

## Trojí strategie a trojí víra: filozofie, literatura a literární věda

VLADIMÍR PAPOUŠEK

---

Cílem této úvahy je pokus o vymezení základních vztahů mezi diskursem filozofickým, poetickým, resp. literárním a literárněvědným. Je zřejmé, že tento úkol nejenže nebude jednoduchý, ale možná dokonce neřešitelný, přesněji řečeno obtížně řešitelný na omezeném prostoru několika stránek už proto, že v dějinách euroamerické kultury mají přechody, přesahy a transformace mezi jednotlivými diskursy dlouhou a bohatou tradici.

Nepůjde mi tedy o vymezení rigidních pravidel mezi nimi, ani o definitivní ukončení diskuze na dané téma, to by bylo více než pošetilé. Pokusím se spíše popsat způsoby „stávání se“ uměleckým dílem či filozofickým textem tak, jak k nim docházelo v dějinné negociaci společenství recipientů, tvůrců a uživatelů daných diskursů.

Je Platónův *Tímaios*, *Kritiás*, Campanellův *Sluneční stát* (1623), *Nové Organon* (1620) Francise Bacona nebo *Utopie* (1516) Thomase Mora více filozofií, nebo svěbytným uměleckým dílem s vlastní poetikou? Je Albert Camus v *Cizinci* (1942) či *Moru* (1947) filozofem, nebo spisovatelem? Je Jean-Paul Sartre v *Nevolnosti* (1938) filozof, nebo umělec, nebo obojí najednou? Kým je Ladislav Klíma ve *Slavné Nemesis* (1932)? Proč Dmitrij Sergejevič Merežkovskij, Nikolaj Alexandrovič Berdajev nebo Lev Isaakovič Šestov přísahají na Fjodora Michajloviče Dostojevského jako na filozofa? (de Man 1983a, 246–266) A proč si Martin Heidegger myslí, že v díle Friedricha Hölderlina objevil „zjevující se nebo uskutečňující se bytí“ (Heidegger 1927 [de Man 1983a, 246–266]) a proč se jeho dílo posunuje od analytické ontologie *Bytí a času* (1927) k nejednoznačnému poetickému textu *Básnický bydlí člověk* (1951)?

A dále, co myslí Edgar Allan Poe tím, když svou esej o básnické tvorbě nazve *Filosophií básnické skladby* (1932; orig. 1846)? Znamená to tedy, že slovu filozofie lze rozumět jako tomu, co označuje jistý metodologický postup dosahování nějakého cíle, v případě Poea výsledného efektu básně? Že takový výklad není nijak osamocněným excesem výstředního básníka, nás přesvědčuje podobné užívání slova filozofie v současnosti, a to například i ve slovníku firem a korporací – „filozofie firmy“, „filozofie prodeje“ a podobně. Jistě, jde o marginální užití slova zcela mimo filozofického, spisovatelského či literárněvědného společenství, ale je to, domnívám se, dobrý příklad toho, jak vágnost slov přispívá k invariantům užití v různých typech kulturních společenství.

Ale pokud se vrátíme k Poeovi a opět poněkud posuneme způsob užití názvu jeho eseje *Filosofie básnické skladby*, naskytá se otázka – není literární věda ve skutečnosti právě onou reálnou „filosofií básnické skladby“, tedy speciální částí filozofie zabývající se skladbou a interpretací literárního díla? Už jen množství položených otázek ukazuje na četná propojení mezi jednotlivými diskursy.

Ukazuje se ovšem také, že literární dílo, resp. literatura jako *belles-lettres*, se jeví v jakési centrální pozici jak z hlediska filozofů odkazujících k literatuře (M. Heidegger), tak z hlediska těch, jejichž díla se literaturou stávají (J.-P. Sartre). A podobně i vůči literární vědě, jejíž protagonisté mnohdy sice zastávají pozici exaktních analytiků vytvářejících teorii nad dílem (strukturalisté nebo dekonstruktivisté P. de Man), ale také pozici těch, kdo spíše touží vytvořit dílo nad dílem: G. H. Hartman v knize *O Wordsworthovi* (*The Unremarkable Wordsworth*, 1987), H. Bloom prakticky v celém svém díle, D. S. Merežkovskij v trilogii *Tolstoj a Dostojevskij* (1929; orig. 1897), kde je zároveň filozofem, literárním analytikem i básníkem. Tato centrální pozice spočívá zejména v tom, že ve všech diskurzech se setkáváme s tím, co je dominantním nástrojem literatury, totiž s obrazností, metaforou a vůbec figurativní řečí.

Nicméně v euroamerické kultuře najdeme ne jeden pokus o vymezení základních distinkcí mezi diskursy. Základní rozdíly mezi zacházením s dílem u filozofa a spisovatele vymezil například filozof Richard Rorty v eseji *Heidegger, Kundera and Dickens* (1991, 66–84). Podle něho hledá filozof v literatuře vždy určitý univerzální příběh, podporu pro svou generalizující teorii, sjednocující koncept: „My filozofové nechceme jen vidět dialektická schémata skrytá ordinárnímu, my chceme, aby byla tato schémata vodítkem k výsledku historických dramát světa“ (74). Jako příklad používá Rorty právě Heideggera, kterého nazývá, s odvoláním na Nietzscheho, „asketickým knězem“ (*ascetic priest*) (70), tedy myslitele, jehož strategie je založena na distanci od bahna skutečnosti, myslitele hledajícího absolutní čistotu. Proto se obrací k poezii, a to k poezii Hölderlinově, která (sama o sobě slovníkem i metaforikou) je příkladem separace a distance, nedostupné čistoty, což Heideggerovi umožňuje ony úvahy o „zjevujícím se bytí“ (Heidegger 1927 [de Man 1983a, 246–266]). Heidegger prostřednictvím odkazů k poezii používá básnictví k uskutečňování vlastní strategické intence – sebeprojekce do role vědoucího proroka účtujícího s minulostí Západu a vyslovujícího nová proroctví.

Zcela záměrně se Heidegger nezaplétá s románem, který by kvůli svému mnohohlasí (Bachtin 1980), dialogičnosti či kontradikcím v názorech postav, nemohl vyhovět Heideggerově intenci představit Západ jako areál vyčerpaných možností, jako minulost, zatímco Kunderovo pojetí románu by spíše odkazovalo k Západu jako prostoru otevřenému dalším dobrodružstvím, pošetilostem a nekonečným paradoxům a kontradikcím. Rorty cituje Kunderovu pasáž z díla *Umění románu* (*L'art du roman*, 1986), v níž charakterizuje román, který není zrozen z ducha teorie, ale z ducha humoru (Kundera 1986 [Rorty 1991, 73]). Tato distinkce se zdá být velmi přesná, pokud jde o vztah filozofie a prózy. Filozof vytváří teorii a v literatuře hledá exempla stvrzující jeho teoretickou pozici, jeho strategii argumentace v řádu diskursivní tradice daného oboru.

Zůstává tu ovšem řada otázek. Za prvé, je tu poezie, která až na výjimky pracuje s jinými prostředky, než je humor či ironie a neméně často se stává prostředkem, s nímž filozofové zacházejí, a nemám na mysli pouze probíraného Heideggera, ale třeba některé antické filozofy vyjadřující se básní jako například Parmenides.

A pak je tu otázka samotné ironie a humoru jako distinktivních prvků prózy podle M. Kundery. Neexistují snad filozofická díla, která používají humor a ironii, přičemž tyto prvky se stávají dokonce jejich dominantou – například v díle L. Klímy *Velký román* (1996) nebo ve Voltairově *Candidovi* (1759)? Nečteme tyto knihy spíše pro pobavení a potěšení než jako vážné filozofické teorie? Bude tedy možná užitečné podívat se na způsoby užívání figurativní řeči v jednotlivých diskurzech, protože právě ty představují nejtěsnější hranici doteku. Navíc není zcela jisté, zda lze jednoduše rozlišit například filozofickou metaforu od metafory umělecké.

Dekonstruktivista Joseph Hillis Miller se v knize *Řečové akty v literatuře* (*Speech Acts in Literature*, 2001) zabývá klasickým Austinovým filozofickým spisem *Jak udělat něco se slovy* (2000; *How to Do Things with Words*, 1962). Analyzuje Austinovu strategii, která je zjevně budována na potřebě uspořádaného filozofického systému s definovaným pojmoslovím a strukturovanou argumentací, tedy přesně tak, jak má filozof postupovat při budování a obhajobě své teorie. Na druhé straně si ale všímá i toho, že během výkladu Austin několikrát své pojmosloví promění a také, že jeho příklady, kterými své teoretizování dokládá, mají zjevný charakter ironie a humoru. Z Millerových pozorování lze vyvozovat, že Austinovu knihu lze číst jako vážný filozofický spis, ale také jako literaturu právě díky tomu, co autor sám „dělá se slovy“.

Tento postřeh se jeví jako klíčový. Filozofický spis od literárního díla asi nemusí odlišovat tak tvrdé distinkce, jako je teoretizování a používání literatury pouze jako exempla pro teorii, nebo naopak pevně stanovené maximy smíchové kultury či pravidel lyriky, ale právě spíše to, co skutečně autor se slovy dělá. To se zdá být mnohem jemnějším nástrojem rozlišení a zároveň nástrojem, který neodděluje striktně jeden diskurs od druhého, ale spíše nás vede k tomu, abychom vnímali texty jako komplexní celky s mnoha vnitřními invarianty, mnoha fasetami, které nakonec rozhodují, zda bude text recipován jako filozofický, literární, anebo jako oplývající oběma kvalitami, přičemž možná až způsoby užití v historickém čase a v dané kulturní komunitě budou rozhodovat o tom, která z kvalit se stane pro čtenáře dominantní.

To znamená, že text nelze pojímat jako jednu provždy danou entitu, ale jako entitu, která se v procesu užívání stává tím nebo oním, jejíž „stávání se“ je závislé na způsobech užití textu, nikoliv jen na autorské intenci, ale také čtenářských intencích, nikoliv jen na intenci individuální, ale také na intenci kolektivní (Searle 1995, 23–26). R. Rorty ve výše uvedené eseji uvažuje jako filozof a teoretik, jeho intence pochopit roli literárního textu je definována jeho rolí filozofa. Kundera, z jehož *Umění románu* cituje, ovšem také nevystupuje jako spisovatel, byť vystupuje na obranu románu, ale podobně jako Rorty, tedy jako teoretik a filozof zamýšlející se nad smyslem a charakterem „básnické skladby“.

J. H. Miller dekonstruuje Austinův text vystupuje v roli dobrého žáka J. Derridy a útočí na argumentační a teoretickou konzistenci Austinova díla tím, že kontradiktory ukazuje na přítomnost literárních prvků v textu, stejně jako na jistou libovol-

nost při zacházení s pojmoslovím, jako by se Austin trochu přestal zabývat vlastní teorií a více se bavil vytvářením vtipných vsuvek a příkladů.

Ve všech třech případech tedy sledujeme teoretiky uskutečňující své vlastní intence, ať už hledají rigidní designátory mezi literárním a filozofickým, nebo v případě Millera útočí pomocí literatury na konzistenci klasického filozofického diskursu.

Zatím se nám tedy povedlo ukázat, jak někteří myslitelé zacházejí s literaturou, ale nepodařilo se příliš pokročit v úvaze o fundamentálních rozdílech tří různých diskursů, snad s výjimkou závěru, že povaha textů literárních, filozofických, resp. literárněvědných, je záležitostí procesuální, a že v různých situacích dějinného užívání, dějinného čtení, mohou nabývat různých charakteristik a hodnot. Tohoto jevu si všímá ostatně už Hayden White ve své knize *Metahistorie* (2011; *Metahistory*, 1973), nebo v dalším spise *Tropika diskursu* (2010; *Tropics of Discourse*, 1978), kde například poukazuje na dějinnou transformaci Gibbonova historického spisu *Úpadek a pád římské říše* (1776–1788). Vážně míněné historické dílo je aktuálně cennější pro své kvality literární; svou hodnotu informační už víceméně ztratilo. To ostatně platí třeba také o pracích W. H. Prescottta *Dějiny dobytí Peru* (1847) nebo *Dějiny dobytí Mexika* (1843). Podle druhé z nich dokonce český spisovatel Ivan Olbracht napsal román *Dobývateľ* (1947).

Pokusíme se nyní zamyslet nad oběma výše naznačenými modely, tedy, co se děje v textech jednotlivých diskursů s metaforou a jakých proměn může nabývat, a za druhé, v jakém vztahu je rétorická strategie autora, jeho intence při tvorbě vlastní řeči k tomu, co společně s J. Searlem nazveme intencí kolektivní, tedy se soubory pravidel produkovaných jednotlivými diskursy.

## METAFORY A FIGURATIVNÍ JAZYK

V Dostojevského románu *Běsi* (1871–1872) je scéna, v níž Stavrogin s Šatovem vzrušeně debatují o víře v boha, přičemž Šatov cituje jeden ze Stavroginových výroků: „Váš vlastní ničemný výrok, zasmál se Šatov zlostně, a zas se posadil, znělo to takhle: Abychom si udělali zaječí omáčku, k tomu potřebujeme zajíce, abychom uvěřili v boha, musíme mít boha“ (Dostojevskij 2004, 242).

V diskuzi dominuje metafora o zajíci a zaječí omáčce odkazující k existenci boha a existenci víry v něj. Stejnou pasáž s touto metaforou odcituje ve své trilogii *Tolstoj a Dostojevskij* (1929, 166) spisovatel a filozof D. S. Merežkovskij. Merežkovskij byl právě jedním z těch ruských myslitelů, kteří chápali Dostojevského jako filozofa. I jeho interpretace metafory o zajíci a zaječí omáčce má charakter filozofického používání figurativní řeči, která tu obvykle je čímsi jako alegorií nějakého metafyzického problému. To znamená, že Merežkovského výklad jednoznačně směřuje k rozvíjení myšlenky o existenci boha a ruské pravoslavné víry. V zásadě je tu interpretace limitována vztahem dvou entit – boha a víry v něj, ačkoliv není viditelný, přičemž Merežkovskij onu nepřítomnost spojuje nikoliv s vírou přítomnou, ale s vírou budoucí.<sup>1</sup>

Je tomu ale tak i v Dostojevského románu? Domnívám se, že nikoliv. V textu nelze metaforu tak jednoznačně interpretovat, není pouze zmiňovanou alegorií metafyzických entit, ale také znakem a charakteristikou Stavrogina. Metafora neodkazuje jen vně, není jen výsledkem jistých řečových aktů jednajících postav, ale vnitřně

tato figura buduje postavu samotnou jako signum jejího hmotářství, cynismu a také nekonzistence a účelové libovůle myšlenek.

Figura značí ale i způsoby řeči v románu, zacházení se slovy a indikuje řadu dalších možností, například odkaz k lidovému „skazu“ redukujícímu nevysvětlitelné a složité jevy na jednoduchá přirovnání typu bajky nebo přísloví. A konečně, může to být prostě jen prvek ozvláštňující a osvěžující vyprávění. Metafora může být zkrátka jen zábavná. Je zřejmé, že metafora v uměleckém díle funguje jinak, než pokud je použita k filozofické argumentaci, která jí dává relativně jednoznačný interpretační rámec. V literárním díle je ale metafora mnohem méně postižitelná v jakémkoliv kognitivním obsahu, mnohem méně „rámovatelná“ (*frame*) (Black 1962, 28) a jaksi existující a trvající ve své otevřené hravé svobodě. Jestliže jí přisoudíme specifický obsah, pak je to operace, která přesahuje možnosti vlastního literárního diskursu a zjevně se tu indikuje zásah buď filozofa, nebo literárního vědce. Metafora v literárním díle je jazykovým prostředkem, skrze nějž dílo vyvstává jako dílo, prostředkem, který je v rámci dané řeči úspěšným či neúspěšným obrazem. Pomáhá, jestliže je úspěšný, a škodí, když nudí nebo vzbuzuje nezájem a lhostejnost.

Metaforou můžeme nazvat dokonce celé literární dílo, jak se to děje například s Kafkovými díly, zejména s *Procesem* (1925) či *Zámkem* (1922) nebo Camusovým *Morem*, resp. *Cizincem*. To je ale zacházení s literárním dílem za hranici díla samotného.

R. Rorty v eseji *Nahodilost jazyka* (*Contingency of Language*, 1989) hovoří o tzv. filozofických metaforách, jimž přisuzuje schopnost v jistých případech radikálně proměnit slovník dějinné periody a s ním veškeré instituce a společenský život. Jako příklad uvádí metaforu vzešlou z Velké francouzské revoluce – volnost, rovnost, bratrství. Rorty má v daném příkladu nepochybně pravdu, ale upozaduje jeden významný detail, totiž, aby mohla být metafora vybavena přívlastkem „filozofická“, musí tu být nějaký filozof provádějící příslušné operace. Ačkoliv Rorty odkazuje k Davidsonovu pojetí metafory (Davidson 1978 [Rorty 1989, 262]) jako prvku jazyka, jako operantu řečové hry, svým argumentem se slovníky, které metafora produkuje, už jasně směřuje mimo toto pojetí a přisuzuje této specifické figuře opět schopnost zasahovat do skutečnosti a měnit ji, jinými slovy přisuzuje jí ony kognitivní obsahy, které Davidson popírá.

Domnívám se, že Davidsonovo pojetí více odpovídá tomu, jak funguje metafora v literárním díle, totiž jako entita řečové hry vypravěče nebo básníka, entita, která tu není pro to, aby vysvětlovala, dokazovala, argumentovala nebo něco radikálně měnila, ale aby budovala prostor dané hry, aby přispěla k ocenění hry jako takové. Fyzikální nebo filozofické metafory mohou být samozřejmě zpětně použity v literárním díle mnohem svobodněji, než je tomu v jejich původních diskurzech. Například „černá díra“ nebo „zakřivený prostor“ či Heideggerovo „bytí k smrti“ nebo „vrženost“ mohou v literatuře získat svobodu, která je zcela vyvazuje z jejich původních argumentačních rámců. Proto je figurativní řeč v literárním díle mnohem svobodnější než v diskursu filozofickém, resp. literárněvědném. Jestliže E. A. Poe vysvětluje účelnost svých obrazů v *Havranovi* (1845), jim samým nijak nepomáhá, ani, jak o tom ostatně svědčí historická praxe spojená s touto básní, nijak neovlivní jakékoliv budoucí způsoby čtení. Když píše Poe báseň o hrobu bájné Ulalume (1847) nebo

*Tamerlána* (1827), kde se čtenář dychtivý dozvědět se cokoliv o Tamerlánovi nedozví vůbec nic, těžko si lze představit filozofa, který by nějakou zázračnou operací tyto metafory proměnil v kognitivně produktivní zdroje nových slovníků jinak, než nějakou mimořádně radikální transformací, jako to činí například Heidegger s Hölderlinem. To ale předpokládá operaci, která výrazně posune význam figurativní řeči tím směrem, který si přeje ten, kdo s tropikou zachází a sleduje své vlastní argumentační a interpretační cíle. Tuto možnost má filozof právě proto, že přesouvá literární dílo na zcela jiné herní pole. Literární vědec činí do jisté míry totéž, ale přece jen nemůže zcela opustit tradici toho, co nazýváme literaturou, protože musí minimálně předstírat, že toto pole nemění. Možná, že právě tady se rýsuje jistá hranice mezi literárními vědci samotnými. Ta je definována právě tím, do jaké míry jsou připraveni k radikální transformaci herního pole, tedy zda budou více autory uměleckého textu nad uměleckým dílem (Hartman), nebo se posunou dále a přiblíží se filozofii, jako to činí Merežkovskij. Tyto hranice ovšem nelze nijak exaktně stanovit a často se mohou měnit i v rámci tvorby jednoho myslitele.

J. Derrida jako filozof napadající tradiční filozofii nabídl v dekonstrukci literární vědě nástroj, jak se pohybovat v širokém rozpětí mezi diskursem filozofickým, literárním a literárněvědným, protože dekonstruktivisté dokáží zpochybnit jistoty filozofického diskursu – de Man dekonstruuje Derridovo čtení Rousseau v *Rétorice slepoty* (*The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau*, 1983), znovuobjevit zapomenutého básníka – Hartman v knize *O Wordsworthovi*, nebo ironizovat jazyk literárněvědných teorií i filozofie, jak to činí Miller v knize *Řečové akty v literatuře* a v dalších dílech.

Ale ani dekonstrukce nenabídla žádný univerzální nástroj, který by vztahy zmiňovaných diskursů nějak definitivně osvětlil, možná pro svůj dílo-centrismus a proto, že odpovědi byly hledány v diskurzech samých, a nikoliv ve způsobech zacházení s nimi. Nicméně právě rozdílné pojmání figurativního jazyka, především pak metafory, se ukazuje jako plausibilní indikace diferencí mezi jednotlivými diskursy. Metaforu užívají filozofové, literární vědci i spisovatelé. A všichni se také setkávají při užívání metafor vyskytujících se v literárních dílech. Zatímco však v literatuře je figurativní jazyk otevřený a „nevinný“ jiným způsobem existence, než kterou předpokládá báseň nebo román – tedy být součástí románu nebo básně a přispívat k jejich ocenění, v řeči filozofa nebo literárního vědce získává metafora zcela jiný charakter – je nucena k práci definované argumentační strategií promlouvajícího, stává se zdrojem alegorie, podobenství, reprezentuje nějaký univerzální klíč ke světu, schopný produkovat nové slovníky a nové instituce, jak o tom uvažuje Rorty (1989, 3), nebo modelována tak, aby stvořila novou teorii, jak o tom svědčí například gnostické metafory u Blooma – například obraz gnostického nebe o různých úrovních a kruhové struktury, který se stane fundamentem pro autorův *Kánon západní literatury* (2000; *The Western Canon*, 1994). Nelze ovšem nikdy dopředu rozhodnout, zda se umělecká metafora nestane materiálem pro filozofování a zda se filozofická argumentace pomocí metafor nakonec nestane uměleckým textem.

Ve všech těchto případech je však zřejmé, že je podstatné, jaký způsob zacházení se svou řečí autor zvolí, tedy řečeno s Austinem – co udělá slovy. A ono „dělání

něčeho slovy“ je ve všech třech diskurzech významně odlišné. Jsou tu tedy jistá slova a také jisté způsoby zacházení s nimi.

## ŘEČOVÉ AKTY, KOLEKTIVNÍ A INDIVIDUÁLNÍ INTENCIONALITA V DĚJINÁCH

Co vlastně dělají filozof, literární vědec a spisovatel se slovy? Filozofové i literární vědci často simulují tendenci užívat deskriptivy, tedy svou řeč strategicky vedou tak, aby jejich projev vypadal v maximální možné míře jako sdělování zjevných skutečností, například tam, kde analyzují nějaký jev. Problém ovšem spočívá v tom, že sama strategie nevypovídá dost o samotných řečových aktech. Pokud by šlo skutečně o deskriptivy, pak by se dalo předpokládat, že všichni filozofové i literární vědci budou postupně dospívat k nějaké vzájemné shodě, která v nějakém čase ukončí jejich řeč v nějakém společném přitakání, v konstatování shody na daném poznání. K tomu ovšem zjevně nedochází. Příčinu lze najít v samotném „herním poli“ filozofie i literární vědy. Toto pole je ovšem budováno v diskuzi, polemice, kritice, a nikoliv konstatováním zjevných skutečností, které povedou k finální shodě. Každý, kdo vstupuje do tohoto diskursivního prostředí, očekává diskuzi, polemiku nebo při. Proto tedy, ať řečové akty promlouvajících v těchto oborech sebevíce předstírají svou povahu konstativu, ve skutečnosti jde vždy o performativy, o ilokuční akty typu: „tvrdím, že věci se mají tak a tak“, přičemž obvykle není možné rozhodnout o pravdivosti či nepravdivosti daného tvrzení, ale spíše o jeho úspěšnosti či neúspěšnosti v kontextu dané hry. Byť jsou oba diskursy budovány na potřebě vyslovit nějakou teorii o světě, pro literární vědu to platí minimálně v tom smyslu, že literární vědec má potřebu vyslovit nějakou teorii o díle, souboru děl nebo o světě literatury jako takové, schopnost verifikovat tyto teorie je poměrně malá. Spíše je možné je zmnožovat, resp. nechat vzájemně soutěžit, přičemž ty úspěšnější se mohou stát po určitý čas jistou dominantou pole. O jejich úspěšnosti ovšem nerozhoduje jejich vztah k pravdě, k realitě skutečnosti, ale třeba kvality estetické. A také dobové přesvědčení o užitečnosti a možnostech užívání daných entit.

Z tohoto důvodu mohou v obou diskurzech fungovat exempla jako narativy nebo metafory, které přesahují rámec původního herního pole a namísto argumentační síly, která vede ke stvrzení nějakého faktu, jsou třeba prostě zábavné, vtipné, a posilují tak ambici dané teorie stát se úspěšnou v daném čase tím, že souhlasí s převažující aktuální vírou, nebo s ní naopak polemizují.

Básník nebo romanopisec jsou v poněkud jiné pozici, ale na druhé straně jsou tu zjevné prvky, které propojují tyto diferentní diskursy. To, co dělá spisovatel se slovy, je definováno jeho pokusem vytvořit úspěšné literární dílo, úspěšnou báseň nebo povídku, nebo román. Figurativní řeč, vynalézavost ve vyprávění a v obraznosti jsou akvizice, s nimiž spisovatel soutěží o úspěch na poli zvaném literatura. Nedělá teorii o díle ani o světě, ale tvoří specifické dílo a specifický svět (slovem svět nijak nechci odkazovat k problematickému termínu „fikční svět“; slovo svět si lze zaměnit slovem hra, prostor řeči), s nímž soutěží o úspěch na daném poli. Toto pole je méně svázáno systémy pravidel, která jsou platná pro filozofii a literární vědu, ale rovněž není bez

pravidel, není bez dobových přesvědčení o možnostech užití, není bez sdílené víry v takové či onaké hodnoty reprezentované konkrétním dílem.

Jestliže básník napíše báseň, musí věřit, že to, co napsal, je báseň a zároveň musí počítat s tím, že svůj text předkládá nějakému společenství, které bude jeho víru sdílet, rozpozná v jeho textu báseň a ocení ji. Dostáváme se tu ke vztahu individuální a kolektivní intence, termínům, které poprvé používá ve svém díle J. Searle (1995 a 2000) při rozvíjení teorie o struktuře sociální reality, která navazuje na jeho doplnění a rozvíjení Austinovy teorie řečových aktů, jak ji podal v knize *Řečové akty* (*Speech Acts*, 1969). Tyto termíny považuji za významné vzhledem k problematice vztahu tří rozdílných diskursů – filozofického, literárněvědného a literárního, které, jak předpokládáme, navzdory zjevným rozdílům vykazují i mnohé vzájemné přesahy.

Individuální intence je identifikovatelná v souboru řečových aktů tvořících text promlouvajícího filozofa, umělce nebo literárního vědce. Vzhledem k existenci pravidel určujících pole, na němž se promlouvá a v němž se nacházejí členové daného společenství sdílejícího víru, že filozofie, literární věda nebo literatura jsou určité entity, které je užitečné, potřebné nebo libé užívat, že představují jisté hodnoty, je zřejmé, že ona individuální intence bude, neodmyslitelně a neoddělitelně, ve vztahu k intenci kolektivní, kterou vytvářejí právě ti, kdo sdílejí s promlouvajícím příslušný prostor. Ti, kdo za sebe promlouvají, musí tak či onak předpokládat jejich přítomnost a obracet se k nim, resp. musí předpokládat přítomnost určitých pravidel, které z historické negociace sdílejících vyplývají. J. Searle ve svých úvahách používá i termín „institucionální fakt“ (1995). Sdílená víra vytváří fakta vznikající nějakou společenskou domluvou, která jsou po svém vzniku pro individuum stejně danými realitami jako hory nebo řeky a individuum je samo o sobě nedokáže měnit. Takovými institucionálními fakty jsou peníze, školy, soudy, zákony, ústavy a další entity.

Literatura, filozofie i literární věda jsou rovněž svého druhu institucionálními fakty s různou mírou flexibility. Jistě není literatura tak svázána pravidly jako třeba trestní zákoník nebo daně. Filozofie a literární věda ale mají oproti literatuře těchto vnitřních pravidel možná více: například pravidla argumentace, logiky, principů vyvozování – *modus ponens* a *modus tollens*. Na druhé straně ani básník nemá absolutní svobodu při psaní básně nebo romanopisec při psaní románu. Jistě jsou v literatuře období striktnějších kanonických pravidel – například klasicismus a volnějších přístupů – například baroko, jak uvádí R. Jakobson (1995, 138–144). Na druhé straně zábavné pokusy s falšováním básně prováděné S. Fishem (1982) při vysokoškolských seminářích nevedly k tomu, že by náhle v básnictví, v lyrice bylo vše povoleno. Oceňována je stále objevná obraznost, rytmus a podobně, tedy kvality v zásadě tradiční. Ani při velmi volném přístupu k žánru románu nelze zrušit všechna pravidla tak, aby text nebyl identifikovatelný jako román.

Každý subjekt, ať už jde o filozofa, literáta nebo teoretika literatury, je konfrontován se soubory pravidel platných pro dané diskursivní pole, přičemž je přípustné pokusit se pravidla zmnožit inovací nebo kumulací, nikoliv je odstranit.

V souvislosti se vztahy individuální a kolektivní intence se nabízí ještě jeden plausibilní termín používaný T. S. Kuhnem v knize *Struktura vědeckých revolucí* (1997; *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962), termín paradigma. Řekněme, že každá indi-



viduální intence je konfrontována s paradigmatem daného pole, přičemž ve shodě s jednou z mnoha interpretací termínu užitým přímo Kuhnem, řekněme, že: „paradigma je to, co členové vědeckého společenství sdílejí, a naopak: vědecké společenství se skládá z lidí, kteří sdílejí nějaké paradigma“ (1997, 175). Vzhledem k tomu, že uvažujeme i o literatuře, musíme vynechat slovo vědecké a mluvit jen o společenství.

Jinými slovy, paradigma je totožné se souborem pravidel a hodnot sdílených daným společenstvím uživatelů, kteří sdílejí víru v tato pravidla a hodnoty. Filozofie a literární věda jsou tak či onak vědecké obory, literatura nikoliv, ale to neznamená, že tu nelze předpokládat existenci paradigmat, která nakonec vytvářejí i to, co nazýváme institucionálním faktem – ve vztahu k literatuře jsou to nakladatelské domy, cenzurní úřady, univerzitní centra, což u filozofie a literární vědy není zas tak nepodobné, neboť jsou to ústavy, univerzitní centra a koneckonců nakladatelské domy i cenzurní úřady.

Zatímco v Kuhnově pojetí vědeckého paradigmatu jde vždy o jasně vymezenou strukturu problémů, pro něž se hledají vhodná řešení, v diskurzech, o nichž hovoříme, tomu tak docela není, protože charakter jejich paradigmat je založen volněji, protože tu nejde o to, v rámci daného paradigmatu navrhnout všechna možná nejlepší řešení, ale spíše ona řešení extenzifikovat, rozvíjet a zmnožovat. A tak filozofie, literatura i literární věda – ať už jde o román, báseň nebo vytváření teorií, mají společné právě to, že spíše variují a vynalézají nové možnosti argumentace nebo obraznosti, neuzavírají se, ale permanentně otevírají. Při tom i zde je možná radikální proměna paradigmatu, jak o tom svědčí například v literatuře příchod volného verše nebo rozvoj moderního románu 20. století, v literární vědě pak střídající se školy formalistické, novokritické, strukturalistické či psychoanalytické až k postmodernismu a neopragmatismu. Filozofie pak má svou periodu karteziánského paradigmatu, fenomenologii, existencialismus či Derridovu postmoderní ironii reflektující tradiční filozofickou argumentaci.

Všechny tři diskursy pak v rámci svých intencionalit užívají entity jako je obraznost, narace, jednou pro argumentaci v rámci teorie, jindy pro krásu a objektivnost metafory samé. Často se jistě také objevují termíny pravdivost či pravda, které jsou spíše expresivními performativy reprezentujícími autorovo přesvědčení a jeho naléhání na okolí, aby mu bylo uvěřeno.

Jak ukazují příklady ze všech třech diskursivních polí, není zcela možné vytvořit absolutní distinkce mezi nimi, dílo filozofa se může stát oceňovaným literárním dílem a literární dílo pak inspirací pro filozofa nebo může být zdrojem touhy literárního teoretika ocenit básníka teoretickým dílem, které se svou krásou vyrovná svému vzoru. Nikdy není dopředu zřejmé, co v proměnách času začne v tom kterém diskursu dominovat. Tak jako se historické dílo stane literaturou, tak se literaturou stávají díla filozofů a spisovatelé typu Dostojevského jsou vážně rozebíranými filozofy. Oproti přírodním vědám panuje v rétorice, strategiích i víře těchto tří disciplin značná flexibilita a variabilita. Nicméně proces „stávání se“ literaturou, filozofií či literární vědou je zcela závislý na dějinné negociaci těch, kdo sdílejí víru v tyto tři diskursy.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> U Merežkovského je Bůh uváděn vždy s velkým písmenem, včetně zmiňovaného citátu z Dostojevského, čeští překladatelé T. Hašková a J. Hulák používají v dané pasáži u slova „bůh“ písmeno malé.

## LITERATURA

- Austin, John Langshaw. 2000. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofia.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon.
- Black, Max. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca: New York.
- Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. Martin Pokorný a Ladislav Nagy. Praha: Prostor.
- de Man, Paul. 1983a. Heidegger's Exegeses of Hölderlin. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Paul de Man, 246–266. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de Man, Paul. 1983b. The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau. In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Paul de Man, 102–141. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dostojevskij, Fjodor Michajlovič. 2004. *Běsi*. Přel. Taťjana Hašková a Jaroslav Hulák. Praha: Academia.
- Fish, Stanley. 1982. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hartman, Geoffrey H. 1987. *The Unremarkable Wordsworth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jakobson, Roman. 1995. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná. Jinočany: H & H.
- Kuhn, Thomas Samuel. 1997. *Struktura vědeckých revolucí*. Přel. Tomáš Jeníček. Praha: Oikoymenh.
- Kundera, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- Merežkovskij, Dmitrij Sergejevič. 1929. *Tolstoj a Dostojevskij*. Přel. Josef Bečka. Praha: Kvasnička a Hampl.
- Miller, Joseph Hillis. 2001. *Speech Acts in Literature*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Poe, Edgar Allan. 1932. *Filosofie básnické skladby*. Přel. Aloys Skoumal. Olomouc: Stanislav Vrbík.
- Rorty, Richard. 1989. Contingency of Language. In *Contingency, Irony and Solidarity*, Richard Rorty, 3–22. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard. 1991. Heidegger, Kundera and Dickens. In *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers II*, Richard Rorty, 66–84. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John. 1969. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John. 1995. *Construction of Social Reality*. New York: Free Press.
- Searle, John. 2000. *Making the Social World*. Oxford: Oxford University Press.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- White, Hayden. 2010. *Tropika diskursu: kulturně kritické eseje*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum.

## Three types of rhetorical strategy and three types of belief: Philosophy, literature and literary criticism

---

Speech acts. Metaphors. Rhetoric strategies. Philosophy. Criticism. Intentionality.

The present study examines the relation between philosophy, literature and criticism/theory from the viewpoint of a text's intention and function, its institutional character (the way it is framed) and paradigms as a set of constitutional rules and values. Rather than trying to find stable criteria, the author focuses his attention on the act of "becoming", i. e. the way in which a text becomes a text of literature or philosophy, and, consequently, the way in which these texts are historically negotiated by communities of recipients, creators and users of specific discourses. In his conclusion, the author emphasises that it is not possible to define an absolute distinction between various discourses and that the inclusion of a particular work within a certain discourse is the result of historical negotiation.

---

Prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.  
Ústav bohemistiky  
Filozofická fakulta  
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Braníšovská 31a  
370 05 České Budějovice  
Česká republika  
papousek@ff.jcu.cz