadané ako tie, čo vznikli na voľnom priestranstve. Potom však dospieva k názoru, že ľudia nikdy nestrhnú všetky domy mesta jedine preto, aby ich postavili inak a že nedostatky miest sa neriešia radikálnou reformou, ale postupným vyrovnávaním, uhladzovaním, rozvíjaním minulého (pozri DESCARTES: 17–21). Podobné poučenie nám prináša skúmanie koncepcií textu. A tak sa z textu, tohto produktu metonymickej práce, znovu stáva metafora, tentoraz metafora, ktorá nám ukazuje nemožnosť začať odznova.

Katedra filozofie a dejín filozofie Univerzity Komenského, Bratislava

■ LITERATÚRA

BARTHES, Roland

1970 *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil)

1984 *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* (Paris: Éditions du Seuil)

1985 *L'aventure sémiologique* (Paris: Éditions du Seuil)

1993 *L'Empire des signes* (Genève: Skira)

2001 „Smrt autora“; přel. Radana Žvaková; *Profil*, č. 1–2

DESCARTES, René

1947 *Rozprava o metodě* (Praha: Jan Leichter)

ECO, Umberto

1990 *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in unzählenden Texten* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag)

1993 „La maîtrise de Barthes“; *Magazine littéraire*, č. 314

LATOUR, Bruno

1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte)

Miroslav Petříček | Hranice a limity textu

Mluvit filozoficky na téma **text** v souvislosti s teorií literatury a literární kritikou, je podnik riskantní, protože nevyhnutelně zklame očekávání, pokud by měl tento kontext naznačovat, že filozofický pohled na tento předmět by měl objevit cosi podnětného či vůbec zajímavého o tom, jak pracovat s literárními texty, jak dělat literární vědu, jak interpretovat a podobně. Zde je proto nezbytné předem upozornit: nevím, z mé úvahy, jakkoli by byla důkladná, nic takového asi nevyplyne. Ale na svou obranu dodávám: vše, co filozofové říkají a za poslední půlstoletí řekli o **textu**, není a nebyla žádná volná spekulace, protože to všechno má a vždy mělo svůj základ i v literárních textech samých, i v literatuře a v jejích proměnách – bylo a je reakcí i na literární tvorbu a vznikající texty, bylo a je vedeno snahou nějak popsat proměny a reagovat na ně.

Příkladem budiž třeba Michel Foucault a jeho známá přednáška *Co je autor?* z roku 1969:

Psaní se dnes osvobodilo od tématu vyjádření: vztahuje se jen k sobě samému, a přece neuvázlo ve formě zvnitřněnosti: identifikuje sebe sama se svou vlastní rozvinutou zvnějšněností. Tím chci říci, že je hrou znaků, uspořádanou méně podle svého označeného obsahu než podle své povahy označujícího: chci však také říci, že tato pravidelnost psaní je vždycky zakoušena ze strany svých mezí: psaní se vždy právě snaží překročit a zvrátit tuto pravidelnost, kterou přijímá a s níž hraje: psaní se rozvíjí jako hra, jež neměnně překračuje svá pravidla a vychází takto vně [...] je to otázka otevření jistého prostoru, v němž píšící subjekt neustále mizí.

(FOUCAULT 1994: 44–45)

Kdyby nebylo důrazu na smrt autora jakožto exemplárního představitel subjektu, jak byl ustaven moderní formou vědění, nebylo by zde o mnoho více, než co (ale právě v souvislosti s literárními texty) říkal ruský formalismus a po něm pražský strukturalismus.

Filozofické myšlení **textu** zjevně navazuje na tvorbu textů, literárních i jiných.

Ovšem je zde také důležitá zmínka o mezích. A je tu řeč nejen o **textu**, nýbrž i o **écriture**, v souvislosti s níž mluví Foucault výslovně o pokusech „promyšlet obecné postavení každého textu, stav prostoru, v němž dochází k jeho rozptylu, a času, v němž se rozvíjí“ (IBID.: 47).

Zde je nezbytné vytvořit si alespoň elementární přehled o pojmech. Slovo **text** není synonymem slova **struktura**, dokonce je v některých případech odpovědí na námitky proti strukturalismu. Tak například Pierre Macherey (jehož *Teorie literární produkce* je z roku 1966) tvrdí, že dílo lze spíše „odvysvětlit“ než vyložit odkazem ke struktuře, která je mu imanentní, protože dílo je tímto způsobem vytrženo jak ze vztahu k podmínkám své produkce, tak i k podmínkám své recepce a vztahuje se pouze ke svému principu, to jest ke své ideální možnosti, jež je jeho **simulacrum**. Teorie literární produkce se zabývá právě touto dynamikou vztahu textu a jeho potencialit (MACHEREY). Obdobně – způsobem ne tak kritickým, nýbrž rozvíjením – postupuje od struktury k textu i Roland Barthes: nakonec odmítá jakoukoli představu modelu, jenž by byl transcendentní vzhledem k textům (jak to ovšem sám demonstroval ve své klasicky strukturalistické **strukturální analýze vyprávění**) a chce, aby byl každý text chápán ve své **diferenci**, přičemž však diferenci máme rozumět spíše v „nietzschovském či derridovském smyslu“ (BARTHES 1966). Stejný posun by pak bylo možné sledovat i ve Foucaultovi, pokud bychom věnovali pozornost jeho dílům ze zhruba stejné doby. Tak například v *Archeologii vědění* (1969) říká – na mnohem obecnější rovině a ve vztahu k vlastnímu dílu:

„Slova a věci“, to je seriózní název určitého problému; ironický název práce, která modifikuje svou formu, přesouvá své danosti a odkrývá nakonec zcela jiný úkol. Úkol, který spočívá v pojímání diskursu už ne jako souboru znaků (označujících prvků, jež odkazují k obsahům nebo reprezentacím), nýbrž jako praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví. Diskursy jsou samozřejmě tvořeny znaky; avšak to, jak pracují, je víc než jen užívání těchto znaků pro označování věcí. Právě toto **více** je činí neredukovatelnými na jazyk a mluvu. Toto „více“ je tedy třeba odkrýt a popsát. (FOUCAULT 2002: 78–79)

To je pojetí, které se ještě více zhodnocuje, jakmile je konfrontováno právě s literární tvorbou; u Foucaulta je v tomto ohledu nápadný jeho raný zájem o texty vyslovené **nondiskurzivní** (Batail-

le, Blanchot, Roussel aj.), které demonstrativně odmítají předpoklad fixovaného významu, to jest zájem o **transgresivní écriture**. Jde – z hlediska tradiční terminologie – o literární texty jakožto sebereflexivní, schopné vymykat se diskurzivním normám už tím, že je obnažují, ale současně jde o texty, které (převedeny do roviny filozofické reflexe) problematizují sám vztah vědění k jeho předmětům: vědění je diskurzivní praxe, jež ale nikdy nemůže být autonomní.

STRUKTURA, TEXT, ÉCRITURE

Z toho všeho je patrný známý posun směřující od analýzy struktur díla k analýze procesů signifikace, posun, který vede právě k důrazu na **text**, zejména v tom smyslu, v němž se textem v 60. a 70. letech zabývali autoři seskupující se kolem časopisu *Tel Quel*. Text není nějaké tkanivo tvořené slovy, korekce paměti a zbraň proti času, nýbrž to, co se **vytváří** v prostoru vztahů mezi čtenářem a tím, co je psáno, a tento prostor je pak místo produktivity, což však mnohem častěji označuje pojem **écriture**. Nikoli superstruktura (francouzský termín pro slovo nadstavba), nýbrž praxe (srov. např. KRISTEVA). V extrémní formulaci: **text** není nic daného, nýbrž to, čeho zkušenost lze mít pouze v činnosti tvoření samé; text je právě proto zároveň transgresivní akt, neboť „rozptyluje“ autora jakožto centrum a garanta smyslu, hlasu; toto pojetí rovněž eliminuje možnost teoretického metajazyka, čtení je produktivní práce s textem v jeho vlastním prostoru; interpretace,¹ pokud by se zde dalo používat tohoto slova, potom by byla spíše to, co text **způsobí**, co udělá se čtenářem, **jak změni jeho život**.

K tomu by bylo možné i nezbytné říci ještě mnohem více, ale nejde o to vytvořit katalog a sledovat historii; jde spíše o to, že dominantní pozici, kterou zejména ve francouzském myšlení a zejména v té jeho části, jež byla ovlivněna strukturalismem, zaujímal **text**, obsazuje postupem doby rovněž i něco jiného: **écriture, discours**. Otázka je,

¹ V své *Kritice a pravdě* z roku 1966 převádí Roland Barthes interpretaci na stranu kritiky. „Kritika není věda. Věda pojednává o smyslech, kritika je produkuje. Kritika zaujímá [...] přechodné místo mezi vědou a četbou; poskytuje jazyk čisté řeči, která čte, a poskytuje řeč (jednu z mnohých) mýtickému jazyku, který vytváří dílo a který je zkoumán vědou. Vztah kritiky k dílu je vztahem smyslu k formě. [...] Kritika je hluboká (nebo lépe řečeno: *profilovaná*) četba; objevuje v díle jistou srozumitelnost, a tím je ovšem dešifruje a podílí se na nějaké jeho interpretaci“ (BARTHES 1997: 245 a 251).

zda je to cosi stále ještě pojmu text blízkého, s ním nějak příbuzného, anebo zda je to naopak cosi radikálně odlišného. Na tuto otázku však není snadné odpovědět, dokud není jasnější, co **text** v této dominantní pozici vlastně střídá. A ani to není tak zřejmé, uvážíme-li například, že nejznámější kniha amerického derridovce Geoffreya H. Hartmana nese název *Saving the Text*: autor zachraňuje **text** před filozofií, jež se ocitá v rozpacích, jakmile se ukazuje nezbytným připustit jakoukoli závislost čistého myšlení na textech, tedy akceptovat rétorickou dimenzi filozofických myšlenek, svěřovaných textům, tedy jakmile nelze tak snadno odbýt fakt, že *ratio* je nějak vždy kontaminováno ze strany *oratio*; zachraňování textu se tedy děje ve znamení obrany „materiality“ toho, co není zcela pod kontrolou ducha či logu. Téma dnes již bezmála banální: metafyzika světla versus čern tisku, naznačující, že *écriture* je hymnus na Ducha Černi:

Derridův komentář je jako čočka namířená na nejrozmanitější texty, která je zaostřuje a propaluje tak, že už o ně zase začínáme mít strach. Je do té míry radikální, že navzdory ujišťování o naší závislosti na slovech druhých, obsažené (tj. řeč) rozlamuje obsahující (encyklopedická kniha, pojem, význam) a dává čtenáři pocítit smrtelnost každého kódu, každého smluvně zajištěného významu.

(HARTMAN: xvi)

Je tedy možné říci (a je to také zcela jasně naznačeno i v Hartmanově knize, jejíž úvaha je zasvěcena Derridovi jako **komentátorovi** klasických textů, filozofických i jiných), že pojem struktury vystřídal pojem textu, s nímž alternuje pojem *écriture*, jakkoli takový Roland Barthes s tímto slovem pracoval již dříve a jakkoli je vůbec tento termín silně zakořeněn ve francouzské kulturní tradici. Je ale dost pravděpodobné, že termín *écriture* jako případný nástupce slova *text* se začíná objevovat i z jiných důvodů, než je vliv literární a kulturní tradice; může to rovněž souviset s rozvojem textové lingvistiky, to jest se zájmem o to, co je za hranicemi věty, se zájmem o tzv. transfrastické jednotky a s epochálním dílem Emile Benvenista, u něhož se také vynořuje termín **discourse** v tom významu, v němž se (zčásti) používá dodnes. Textová lingvistika má přirozeně svým předmětem *text*, ale spíše *text* jako produkt, jako danost či právě jako svůj „objekt“. Naproti tomu pojem *écriture* otevírá v tomto rámci rozměr jiný, rozměr procesuální. Je to zřejmé zejména na Derridově *Gramatologii* – a ta je interesantní i proto, že v rámci filozofie (právě prostřednictvím pojmu *écriture*) stírá i rozlišení literatura × filozofie. A to proto,

že chce ukázat k nějakému rozměru „základnějšímu“ – k tomu, co Derrida v 60. letech nazývá **archi-écriture**, resp. **grammé**: rýsování rozdílů/diferencí, dění diferenciací – rýhování hladkého, řečeno deleuzovským slovníkem; v poslední instanci je pak skrze pojem **grammé** (čistá forma jakéhokoli rozdílu, zároveň pohyblivá stopa procesu diferenciací) možné dekonstruovat i hranici mezi textovým a obrazovým (a v tomto smyslu je pojem **grammé** klíčový i pro další osudy filozofického myšlení umění, nejen literatury).

To při svém zachraňování textu, které se opírá především o **graficky** svéráznou Derridovu knihu *Glas*, postřehl i G. H. Hartman:

Glas [...] je zjevně komentář k Hegelovi a Genetovi, avšak není jim podřízen – neboť tuto svobodnou hru nové, nenarativní umělecké formy křížují i jiné texty. Derridův komentář jakožto umělecká forma nadto podrývá prostorové i časové perspektivy, takže nakonec nám nezůstává žádné jednotlivé téma či struktura, nýbrž jen „přízraky všech věcí, jež jsou“. Tyto přízraky jsou stíny vržené budoucností stejně jako minulostí: écriture je jejich realitou, poněvadž její zdůrazněná transverzálnost nás přenáší do přízračného jádra věcí, mezi „mrtvé, jejichž jména máme na rtech“ (Keats). (HARTMAN: xviii–xix)

Tento citát je mimo jiné zajímavý i tím, že pracuje se všemi pojmy: struktura, text i écriture (kterou „nelze chápat jako modus tiché řeči, který lze nějakou magickou či etickou proměnou znovu konvertovat do řeči“ – *IBID.*: xx) a že tato jejich souvztažnost zhruba rezumuje situaci ve francouzském myšlení na přechodu od struktury přes text až k écriture.

Zcela záměrně mluvím o **myšlení**, protože žádná širší úvaha o textu, a tím méně o **psaní** či **diskurzu** nemůže nechat stranou fakt, že všechny tyto pojmy jsou situovány nikoli v konkrétních disciplínách, nýbrž právě na hranici různých světů (jazykověda, literatura, interpretace kultur, filozofie). A právě z této zvláštní pozice všechny uvedené pojmy například zrcadlí přesvědčení, že primární ve vztahu ke světu není ani reprezentace, ani označování v jakémkoli smyslu, nýbrž – avšak to je jen jedna z možných odpovědí – **odhalování**. Ale odhalování takové, které nemůže nebýt **situované**, to jest je vidoucí právě proto, že má nějaký úhel pohledu (a že redukcí úhlu pohledu vůbec ztrácíme schopnost vidět), přičemž tato situovanost, vrženost, fakticita rozumění je zároveň odkazem k podstatné **neprůhlednosti**, **hloubce** (pojem Maurice Merleau-Pontyho), což se pak vrací i v úvahách o **textu** a zcela jistě, ač nikoli vždy výlučně, motivuje i jeho nahrazování pojmem écriture.

Svým způsobem (v tomto případě ironickým, protože řeč je o „realismu“) to říká i Roland Barthes ve své knize *S/Z* z roku 1970:

Každý literární popis je **pohled**. Řekli bychom, že vypovídající se dřív, než začne popisovat, postaví k oknu, avšak nikoli proto, aby dobře viděl, nýbrž proto, aby dal nějaký základ tomu, co vidí, jeho zarámováním: zasazení do rámu zakládá viditelné. Popisovat tedy znamená postavit prázdný rám, který realistický autor stále nosí s sebou a který je důležitější než stojan, před určitý soubor čili kontinuum objektů, jež by bez této manické akce (mohla by vzbuzovat i smích jako nějaký filmový gag) nebyly dostupné slovu; aby o nich spisovatel vůbec mohl mluvit, musí tímto rituálem iniciace proměnit ‚reálno‘ v namalovaný (zarámovaný) objekt.
(BARTHES 1970: 61)

Je možné formulovat tuto myšlenku i jinak. Jako text můžeme chápat i film, to jest tkanivo tvořené záběry, sekvencemi, střihem a montáží. Záběr jako minimální jednotka tohoto **textu** není nějaký neutrální anonymní pohled kamery, je to vždy již nějaká konstrukce, a to právě na základě rámování vizuality. Není to simulakrum vněmu, nýbrž, jak říká Pascal Bonitzer, „určité uspořádání objemů, hmot, forem, pohybů“ (BONITZER: 21). Záběr-obraz je tedy jakýsi celek, blok, který na tomto místě v textu-filmu, kam je zasazen, eliminuje všechny jiné obrazy (analogicky k paradigmatické ose výběru), a současně – jako moment textu-filmu – se propojuje s dalšími bloky-obrazy (jakoby v ose syntagmatické). Tato analogie je ale skutečně zajímavá teprve tehdy, uvědomíme-li si, že pro osu paradigmatickou zde neexistuje žádný kód, tj. nějak předem vyznačené paradigmatické soubory, z nichž by bylo možné vybírat.

Blok-obraz v této pozici (tj. jako moment filmu-textu) je nadto paradoxní i potud, že je jak místem uzavřenosti (sevřen rámem, eliminujícím mimoobrazové pole), tak i místem otevřenosti, protože odkazuje k něčemu, co by bylo lze nazvat „reálnem“ jako nezformovanou substancí významu. Například Alfred Hitchcock, vědom si tohoto zvláštního postavení obrazu jako prvku textu-filmu, jako uzavřenosti, dovolující otevřenost, radí režisérům: nesmíte se v ničem nechat ovlivnit prostorem před kamerou a musíte myslet na jediné, totiž na to, co se má objevit na plátně, a to proto, že kinematografická technika dovoluje získat vše, co si přejeme uskutečnit, všechny obrazy, které nám již nějak tanou na mysli.

Je ale zřejmé, že tato otevřenost je už něco zcela jiného než průhlednost; spíše naopak je to známka neredukovatelné rezistence – ale takové, jež je pociťována pouze uvnitř textu. A otázka potom zní:

jak je vůbec ještě možné mluvit například o hranici či limitě textu?

Na tuto otázku se pokusím odpovědět jednoduchou tezí: je možné, že odpověď by se mohla skrývat v běžném až zcela banálním tvrzení, že **text ztělesňuje smysl**. Není to dnes sice běžný způsob vyjadřování, přesto se však může stát jedním z klíčů k pochopení toho, co rozumět textem jakožto *écriture* a jak chápat hranici **textu**, která zjevně nebude hranicí nějak zvnějšku text ohraničující.

Právě proto je ale nezbytný stručný exkurz k Husserlovi a jeho fenomenologii.

TEXT, ÉCRITURE: ZTĚLESNĚNÍ SMYSLU

Když Husserl při svých analýzách (v jejichž pozadí je ale téměř vždy otázka po smyslu toho, s čím se setkáváme) proniká až do sféry žité tělesnosti a konstatuje její zcela fundamentální úlohu při ustavování čili „konstituci“ světa, jak se nám ukazuje, a když potom v V. Karteziánské meditaci velmi smělým a poněkud nečekaným způsobem přistupuje k „nové redukci“, totiž k redukci na „sféru vlastního“ právě proto, aby doložil, že jeho fenomenologie nevede k solipsismu, vzdor svému východisku v „ego“, vychází z toho, že s **jiným**, to jest s **alter ego** se primárně setkáváme jako s tělem, avšak s tělem jakožto dvojnásobným fenoménem, neboť na jedné straně máme před sebou tělo jako věc mezi věcmi, a na straně druhé (avšak současně) tělo jako „ztělesnění“ druhého já – a právě v tomto ohledu jsme si (na rozdíl od toho, jak si uvědomujeme věci ve světě) vědomi radikální nepřístupnosti, neprůhlednosti. A právě v této souvislosti se potom Husserl uchyluje k jisté – podle jeho názoru – ilustrativní analogii. Říká totiž zhruba toto: lidské tělo je nám dáno primárně skrze vnímání, to jest primárně se zjevuje v aktuálním světě příslušném k nějakému ego-vědomí, intencionálně se k tomuto světu vztahujícímu (a jemu rozumějícímu); avšak jakkoli se ukazuje jako věc mezi věcmi, je tělo vzápětí uchopeno jako „druhý“, jako alter ego. Což je však třeba vyjádřit ještě přesněji: tělo v tomto prožitku není totiž samo předmětem aktuální teze (není „kladeno“ jako tělo), tělo samo není vnímáno ve vlastním smyslu tohoto slova, protože tento intencionální prožitek aktuálně a výslovně míní **osobu** tímto tělem ztělesněnou – čili také **vyjádřenou**. Stejně jako tehdy, když čteme nějaký **text**, také aktuálně a výslovně nevnímáme **značky psané na papíru**. „Psaná značka se sice jeví,“ říká Husserl doslova, „avšak my ‚žijeme‘ výkonem smyslu.“ Na jiném místě vyslovuje tuto myšlenku ještě detailněji:

Knihy se svými papírovými stránkami, vazbou atd. je věc. Ale k této věci nenáleží nadto ještě cosi druhého, totiž smysl, nýbrž smysl jistým způsobem **prostupuje** [tento] fyzický celek tak, že jej **oduševňuje** [oživuje, *beseelen*], pokud oživuje každé slovo, ač ale nikoli každé slovo pro sebe, nýbrž souvislosti slov, která se skrze smysl propojují do smyslem nadaných útvarů a ty opět do útvarů vyšších atd. Duchovní smysl oživující smyslové s těmito jevy **splyvá** [*verschmelzen*], protože nespojuje na způsob svazování termínů položených vedle sebe.

(HUSSERL: 238)

Písmo, *Schrift*, *écriture* funguje jako tělo smyslu – potud analogie: chápání těla jako výrazu ego je nějak totéž jako čtení textu, avšak – a tady již analogie pomalu přestává platit: obsahem výrazu v případě onoho „textu“, jímž je tělo druhého, není smysl, nýbrž přítomnost jiného ega, které uchopujeme jako osobu, tedy zcela jinak než smysl věty/textu, protože osoba je zvláštní jednota, a to jednota „dynamická“, rozvíjející se pouze v životě, životem a jako život. Fenomenologicky, ale i jinak je tato Husserlova deskripce a analýza ovšem značně překerní a dokonce ohrožuje záměr, s nímž byla vedena. Můžeme si totiž položit nepříjemnou otázku: co když rozdíl, s nimiž pracuje, nejsou tak zásadní, jak by si Husserl přál? A co když tato analogie souvisí s jinými, v rámci úvahy právě tak oprávněnými? Což vše jsou otázky, podněcované krajní dvojznačností těchto a jim podobných rozborů vztahu k „jinému“.

Právě v V. Karteziánské meditaci („Odhalení transcendentální sféry bytí jako monadologické intersubjektivitý“ – HUSSERL: 87n) totiž Husserl na tuto analogii navazuje (přes moment žité tělesnosti, resp. vtěleného vědomí) analogii další: tak jako uchopuji alter ego skrze jeho tělo jakožto cosi cizího, co se však jeví ve sféře toho, co je mi vlastní (v mém světě), a to právě proto, že na rozdíl od věcí ve světě, které jsou průhledné, které kladou jen relativní odpor mému uchopování, protože se vždy jeví v rámci určitého stylu, předznamenáného příslušnými horizonty, do nichž jsou ve světě vždy zasazeny, zatímco druhý se skrze tělo jeví jako **alter ego**, což současně znamená jako cosi radikálně **nepřístupného**, protože nadaného hutným jádrem čili sférou nitra, k níž nikdy nemohu proniknout, právě tak uchopuji i **své vlastní** (anonymně fungující, žité) tělo. Vlastní tělo je nějak nadáno radikální „jinakostí“, **alteritas**. A je-li, jak chce klasická fenomenologie, žitá tělesnost podmínkou ukazování se věcí pro mne, znamená to potom, že ve vědomí (definovaném intencionalitou) je vždy také cosi neprůhledného, neprojasitelného jako ne-

redukovatelný moment cizoty vlastního vědomí. Sféra toho, co je mi vlastní stejně jako sféra „čistého vědomí“, je neredukovatelně „kontaminována“ cizím, **nevlastním**, neprůhledným, nepřístupným.

Když teď vyslovíme slova **tělo smyslu**, znamenají najednou úplně něco jiného – stejně jako teze o **textu** jakožto ztělesnění smyslu.

Pojem **text** jako nástroj polemiky s příliš rigidními verzemi strukturalismu měl, jak již řečeno, označovat jistou virtualitu a jistou zásadní otevřenost. Zároveň ale (a to zejména v blízkosti druhého pojmu, pojmu *écriture*) i **hutnost**, **densité** ve smyslu svézákonnosti, autonomie, neredukovatelné specifičnosti, to jest ve smyslu nepodřízenosti označovanému; **text** potom není ani pouhým průchodem či průhledem k nějak již existujícímu označovanému, ani není pouhým nositelem smyslu. Text, řečeno barthesovsky, je **významotvorný proces sám**; nikoli signifikace, nýbrž **signifiace**, a **production in progress**, jak zní americká verze téže myšlenky. **Dění smyslu**, řečeno co možná nejvýstižněji slovy Milana Jankoviče. Anebo – pokud se necháme vést perspektivou intertextovosti, je text **stereografie**: toto nehezské slovo chce označit konvergenci i divergenci různých „hlasů“, jejichž původ je však již dávno ztracen v nepamětných hloubkách již napsaného a řečeného, takže každá výpověď, jakmile je vyřčena v tomto prostoru, vzápětí přichází o možnost jasného určení svého původu. A **text** (teď již ale synonymum *écriture*) má svým nevyhnutelným pozadím toto šero a tuto nerozhodnutelnost. Textura textu se stává spleť a spleť houštinou, v níž lze pouze uváznout ve snaze prodrat se skrze ni ke světlu. Nová četba není opakováním staré, nýbrž je „produkcí difference textu“; pojem textu, který klade takový důraz na otevřenost, právě proto stvrzuje **neprůhlednost**: to, co se zdá být plně transparentní až neviditelné, nabývá jakoby hmatatelné, tělesné podoby, zhutňuje se a samo se zviditelňuje. S textem již prakticky synonymní pojem *écriture* pak ještě silněji evokuje blízkost k **figuře**, tvaru. Neboť ono zviditelnění je třeba chápat doslova – kdybychom neviděli písmena, nemohli bychom číst: banální tvrzení, v němž je ale najednou patrné, že **čtení se nějak dovolává vidění a vidění čtení**, že viditelné a čitelné je do sebe zaklesnuté, a to proto, že nelze mít jednoduše na jedné straně čtení a **transparenci** a na straně druhé vidění a **materialitu**, o kterou se musí zastavit pohled, aby viděl.

I když zde již značně překračuji téma, jak je naznačeno názvem, který jasně říká, že jde především o **hranice textu**, přesto se v tomto momentu alespoň na okamžik zdržím. Myslím, že právě teď je třeba

položit zásadní otázku: je vůbec možné mluvit o hranici textu, klade-li se takový důraz na jeho otevřenost? A tato otázka je na místě tím spíše, stírá-li se nakonec i tak zásadní hranice, jako je rozdíl textu a obrazu (jako dvou na první pohled naprosto odlišných přístupů či postojů ke světu)? Odpovím velmi stručným připomenutím jednoho pozoruhodného konceptu a poté již budu pospíchat k závěru, lze-li vůbec nějaký učinit.

Jean-François Lyotard ještě dřív, než se stal známým svou studií o postmoderním světě, napsal (a v roce 1971 publikoval) knihu, která zaslouží pozornost již samým svým názvem: *Discours, figure*. Autor zde o svém záměru píše:

Tato kniha protestuje, protože chce říci, že text není žádná danost, že v textu je jistá hutnost a lépe řečeno: konstitutivní diference, jež se ale nedává ke čtení, nýbrž k vidění; a že tato diference jakož i nehybná pohyblivost, která ji vyjevuje, je tím, co v označování neustále upadá do zapomenutí.

(LYOTARD: 9)

K obraně oka vyzývá (tradiční) pojetí textu jako průhlednosti; zjevně je tedy tato kniha polemikou s čistým čtením, čistým viděním, což obojí je podoba „čistého vědění“; popírá tedy možnost čtení očištěného od smyslovosti, materiality, těla, a možnost vidění redukováného na pouhé setkávání s neprostupností látky. Jde o „obranu **viděného**, které zachraňuje **řeč**, jež nebyla slyšena“ (IBID.: 10).

Sama tato věta jasně manifestuje, co má Lyotard na mysli: **vidění** (za hranicí textu) nestojí vedle **psaní**, nýbrž je jeho derridovským „suiplmenetem“: nahrazuje to, co v textu absentuje, co v textu samém chybí, aniž však suplement dodává zvnějšku něco navíc. Naopak: podnětem ke tvoření suplementů je rezistující neprůhlednost **kdesi** v textu. Vidění zachraňuje to, co textualitě uniká, ale **text** na druhé straně teprve zviditelňuje to, co se ukazuje. Což je zjevná polemika s dialektickým smiřováním a překonáváním protikladů, jež na místo dialektiky klade zvratnost, která neruší neredukovatelnou „jinakost“ smyslového světa vzhledem k textu a neruší ani neredukovatelnost diakritického prostoru textu vzhledem k vizualitě. Výklad snů, například, není převedením obrazu na text, nýbrž je to suplementace touhy. Text (écriture) tedy nestojí v opozici k „figuře“ (obraz, vizualita, svět viditelného) právě proto, že **figura** je označením exteriority, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako

smysl, avšak je to exteriorita, která se objevuje **uvnitř** textu tehdy, když se stává **nečitelným**.

Text tedy má i nemá hranici. Neexistuje, jak právem tvrdí Derrida, transcendentální označované, ale tato teze nevyklučuje vnějšík vzhledem k textu, a nevyklučuje dokonce ani neredukovatelnou kontaminaci textu tímto vnějškem. V tomto smyslu mluví o textu i úvodní citát z Michela Foucaulta.

To je důležitý krok, protože – za těchto podmínek – je znovu možné a legitimní uvažovat o vztahu **text-reality/reálno**, jež je právě onou hutností, rezistencí, tedy **reality/reálno** je ono **daimonion**, které neříká, jak se věci mají, nýbrž říká „ne“, a právě tím nutí klást jiné otázky, dokonce vůbec mluvit, psát, malovat obrazy, **tvorit**.

Jako by tedy bylo nezbytné napřed postulovat radikální „autoreferenci“, aby bylo možné – právě transgresí takto ustavené hranice – prolomit její uzavřenost a nalézt jiný **mysl otevřenosti**.

Hranice? Možnost reverzibility – a to kdekoli v textu, nejen na jeho okrajích.

Ústav filozofie a religionistiky FF UK, Praha

■ LITERATURA

BARTHES, Roland

1966 „Introduction à l'analyse structurale des récits“; *Communications* 8

1970 *S/Z* (Paris: Ed. du Seuil)

1997 *Kritika a pravda*, přel. Josef Čermák, Josef Dubský, Julie Štěpánková (Praha: Dauphin)

BONITZER, Pascal

1985 *Décadrages. Peinture et cinéma* (Paris: Éd. de l'Étoile)

FOUCAULT, Michel

1994 *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák (Praha: Svoboda)

2002 *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)

HARTMAN, Geoffrey H.

1981 *Saving the Text. Literature. Derrida. Philosophy* (Baltimore: John Hopkins University Press)

HUSSERL, Edmund

1968 *Karteziánské meditace*, přel. Marie Bayerová (Praha: Svoboda)

KRISTEVA, Julia

1999 „Označující praxe a modus produkce“; in táž: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, přel. Josef Fulka (Praha: Sofis)

LYOTARD, Jean-François

1985 *Discours, figure*, 4. vyd. (Paris: Klincksieck)

MACHEREY, Pierre

1966 *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero)

Daniela Hodrová | Text města jako síť a pole

Pojetí textu jako sítě, se kterým vystoupil profesor Marcelli, je mi velmi blízké. Dávno mě vzrušuje sepětí textu s aktem splétání a tkaní, tedy oním aktem, jímž text, například text románu, povstává. Vnímám tento akt, ve kterém se místo pohybu ke středu nebo současně s ním výrazně uplatňuje pohyb sem a tam, dopředu a dozadu a také kroužení, jako mikrokosmickou analogii makrokosmického pohybu kosmogonického. Ostatně symbolika tkaní je dávného data a často je užívána, jak píše Jean Biès v knize *Art, Gnose et Alchimie* (1987), pro zobrazení energetických výměn, neustálého přibývání a ubývání sil, které ze světa dělají živou texturu (Jean Biès: Osvícený Hérakleitos, *Logos* 2002/1–2, s. 14). Při psaní, pojatém vědomě či nevědomě jako tkaní, jsou důležité momenty opakování, paralelismu, variace, analogie, asociace, zvukových, ale i myšlenkových „rýmů“, syntopie a synchronie – ty svazují jevy a události na základě jiné než kauzální logiky, tedy například na základě podobnosti či prostorové a časové blízkosti.

Splétáme a rozplétáme síť textů. Síť, kterými se pokoušíme strukturovat svět – prostor, který nemá zjevný střed ani hranice, místo středu se tu nalézá množství středů, lépe uzlů, v nichž se srážejí nebo z nichž vyzařují významy. Místo pojmů středu a hranice nabývají v síti velkého významu pojmy spojení, souvislosti a souměznosti. Snad by při našem uvažování o síti bylo dobré připomenout, že tu mluvíme o síti ve dvojm smyslu: na jedné straně je tu síť jako nástroj, s jehož pomocí čteme text, v textu rozpoznáváme různé síťové struktury – to je síť interpretační, na druhé straně – a tuto síť mám na mysli – je tu síť jako způsob a proces, jímž povstává text, text-svět – to je síť generativní (případně by bylo možné mluvit o interpretačním a generativním aspektu sítě). Oba typy či aspekty sítě spolu ovšem souvisejí, ale zřídka, pokud vůbec kdy, jde o jednu a tutéž síť. Textem tvoříme a v textu rozpoznáváme množství sítí

(motivických, narativních aj.). Čím hustší, a tedy jemnější síť však v textu tvoříme a rozpoznáváme, tím se zároveň struktura sítě víc a víc zamlžuje, až posléze mizí a přechází v cosi, co můžeme, inspirováni fyzikou a informatikou, označit jako **pole**. V pojmu pole, kterým síť či lépe soustava sítí jako našich způsobů rozvrhování a interpretací gigantické sítě světa jako textu a textu jako světa prochází všemi směry, je vyjádřena kontinuita, ale současně dynamičnost, energetičnost, projevující se pohybem a proměnami. Vrátime-li se k typologii sítí, pak je tu jednak síť generující pole, jednak síť, která se pokouší pole zobrazit a popsat (ve fyzice se kupříkladu elektromagnetické pole popisuje pomocí Maxwellových rovnic). Text tedy není jen síť, ale za představou sítě stojí představa pole sítí generovaného a jinou sítí posléze zobrazovaného.

Chtěla bych teď svou představu o textu jako poli v náznaku demonstrovat na textu, který stojí či lépe tvoří se někde mezi textem literárním a textem světa – na **textu města**. Zmíním se o některých aspektech tohoto textu svého druhu, který má podle mne mnoho společného s textem literárním, a proto lze o jednom vypovídat prostřednictvím druhého. Jestliže v souvislosti s literárním textem může slovo síť navozovat dojem jakési pevné mřížky, kterou autor a poté interpret pokládá na realitu a text, pak v souvislosti s textem města se pevnost a stabilita této mřížky už na první pohled jeví jako iluzorní. Síť města jako textu je čímsi velmi dynamickým, ba živým, vibruje, rozpíná se a smršťuje, rozvíjí se a svinuje, je to s ní tak trochu jako s polem ve fyzice – je síť i vlnou, soustavou vztahů-kanálů i proudem, který těmito kanály proudí. Město, právě tak jako text, není nikdy dokončené, je to **pole v pohybu**. Platí-li o textu, že přesahuje do dalších textů, že šíří svá intertextová vlákna jako houba, jejíž neviditelné podzemní „tělo“ svou stavbou naznačuje „propletenost hlubin skutečnosti vazivem souvislosti“ (výrok Ivana Havla citovaný Zdeňkem Neubauerem v stati O houbách, *Kritický sborník* 1992/2, s. 23), pak je tento „podzemní“ život, dynamické tkanivo vztahů v textu města, ještě zřetelnější. Síť budov a míst, generujících pole města, je protkána sítěmi „neviditelných měst“ – těch, která tu stála dřív (pod městem současným město gotické, pod ním město románské...), ale i měst vzdálených, která obyvatelé města navštívili nebo ze kterých návštěvníci města přišli, a konečně je protkána sítěmi měst literárních, textů psaných o tomto městě a v tomto městě. Chodec městem více či méně vnímá přítomnost tohoto pole, neustále i jím samým generovaného, tuto

zvláštní vibrující spleť prolínajících se obrazů a struktur, a on to je, kdo tomuto setkávání a prolínání dává smysl, vždy jedinečný, pomíjivý a zároveň, pokud cesty opakuje, stále znovu, byť jinak nalézány. A právě o tento stále se vytrácející a znovu a jinak nalézáný smysl, který město jako text, **žitý** text, text jako síť a pole, zahrnující nescetné texty, ustavičně zakládá, při pobytu ve městě – v doslovném i heideggerovském smyslu – především běží.

Právě v podobě takového textu – sítě sítí reálných i potenciálních, explicitních i implicitních a pole těmito sítěmi generovaného – vstupuje město do literárních textů. Zpravidla bývá pole města v textu přítomno jako síť reálných, pojmenovaných míst. Někdy je tu však přítomno jako síť míst anonymních, jejichž identitu tušíme (jako např. v Kafkově *Procesu*), jindy pak jejich identitu ani netušíme, a jde-li o město fiktivní, taková identita ani neexistuje. Kromě toho však – vyslovím teď hypotézu – může být pole města v textu přítomno zároveň nebo pouze svým stylem: urbánní text nese znaky města a jeho mýtu. Jaké znaky mám na mysli? Jednak znaky obecné, například iterativnost (Deleuze a Guattari mluví v souvislosti s Kafkou o „zmnožování řad“ – Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Praha, Herrmann a synové 2001), s níž souvisí i zjev dvojníka, této městské postavy povýtce, dále heterogenost, mnohostylovost, různohlasí, intertextovost, fragmentárnost, dále třeba zvýrazněný motiv oken, dveří, schodů, ale k těmto znakům patří i způsoby psaní – psaní proudem či tkaní, dále pak znaky jedinečné – přízračnost, divadelnost jako některé znaky literárního Petrohradu, labyrintovost, „palimpsestovost“ jako některé znaky literární Prahy. Bezpochyby častěji je město ovšem v textu přítomno tím i oním způsobem, tj. explicitně i implicitně.

Kromě toho, že město v prostoru textu figuruje v podobě různě viditelné sítě míst, figuruje tu rovněž jako síť časová – síť událostí veřejných i soukromých. Stejně je tomu v realitě. Člověk, který vstupuje do metra ve stanici Můstek, ocitá se tu ve zvláštním sémantickém uzlu, neboť jeho příběh (např. vzpomínka na osudový zážitek, třeba rozchod s milovanou bytostí) a jedinečná situace, pocit, který má toho dne, se tu protnou nejen s uzlem podzemní komunikační sítě velkoměsta, ale podívá-li se dolů, do místa, kde jsou obnaženy fragmenty románské stavby, protnou se i s jinou, hlubší časovou vrstvou města. Jinými slovy – osobní příběh a paměť se protnou a prolnou s příběhem a pamětí města a stvoří v síti města jedinečný uzel či pomíjivý střed, promění podobu města. To, co se v běžném životě při

chůzi městem děje víceméně mimoděk, může být v literárním textu výsledkem záměru. Postava procházející určitými místy, například Sofie Syslová v *Kuklách*, můžu-li citovat vlastní román, oživuje místa, „otvírá“ jejich paměť tím, že se rozpomíná na události, které se tu odehrály, a prožívá, „čte“ svůj příběh v rámci příběhu města, v sémantickém poli města. Je přitom příznačné, že k takovému prolnutí soukromého příběhu s příběhem města nedochází ani tak o svátcích, ale při každodenních, tj. opakovaných cestách; v určitém okamžiku a za určitých okolností můžou o sebe tyto dvě narativní sítě křížnout a dojde k výboji – k zážitku jiného času a prostoru, k vjemu jiného vědomí, k zvláštnímu setkání, ke zjevení dvojníka. Dvojník, stejně jako fiktivní dům – Golem a dům U poslední lucerny v Meyrinkově románu – jsou názornými příklady toho, jak je literárním textem generováno pole města. Opakovaná cesta, například k domu dětství v románu *Théta* (omlouvám se, že se znovu uchyluji k sebecitaci), se může stát cestou rituální, archetypální, mytickou. Kromě tohoto způsobu mytologizace města chůzí – mytologizace v rámci každodennosti (k tomuto typu můžeme přiřadit Joyceova *Odysea*), probíhá v textu mytologizační proces ještě jiným způsobem, a to tak, že chodec, postava chodce, ale i interpret městského textu, kteří se pohybují v poli města, „čtou“ a „píší“ svůj příběh a příběh města sítí mýtu tohoto města – pole města nabývá charakteru víru, do něhož jsou texty strhovány (Bělého román *Petrohrad* je pojat v duchu petrohradského mýtu, Meyrinkův *Golem* v duchu mýtu pražského).

Co vlastně umožňuje ono zhroupení či stržení osobního příběhu do sítě příběhu mytického, jehož býváme při chůzi městem i v městském textu svědky a aktéry? Podle mého názoru je to možné přinejmenším ze dvou důvodů (oba jsou ovšem hypotetické): jednak proto, že rozlišení událostí na každodenní a archetypální, prostoru na prostor vnější a vnitřní je vlastně takříkajíc toliko pomocné, neboť svět vně i uvnitř je ve skutečnosti jediným světem, je to „unus mundus“; jednak proto, že v poli města působí jev, který by mohl být označen analogicky podle Sheldrakovy „morfogenetické rezonance“ jako **mýtogenetická rezonance**. Předpokládejme, že se vědomí, ale ještě víc nevědomí obyvatele města (méně často jeho návštěvníka) za určitých okolností, ne-li ustavičně, napojuje na kolektivní vědomí, ale ještě spíš nevědomí města, jehož je ostatně součástí. Vědomím města rozumím onu síť explicitních textů všeho druhu (architektonických, literárních, síť minulých kolektivních událostí, známých z textů), nevědomím pak onu implicitní síť všech událostí, které se

tu kdy odehrály, velkých i nicotných, současných, ale i dávno minulých, a přece stále jakoby přítomných, přítom nezapsaných příběhů všech bytostí s městem spjatých. Právě na základě mýtogenetické rezonance jsou místa a události podobně vnímány a v textech dostávají podobné rysy, připodobňují se mýtům či prapříběhům. Ty ve vědomí či spíš nevědomí chodce působí jako svého druhu „atraktory“, což znamená, že prožívané a psané události a příběhy jsou přitahovány k určitým způsobům vnímání a osmyslování. Fenomémem mýtogenetické rezonance (tedy nejen intertextovostí – ta je podle mne jejím projevem) lze kupříkladu mimo jiné vysvětlit existenci „magického textu“ Prahy, sledovatelného od romantismu až po díla Michala Ajvaze, Miloše Urbana, ale i Francouzky Sylvie Germainové.

Tkadlena tká nejen podle známých, viditelných vzorů (tady působí vědomá intertextovost), ale i podle vzorů, které „nezná“ nebo spíš sotva tuší (tady se pohybuje na území nevědomé intertextovosti). Mluvím záměrně o tkadleně, neboť právě v „ženských textech“ je akt tkaní velmi významný a tyto texty navazují snadněji kontakt s nevědomím města než texty „mužské“. Tam, kde se při archaickém pohybu dopředu – dozadu, sem – tam nit osobního příběhu setká s nití příběhu města, dochází často nejen k prostorové, ale i k časové smyčce. Ten, kdo se nalézá v poli města jako chodec nebo kdo v něm působí zároveň jako tkadlec (pokusila jsem se naznačit, že i chůze je svého druhu tkaním – generuje pole), ocitá se v zóně, která je v neustálém pohybu, rozpíná se a smršťuje, zahušťuje se a řídne, odvíjí se a zavíjí, některý uzel zaniká, respektive stává se (dočasně) neviditelným, jiný naopak vzniká, další uzel se přepólovává – místo, které se dosud jevilo jako ryze vnější, každodenní, světské, se náhle stane (dočasně) místem niterným, magickým, nebo naopak (dočasně) ztrácí svou magičnost. Text města, tento nestabilní systém povytce, se subjektu, který je, jak už jsem řekla, jeho součástí, nabízí neustále k prožívání, tvarování, osmyslování.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Diskuse

Zdeněk Mathauser: Miroslav Petříček dokázal z Husserla, který je chápán především jako fenomenolog čistého vědomí, vytěžit nemálo o tělesnosti, o fyziologické stránce existence. Může to být ponaučné pro tu dnešní tendenci ve fenomenologii, která přináší nové momenty tělesnosti, ale ne vždycky dodržuje zásadu rozlišovat mezi fyziologickým, které už prošlo vědomím, a evidencí na jedné straně a na druhé straně tím fyziologickým, které patří do fundamentu, nad nímž se tyčí něco dalšího, přičemž ale toto fyziologické samo ještě vědomím a evidencí neprošlo. (Je to trochu obdobné s historickým exemplem: Descarta se ptají, nelze-li jeho slavnou formuli obměnit např. takto: „Pracuji, hle jsem“; filozof souhlasí, ale s tím, že aktivita je uvědoměna, tj. formule bude znít: „Jsem si vědom, že pracuji, hle jsem.“)

Základní otázka k oběma referátům: Ponecháme nějaké hranice (nebo je rozpustíme?) mezi sémiotikou, poetikou, sémantikou, tj. obory tíhnoucími k synchronii, nyní ale pojatými procesově, na jedné straně a kulturní historií na straně druhé? Je to otázka rozhodování mezi synchronní, ryze relacjonisticky organizovanou, tj. „prázdnou“ strukturou a strukturou vyplněnou. Nad Haškovým Švejkem se setkávají různé druhy výkladů, psychologické, sociální, etické atd. Všechny ty výklady stojí za úvahu, ale všechny si také odporují, jdou proti sobě. Jednou je Švejk ten, kdo se snaží všem vyhovět, jindy je to sabotér. To je sice zajímavé pro kulturní historii, ale co zbývá, když dáme vše proměnné do závorky? Zbývá Švejk, do něhož se dá promítnout cokoli, Švejk – prázdná struktura, Švejk jako systém odpovědí, který každému odpovídá podle toho, jak byla otázka položena, a podle toho, co asi ten, kdo položil otázku, očekával nebo jakou má tazatel úroveň. Potud bude systém odpovědí jen prázdnou strukturou. Jenže my dnes mluvíme o strukturách vyplněných, vyplněných fakticitou. Čím se tedy vyplňuje struktura?

Jde vůbec jen o vyplňování, anebo od počátku bylo v struktuře něco předchůdného dnešní výplni? Je to rám, rámeček obrazu, jak o něm mluvil doc. Petříček, nebo zvláštní charakter portrétu?

Bylo by snadné říci, že sémiotika a poetika dávají spíše prázdné struktury a kulturní historie že je vyplňuje, ale to bychom byli spíše na úrovni meziválečné, kdy se mluvilo o historických konkretizacích, realizacích; dnes se snažíme nezačínat prázdnou strukturou, začít už něčím fakticitním, vyplněným, ale otázka, co tomu předchází, co je předchůdcovstvím fakticity, zůstává. Mohla by to být právě ta mýto-genetická rezonance, o níž mluvila dr. Hodrová. Mimochodem: když v tomto referátu šlo o síť generující pole a síť pole popisující, musel jsem myslet i na výše zmíněnou otázku, která jako by měla obdobný půdorys – na to, jak se k tělesnosti dá přistoupit jednak jako k fundamentu, k předpokladu intencionality, jednak jako k něčemu, co už intencionalitou prošlo.

Poslední otázka ke kolegovi Petříčkovi se týká komparace. Na jedné straně je tu dnešní postoj: tomu, co bývá chápáno jako textem transcendentálně označované, se možnost existence upírá, resp. se tento designát považuje za trvale odsouvaný, přičemž sama možnost objektivního jsoucna se nadále připouští. Jak vidíte vztah této situace ke klasické fenomenologii, podle níž vědomí sice významově konstituuje svět objektivní v tom smyslu, že jej takto – coby objektivní – míníme, nikoli však potud, pokud bychom tvrdili, že za tímto mnou míněným jsoucnem, např. stromem, je další strom, jaksi reálnější než ten, který já míním?

Miroslav Petříček: Husserl, ať už dělá cokoli, tak se vždy snaží dodržet, pokud to jen lze, základní definici filozofie, která říká, že myšlení a bytí je totéž. To, co já si myslím, že by bylo možné označit jako vnějšek, je právě to, co filozofii nutí přiznat porážku. Myšlení a bytí není totéž. A husserlovská tělesnost je právě ten nešťastný vnějšek, který tomu parmenidovskému a heideggerovskému ideálu nikdy nebude odpovídat.

To je jedna věc. Samozřejmě, že existují věci kolem nás, ale to Husserla neznepokojuje, protože on ví, jak si je může myšlení beze zbytku osvojit. Všechny ty empirické resty jsou tu irelevantní. Důležité je, jak se nám ukazují, a tím je identita myšlení a bytí zachována, zachráněna.

Ale co je zajímavé v souvislosti s problémem textu – to je vnitřní problém Husserla (o tom psali i klasičtí fenomenologové, nejen

Derrida), problém rozporu mezi fenomenologií genetickou a strukturní, nebo mezi problémem konstituce a restituce. V okamžiku, kdy Husserl začne popisovat, tj. věnuje se strukturám, tak odhalí, že vlastně to, co popisuje, jsou sedimentace, čili usazeniny, stopy genetických procesů. Jenomže jakmile začne zkoumat genetické procesy, tak se dostává do nesnází, protože některé genetické procesy, které musí předpokládat, nemohly být vědomými, dokonce nemohly být aktivními. A dochází k problému pasivních syntéz. A pasivní syntézy, jimiž jsem například já, když chodím, je něco, co přesahuje rámec fenomenologie, protože to přesahuje rámec možné identity myšlení. Ale je to něco, bez čeho bychom nic neviděli, protože to, co vidíme, je rezultat geneze. A to je problém strukturalismu, nikoli fenomenologie. A pokud je Husserl zajímavý, tak tím, jak se dostává do stejné situace, do které se dostává klasický strukturalismus, když musí čelit námitkám z ahistoričnosti, z anonymity struktur. Ty námitky jsou stejné, ale Husserl se k tomu dostává jinak. A jemu to vadí z jiných důvodů. A to je právě ten nerozpustný moment, protože pokud naráží na nerozpustný moment, tak je to především on sám. Keine Aufloesung ist moeglich. To jsou právě ony syntézy, které musely být provedeny, aniž je možná jejich analýza intencionální. To je jakýsi podzemní vliv, který se šíří např. v teorii textů (aniž by byl takto formulován), ale i jinde. Třeba nepochybně celá snaha vyloužit, a tudíž jít za hranice textových metafor a spíše již k sítím, což je např. teorie autopoetických systémů, seberegulujících se systémů, to je teorie, která slouží k tomu, abychom si nekladli zneklidňující otázky, kdo je tím, kdo generuje autopoetické systémy, protože ty se generují samy. Protože otázka, jestli tam je nějaký původce, je zbytečná, protože ta teorie je vypracována tak, aby byla zbytečná.

Miroslav Marcelli: Příspěvek Daniely Hodrové mě přivedl k otázce, proč filozofové tak málo řekli o městě. Ještě v antice to bylo vcelku vyrovnané, ale v novověku je málo těch, kteří by reflektovali město a svou situaci v něm. Ale je tu hodně filozofů urbanofonních (Rousseau, Nietzsche, Heidegger). Ale rozumějme si, co je urbanofonní. Já tvrdím, že filozofie je vždy urbánní záležitost (poezie může být rustikální), ať to už tak filozofové vnímají, nebo ne. Například město mohu vnímat jako prodloužené tělo sebe samého, ale také o něm lze mluvit v karikatuře – například celá moje rozprava může být o tom, jak tyto intencionální akty vykonávám s pohledem na kostku cukru – to jsou moje oblíbené filozofické objekty.

Perec anebo Italo Calvino pěstovali metodu, kterou připomněla Daniela Hodrová – chůzi městem. Ve městě je třeba chodit, jak říká dr. Hodrová – je třeba je vychodit, poznat jeho hmotnost, je třeba hovořit o jeho materialismu – až potom začíná teoretická reflexe. To bylo vždy vlastní spíše spisovatelům, proto si myslím, že ta reflexe je tu daleko víc přítomná, stejně jako jejich smysl pro každodennost – devalvovaná ve filozofické reflexi. S výjimkou Michela Serrese, který pochopil, že město není žádný urbanistický plán, ale že je labiryntem ulic, spojení koutů, pasáží atd. Serresova práce je proto tak aktuální.

Co se týče výkladů, které si odporují, to podle mne není nejhorší situace, za mnohem problematičtější považuji, když se výklady míjejí, pokud se chtějí vyjadřovat k téže věci. Já jsem mluvil o přístupech, které vycházejí z představy textu, který se šíří atd., ale je tu také třeba problematika mocenských vztahů (jako je tomu u M. Foucaulta).

Dnes existuje ambice, velmi profilovaná, najít jakousi syntetickou polohu z hlediska antropologických zkoumání – možná že to, co jste myslel kulturní historií, by sem mohlo být zahrnuto. To by ovšem zasloužilo větší debatu. Jedna z možností je podle mne ve zvažování nové úlohy objektu – například města. Je to zvláštní objekt, objekt zvláštní aktivity (ne v tom smyslu, jakým je dům – mohu postavit dům, ale nemohu postavit město). Je tedy otázka, jak znovu pochopit naši aktivitu nikoli v tom smyslu, jak subjekt konstituuje objekt, ale jak objekt konstituuje subjekt. To se mi zdá velmi vzrušující.

Zdeněk Mathauser: To slovo „nemíjet se“ znamená podle mne úkol najít něco mezi prázdnou strukturou extrémního formalismu a vyplněnou předmětností fenomenologického zření. Znamená to pak sestoupit k dalšímu společnému jmenovateli, který by ale pořád ještě nebyl prázdnou strukturou, někam, kde by byl záchytný bod, např. město; tady by to asi dostávalo filozofický fundament. A specifická úloha objektu – ano, v tom to je – je pak to, aby to nebyl vjem „objekt vůbec“. Jde asi o sblížení těch dvou pólů – prázdné struktury a té empirické nebo magicko-empirické...

Miroslav Marcelli: ...materialistické – nebojme se toho slova materialistické. Petříček vzpomněl Lyotarda – na konci jeho úvah, v jeho kritických připomínkách k Baudrillardově pojmu simulakra píše tento autor o Cézannovi. Říká o něm, že když maloval horu

Saint Victoire, nebyla to hra simulaker, ale hora „vznikající“ ve své materiálnosti – o to jde.

Miroslav Petříček: Já bych se ještě vrátil k těm rámcům. Tam je určitě velký problém. Mluví se o vyplňování prázdných struktur. Ale čím bychom vyplňovali prázdné struktury, když jsou prázdné! Jakmile připustíme možnost, že rámuje – už sám rám říká, čím má být vyplněn! To je důležitá věc. Navíc rámování si můžeme představit různým způsobem – je to například i pohled dalekohledem. A na tom je vidět, jak se pohledy mění. Jaký je rozdíl mezi pohledem, kdy se dívám perspektivou, jak ji vymysleli renesanční umělci (v dále vidím malé), a dalekohledem, kde se mi ukazují jiné objemy (malé je velké atd...)? Pohled dalekohledem je paradoxní – ale jen z hlediska klasické perspektivy.

A ještě k té přesnosti a nezáměrnosti – nedávno jsem se pustil do četby Buffona – *Histoire naturelle*. Šokující je hned úvod – tento zoolog a velký historik přírody říká, že je třeba zprvu si všimnout jevů nápadných, udivujících a zajímavých, protože když od toho nevyjdeme, tak každá soustava, kterou budeme vypracovávat, bude nezajímavá, prázdná, suchá, abstraktní. Pro nás je nepředstavitelné, jak to udělat, ale je třeba přiznat, že ta myšlenka není tak hloupá. Ale my se toho lékáme a postupujeme naopak – zvláštní a zajímavé necháváme stranou.

Jiří Brabec: Myslím, že ten problém „prázdná struktura“ neexistuje – to je vysoká abstrakce, která vznikla v určitém vědním paradigmatu. Je to tázání, které vzniká z určitého pojetí vědy. V tom, co tu zaznělo, vidím tři stupně vývoje myšlení, které se bezprostředně dotýkají literatury.

V tom prvním se srazila vlastně dvě pojetí: otevřenosti a struktury jako vyplněné, ale uzavřené entity. To je Eco a Lévi-Strauss. Tento zápas o otevřenost můžeme najít u Mukařovského uvnitř jeho díla. Mukařovský pokládá stejnou otázku mnohosti interpretací díla, jakou jsme tu slyšeli. Ukazuje se tu problém vědce, který nemůže stát v řadě interpretů, ale musí přijít s takovým pojetím díla, které je vyčerpávající, protože bere v potaz všechny složky díla, čímž se dílo zase uzavírá. Ale Mukařovský to velmi citlivě rozpoznal – nejen ve studii o záměrnosti, ale i ve studiích např. o Štyrském a Toyen. V literární vědě tato první fáze u nás neproběhla, protože jí chyběla a chybí diskuse, k zásadním názorovým konfrontacím nedošlo.

Druhá fáze je ta, kdy se Eco zarazí nad tím uvolněným prostorem interpretací – vidíme, jak se přímo děsí toho, že může přijít kdokoli s čímkoli a všechny interpretace jsou stejně platné. Najednou se hledají pevná pravidla – ale co to znamená? Jde asi o to, že pozornost se upíná k vlastnímu textu. Tady jsme u otázky, která tu byla řečena – o pokračování textu a problému míjení. Ale co myslíme tím míjením? Není ono míjení už obsaženo v pokračování – jehož rastr je tak široký, že nemůžeme říci, zda má nějakou dostředivou, nutnou, v samotné interpretaci danou tendenci? To je moje otázka. Není míjení naopak upozornění na určité aspekty textu, které ty interpretace, které se drží výhradně textu, nemohou postihnout? Tím se pro mne ono „míjení“ problematizuje.

Vedle toho tu zůstává bázeň z uvolnění prostoru pro jakoukoli interpretaci. To souvisí s třetí otázkou, zdali se nemění určité paradigma, které nejsme schopni postihnout. To je problém například Barthesa, Todorova – kdy se tyto osobnosti ukazují jako „řada Barthesů“ – jak to ukázal prof. Marcelli v monograficích. Kontinuita se tu mění v zlom a to se ukazuje jako přístup ke svobodě.

Miroslav Marcelli: K tomu bych hned odpověděl: ano. Ale za tím „ano“ je samozřejmě velká plocha nejistot: to je otázka základní, co jste řekl k míjení se různých typů diskurzů. K té otevřenosti díla. Já sám se musím přiznat, že dodnes pocituji velké sympatie k tomu, když je něco uzavřené, vypočítané, když je stanovený inventář všech možností. Co může víc fascinovat v této vágní oblasti humanitních věd, než když můžeme říci, že těchto věcí je tolik a ne víc. Co je krásnější než nakreslit linie, které připomínají krystaly, co je ambicióznějším projektem, než vybrat všechny možnosti a najít mezi nimi jedno políčko pro skutečnost: to je sen, kterému vzdejme, co mu patří.

Na druhé straně chápu připomínky lidí, kteří zdvihli hlas, když se tento projekt ukázal jako nedostatečný. Je to přece jen ztráta pevné půdy, když se dílo začíná rozplývat v široce pojatém textu a intertextuálních spojeních. To může vzbuzovat dojem osvobození, ale i velké ztráty. Ale i v tomto otevření jsou jistá omezení, hranice, které mají ovšem jiný charakter.

Ne že by se nedala rýsovat strukturální uspořádání, která připomínají algebraické rovnice, ale v tom smyslu, že se otevřela jiná perspektiva a tu je třeba zachytit.

Když se objevila problematika mocenských vztahů, čtenářových intervencí do díla – to jsou příspěvky, které pochopitelně nemohly

aspirovat na takovou „krásu a symetrii“, jakou nám poskytovala předchozí perspektiva, ale ukazují něco jiného. Mimoběžnost je zřetelná v mnohých recepcích – všimněme si například feministické četby klasických děl...

Milan Jankovič: Kladu znovu otázku nad pojmem „dílo“, do jisté doby odsunutým, ale stále používaným. Chci připomenout dva úryvky ze stati Vladislava Vančury *Jak čist* (strojopis z pozůstalosti, poprvé otištěn ve *Vědomí souvislostí*, Praha 1958, potom v *Řádu nové tvorby*, Praha 1972, odkud cituji): „Bylo řečeno, že smysl uměleckého díla právě tak jako smysl nějakého životního děje není jednoznačný, ale že přináší bezpočet výkladů. Nepředstavuje tedy román tvar dokonale definovaný a neprostupný. Je to daleko spíše tkáň jemně organizovaná, jež zachycuje každé vlnění života a jež se vzdouvá tím životem a často nabývá významu, který je ztajen v právě míjející přítomnosti“ (citát ze s. 204).

K tomu ještě na jiném místě v téže stati: „Teprve zájem, odpor, souhlas a nové a nové prožívání zaznamenaného životního obsahu propůjčuje slovesné tkáni tep skutečnosti... Psáti knihy a čísti knihy jsou tedy dvě větve jediné tvořivosti“ (citát ze s. 195).

Otázky, které Vančurovy formulace vyvolávají: „tkáň jemně organizovaná“ = dílo – rozumí se dílo ve své potencialitě. Je „tkáň“ totéž co „sít“? Anebo má druhý pojem blíže k pojmu text, který však nutně nepředpokládá to, čím Vančura charakterizuje otázku: co to „vzdouvání“ znamená? Kdy a jak se děje? Teprve v aktu čtení se tkáň díla vzdouvá životem, tj. čtenářovou aplikací podnětů díla.

Smysl těchto aplikací se mění ve vztahu k „míjející přítomnosti“, s níž se setkávají, protínají – nebo též míjejí podněty díla. Tento předpoklad implikuje jistou identitu řečených podnětů, ta se však děje v čase. Dílo bylo nejen „vytvořeno“ (hypotetickým původcem), ale prosazuje se jako „toto“ dílo v pokračující řadě přijetí, souhlasů i odporů. Dokonce se stává „tímto dílem“ jen v těchto proměnách. A přece to, zda a jak se v nich dílo nadále „vzdouvá životem“ (a tedy jak trvá), závisí vždy i na tom, jak bylo – jakoby v předstihu všech svých realizovaných možností – uděláno. Je to tedy „sít“ nebo spíše „tkáň“? Odpovědi na tuto otázku se přiklánějí v prvním případě k „textu“, ve druhém případě k „dílu“.

Pojmy „text“ a „dílo“ poukazují k různému zaměření na společný předmět. Text nás oslovuje více svou vřátostí mezi jiné texty, dílo nás oslovuje více svým svébytně vytvářeným světem. Tento předpo-

klad vysouvá více do popředí aspekt autora, ale též čtenáře. Dílo zůstává společným místem jejich setkání i utkání. Tedy místem v pohybu: a přece i místem nějak organizovaným.

Miroslav Petříček: To je věc zásadní. Ale napřed marginálie: odpor zejména francouzské literární vědy k termínu dílo je dán specifickou tradicí, v níž je pojem dílo velmi svázán s normativní estetikou. Pokud se tohoto pojmu snaží zbavit, má to tento důvod. U Bataille, Blanchota dílo hraje určitou roli, ale je tu zdůrazněno to, že to není dílo těmto normám odpovídající. To ale problém neřeší. Tady je zajímavá věc v tom, že Pražská škola anticipovala recepční estetiku ještě dříve, než o ní byla řeč, a v tom je její přínos. Jde však o to, co zdůraznit na problému recepcce. Je to akt stejný jako interpretace? Já si myslím, že ne – zvláště když je dnes interpretace něco beznadějně profesionálního.

Možnost, jak něco zajímavého říci, vidím ve skutečnosti, že recepcce nespočívá v tom, že klademe určité otázky, na něž dostáváme prostřednictvím díla takové odpovědi, na něž bychom bez díla nepřišli, a že v tomto dialogu s dílem je vždycky ve hře naše aktuálnost situace, a tudíž i určitá časová distance, kterou tímto produktivním způsobem využíváme.

Ale význam díla, textu – diskurzu, écriture atd. je v tom, že přicházíme na jiné otázky – a už je pak lhostejné, jestli jsou mimoběžné či konvergentní, protože jejich konvergence nebo mimoběžnost se odhaduje na základě toho, co říkají. Důležitější je, že my se takto můžeme dostávat na jiné způsoby tázání (například co s námi Švejk udělal, nikoli zdali je blbec atd.) – a to se pak už pohybujeme v jiných rámcích.

Zdeněk Hrbata: Spíše jen poznámky než otázky: problémy díla a textu mají přece jen určitou genezi – zejména u německé romantiky, kde je dána přednost tvorbě před výtvořem, i když ten se spojuje s autorem. Ale je tu ona situace pokračování (např. v navazování kritiky na dílo), o které píše prof. Marcelli.

K motivu města: Michel Serres ve svém díle o vzniku Říma staví generický model – motiv, který zmínil prof. Mathauser – je to počátek fundovaný ze smrti. Serres do tohoto modelu – spojeného také mj. s legendistikou – zapojuje pět smyslů. Jde tu také o otázky přestaveb na rozdíl od staveb na zelené louce, které se vážou k tematice města. Zároveň se vše točí kolem jazyka, který je metaforic-

ký – síť, osnova, látka to jsou metafory, k nimž můžeme přidat další, jako např. šachovnice a vzory, které souvisí s geometrií města. Je to geometrie, která uklidňuje, přestože je uváděna do pohybu (vlnění, záhyby) ve městě, kde dochází ke spojení geometrie a smyslovosti – podle Serrese, který byl matematikem i námořníkem.

Zdeněk Mathauser: Rozdíl mezi interpretacemi a recepcemi je velmi důležitý. Otevřenost díla nelze redukovat jen na počet interpretací. Pod otevřeností je myšleno také něco jiného. Je nás tu několik, kteří jsme se zabývali Mukařovského rozlišením mezi dílem-znakem a dílem-věcí z roku 1943. Na množinu interpretací by bylo možné aplikovat stále ještě jen Mukařovského pojem dílo-znak, znakovou soustavu je možné interpretovat různými způsoby. Ale nově pojatý pojem dílo-věc tam přinesl přece jen něco nového a na to by se dalo použít termínu otevřenost – ovšem jiného druhu než zmnožování interpretací. Pojmem dílo-věc otevřelo dílo vstup do sebe sama ve své nezáměrnosti, sémantické nezorganizovanosti, otevřelo se nám samo o sobě. Susan Sontagová připomněla, abychom stále jen nepřebíhali od znaku ke znaku. Dílo-věc vrací umělecké dílo do přírody – je to místo velikého vzepětí přírody.

Miroslav Petříček: Sontagová je také autorkou díla *Proti interpretaci*, kde je myšlenka, že dílo musíme milovat.

Zaznamenala Marie Langerová