



Akademie věd
České republiky

Komise pro obhajoby doktorských disertací
v oboru dějiny literatury a literární vědy

Teze disertace
k získání vědeckého titulu
„doktor věd“
ve skupině věd filologických

Subjekt znalce v myšlení o literatuře jako teoretický a literárněhistorický problém

Prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Praha 2016

Základním tématem předkládané práce je otázka podílu subjektu znalce na utváření podoby literární vědy, respektive širěji: myšlení o literatuře jako gnoseologického a komunikačního jevu. K posouzení přitom předkládám dvě monografie, které toto téma nahlíží ze dvou odlišných perspektiv, nicméně komplementárně se doplňují.

První z nich, *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie* (2012), představuje soubor teoretických studií, jejichž cílem je postihnout pravidla platící v agonálním prostoru, do něhož literární znalci svými promluvami a texty jako subjekty vstupují a v jehož rámci jsou vzájemně poměřováni, posuzováni a hodnoceni. Vychází z předpokladu, že myšlení o literatuře má aspiraci poznávat svět kolem nás a spoluformovat nadosobní paměť určitého kolektiva (tradičně národa, ale také samotné literární a literárněvědné komunity), současně je však také prostorem pro prezentaci individuální tvořivosti znalců a jejich vzájemné soupeření. Literární historiky, teoretiky, kritiky či učitele proto interpretuje jako aktivní účastníky řečových her, kteří musí své názory a koncepty formulovat a prosazovat v kooperaci a konkurenci s ostatními, což je také nutí volit jisté role a strategie.

Naopak monografie druhá, pojmenovaná *Ten, který byl. Vladimír Macura mezi literaturou, vědou a hrou* (2014), nahlíží problém subjektivity znalce a jeho vlivu na literární proces z úhlu historického a individuálního. Vnímám ji tedy jako korektiv teoretických tezí vyslovených v publikaci první, přičemž si – jak naznačuje již její podtitul *Úvod povahopisný* – kladu otázku, nakolik jsou lidské činy a gesta, ale také texty a díla, produktem neosobních sil a trendů a nakolik vyrůstají z osobní zkušenosti, ba z naturelu toho kterého člověka, v tomto případě jednoho jediného osobitého literárního badatele.

|.

Problematika autora jako externího a interního subjektu textu prostupuje mé odborné aktivity od samého počátku. Zaujala mne již v osmdesátých letech, když jsem napsal monografii *Rozměry dramatu* (1989), analyzující zásadní proměny, jimiž v

průběhu meziválečného období prošla poetika jednoho ze tří literárních druhů. Poukázal jsem tehdy na proces jeho postupné subjektivizace. Na to, že se drama, které ve své tradiční koncepci má být neobjektivnějším slovesným uměním, během dvacátého století, tváří v tvář relativizaci společenských jistot, naučilo pracovat s přítomností autorského subjektu v textu, ba i s jeho případnou tematizací.

Srovnání literární vědy a dramatu lze brát jako zavádějící – už proto, že v první polovině dvacátého století, kdy se subjektivizační pohyb ve sféře dramatu začal naplno projevovat, progresivní trendy v myšlení o literatuře mířily zcela opačným směrem, jejich cílem bylo „zvědečtění“, tedy nalezení exaktnějších přístupů a metod k literární tvorbě a její historii. Nicméně z odstupů času lze pozorovat, že srovnatelný subjektivizační pohyb společenské vědy typu myšlení o literatuře posléze také zasáhl, což je u nás viditelné zvláště v posledních desetiletích, mimo jiné díky úsilí, s nímž česká literární věda zrychleně dohání dění a myšlení na západ od nás.

Analogičnost obou procesů spoluutváří skutečnost, že drama a myšlení o literatuře tradičně spojuje obdobný ideál: představa textu jako slovní prezentace objektivně existujících a kauzálně logických činů, dějů a příběhů, přičemž mluvčí, jenž osnovídá slovní promluvu či text, má být jen transparentním médiem „vyšší pravdy“. Jeho úkolem není prezentovat svůj osobní názor, ale objevovat a vyjevovat dosud nepoznaný řád věcí. A jestliže tedy Peter Szondi tuto formu dramatu označuje pojmem „absolutní“, mohli bychom nepochybně uvažovat také o analogickém pojmu pro sféru myšlení o literatuře, tedy o „absolutní“ literárněvědné promluvě. V dramatu by tohoto ideálu mělo být dosaženo naplněním tradičních žánrových vzorců, zejména žánru tragédie, v myšlení o literatuře volbou vědecky správné metody či ideového postoje, jež mají být zárukou zakotvení autorovy výpovědi v obecně platných jistotách.

V případě dramatu i myšlení o literatuře ovšem můžeme pozorovat, že v běžném „provozu“ je požadavek absolutní formy naplňován spíše výjimečně, neboť napříč dějinami existují typy výpovědí, které latentně, anebo dokonce přiznaně s autorskou subjektivitou pracují. V přítomnosti je pak ideální norma rozrušena natolik, že se autorská subjektivita stává přímou a mnohdy také vítanou součástí nejedné promluvy. Dramatici i literární znalci začínají za své výpovědi adresátům ručit nejen jménem, ale také svou tematizovanou individualitou a osobitostí. Tento pohyb lze přitom vnímat jako analogickou reakci obou způsobů reflexe naší existence na „ztrátu

Boha-Řádu“, tedy na zásadní problematizaci kdysi pevných pravd, hodnot i kauzalit. V kultuře, v níž každý může mít vlastní pravdu (a tedy také svou vlastní představu příčinných vztahů), je totiž těžké, ba nemožné konstruovat obecně platné jistoty. Vypovídající subjekty tím ztrácejí schopnost ukazovat adresátům svět či literaturu „takové, jaké doopravdy jsou“, a nezbývá jim nic jiného, než začít za svou výpověď osobně ručit: „Toto je svět a literatura tak, jak je vidím a prezentuji právě Já.“

V rámci myšlení o literatuře to znamená, že znalcovy jazykové projevy nemůžeme přijímat jen jako neutrální esenci objektivně daného vědění, ale také jako určitou performanci, jejíž autor v rámci daných komunikačních rámců sleduje vlastní autoprezentační cíle. Znalec chce a musí svými texty a proslovy demonstrovat, že je na úrovni oboru a doby, že zná a akceptuje její základní axiomy a premisy (přesněji řečeno, ty axiomy a premisy, o nichž se domnívá, že je potenciální adresáti a posuzovatelé považují za základní) a zároveň přináší nové – a třeba i provokativně jiné – poznání.

Formalizovanými situacemi, při kterých je znalci tato role přidělena a on je dokonce povinen ji „odehrát“ podle předem daného scénáře, jsou nejrůznější obhajoby před komisemi a porotami, počínaje obhajobami diplomové práce přes docentské a profesorské habilitace až po grantové přihlášky a prezentace jejich výsledků. Performativní prvky jsou však trvalou součástí znalcovy práce vždy, neboť každý jeho projev je ostatními účastníky interpretační komunity vnímán nejen podle toho, co reálně věcně sděluje, ale i podle toho, jak „působí“. V této souvislosti lze navázat na strukturalisty, kteří tvrdili, že se text stává uměleckým v případě, že aktivuje poetickou či estetickou funkci, a tedy uvažovat o analogické funkci scientistní, která se aktivuje v okamžiku, kdy je badatelem vyslán a jeho adresátem akceptován signál „toto je věda a je tvou povinností to jako vědu vnímat“. A aby se tato funkce v daném komunikačním okruhu aktivovala, autor vědeckého textu musí respektovat určitá pravidla významové výstavby, je nucen dát textu určitou očekávanou formu – takovou, jež se v danou chvíli, s ohledem na cíl promluvy a na komunitu, jež ho bude hodnotit, jeví jako optimální: odpovídající normě a zároveň dostatečně individualizovanou, aby byla schopna upoutat pozornost. Ostatně i lingvistická pragmatika tvrdí, že každý mluvčí bere v okamžiku promluvy v úvahu adresáta a snaží se dát promluvě takový tvar, který je v souladu s cíli, které jako subjekt promluvy sleduje. Publikace Černá kočka mě tak vyslala na myšlenkovou cestu, která posléze vyústila až v rozhodnutí označit tento tvar pojmem *design* a také

pokusit se jednotlivé designy charakterizovat a typologizovat, respektive pojmenovat vztahy mezi nimi.

Pokud tedy myšlení o literatuře nahlédneme z perspektivy designu, můžeme analýze podrobit velkou řadu vlastností literárněvědných promluv, počínaje výběrem vhodného tématu, žánru, odpovídajícího jazyka a pojmového aparátu, přes volbu citací, výběr koncepcí a osob, na něž se bude odkazovat, až po četnost takovýchto odkazů – což je jen stručný výčet jevů, jejichž designem a komunikační rolí jsem se v knize Černá kočka zabýval. Za klíčové přitom považuji pojmenovat proměny designu u jednotlivců a jednotlivých literárněvědných škol a metodologií. Design totiž ostentativně klade důraz na individualitu, jednotlivé designy jsou ale ve výsledku součástí určité kolektivní konformity. Můžeme přitom vymezit *tři základní typy literárněvědného designu* tak, jak historicky postupně vykrytalizovaly a jak se také prolínají v dnešní literárněvědné praxi. Tyto tři typy bychom mohli pojmenovat *design tradiční* neboli *naivní*, *design metodologický* a *design konceptuální*.

a) **Design tradiční neboli naivní** je chronologicky nejstarší, a proto často považovaný za překonaný. V praxi ovšem spoluutváří pozadí jakékoliv komunikace o literatuře, počínaje školní výchovou na základních a středních školách a nekonče specializovanými odbornými statěmi a monografiemi. Vyrůstá ze zdánlivě přirozeného přesvědčení, že svět kolem nás je objektivně poznatelný, pochopitelný, pojmenovatelný, vysvětlitelný a sdělitelný. V myšlení o literatuře to znamená přesvědčení, že existuje fenomén zvaný umělecká literatura a utvářený literárními díly, takže lze například napsat jeho dějiny. A tento fenomén je zcela otevřený našemu poznávání; stačí se s příslušnými díly, fakty a daty seznámit a dobře je uspořádat a vyložit. Literatura a literární díla jsou při tomto způsobu myšlení určeny tím, co do nich záměrně či nezáměrně vložili jejich tvůrci, respektive společnost, v níž žili a psali. Chceme-li tedy pochopit, co z textu dělá dílo a umělecký čin, musíme jej správně přečíst, což ale také znamená znát a chápat spisovatelova génia, jakož i sociální okolnosti vzniku díla.

Součástí sociální funkce tradičního designu je imperativ pravdivosti poznání předávaného z generace na generaci. Od znalce se požaduje, aby si ony objektivně platné informace o literárních dílech a jejich tvůrcích osvojil a poté je v rámci národní komunity zprostředkoval ostatním, kteří znalci nejsou – ať už jde o naprosté laiky, o žáky, pro které jsou tyto informace součástí povinného vzdělání, anebo o

specializované studenty, jež mají aspiraci stát se budoucími znalci. Za nejširšího adresáta se ovšem považuje množina označovaná slovy národ či lid. A protože minimálně od osvícenectví panuje vize, že každý platný příslušník národa či lidu by měl ovládnout schopnost psát a číst, což znamená i schopnost znát a číst vybraná literární díla, v tradičním designu je zbytečné dělení na vědu a její popularizaci. Bádání totiž neoddělitelně propojuje úkol rozpoznávat, šířit a prosazovat „pravdu“ o literatuře, jejich autorech a jednotlivých dílech s úkolem zasvětit potenciální čtenáře do „skrytých tajemství literatury“ a kultivovat jejich recepční schopnosti a dovednosti tak, aby byli pro příště připraveni literární díla sami adekvátně přijímat. Ideálem je přivést tyto adresáty k poučené četbě kanonických děl, na jejímž základě už budou schopni sami přečtené správně konkretizovat a interpretovat. Znalec proto musí své poznání explikovat jazykem, který by měl být adresátům bližší a srozumitelnější než „originál“. Tomu odpovídá i „školské tázání“: *Co (správně) číst? Jak to (správně) číst? Jak dílo vzniklo? Co jím chtěl autor říci? Co nám dílo sděluje? O čem hovoří? Co vypovídá o svém autorovi? A co vypovídá o jeho době? Jak se váže k jiným dílům ze své doby? Jak se váže k jiným dílům stejného tvaru?*

V tradičním designu obdobná znalcová tázání nabývají podoby hádanky s jediným adekvátním řešením. Lze je vyřešit tím, že znalec shromáždí všechny dostupné informace a vybere z nich ty pravé a podstatné. Forma poznání je dána předmětem, tedy literaturou. Je proto důležité věnovat pozornost zejména popisným a dokumentujícím literárněvědným aktivitám a jim odpovídajícím žánrům: slovníkům a soupisům shrnujícím data o tvůrcích a jejich dílech a historickým přehledům a učebnicím popisujícím „běh času“. Cílem je postihnout zkoumanou literární produkci a vytyčit závazný kánon autorů, děl a událostí a také jejich „správných“ interpretací, s nímž by se měl každý příslušník dané komunity seznámit a osvojit si tak základní hodnotovou orientaci.

Tradiční design se jevil samozřejmou jistotou v pozitivismu, který ale současně znamenal také první nejistotu, zda je skutečně tak samozřejmý. Inicioval tím i přechod od naivistické fáze k sebereflexi myšlení o literatuře jako *metody*.

b) **Design metodologický** udržuje kontinuitu a smysl oboru tím, že i on vyrůstá z filozofického přesvědčení o poznatelnosti jevů a faktů. Na rozdíl od svého předchůdce však už nedůvěřuje možnosti, že by formu poznání mohl určovat sám jeho předmět. Pracuje naopak s předpokladem, že realita je schopna o sobě vypovídat

pouze za podmínky, že je analyzována a interpretována adekvátním způsobem, na základě *správného* přístupu a za použití vhodných pojmových a analytických nástrojů. Jeho základní premisou je teze, že prvním krokem v procesu poznávání není volba tématu, ale volba *správné* literárněvědné metody.

Byla to právě již zmíněná pozitivistická teorie, která iniciovala myšlenku, že bez takovéto *náležitě* metody nelze adekvátního poznání dojít, neboť jen ona je schopna generovat příslušné vědecké tázání, a tedy i kompetentní odpovědi. A nic na tom nemění ani skutečnost, že teorie následující přísahaly na to, že pozitivismus de facto žádnou vědeckou metodou nebyl, neboť vedl jen k soustředění obrovského množství dat, aniž by byl schopen nabídnout návod, jak je adekvátně hierarchizovat a strukturovat. Důležitější bylo, že princip metody přijaly jako výzvu a začaly hledat metody jiné, nové, jež konečně vrátí sesbíraným datům jejich výpovědní hodnotu a umožní tak nahlédnout podstaty, které se skrývají pod povrchem jevů.

Čistě teoreticky je metoda recept, jenž má fungovat nezávisle na svém objeviteli: už před svým objevením, ale i poté, co je opuštěna či zcela zapomenuta. Představuje v danou chvíli nejlepší nástroj pro zvládnutí určitého úkolu, je proto používána tak dlouho, dokud existuje onen úkol, nebo dokud se neobjeví metoda pro něj ještě vhodnější. Protože ke každému instrumentu patří také schopnost s ním zacházet, metoda na sebe bere podobu školy, jež dbá na výchovu svých žáků a propagátorů. Zpřístupňuje své učení jako normu závaznou pro všechny, kteří se chtějí považovat za znalce, neboť každá metoda má také přirozený sklon považovat sebe sama za jedinou vědeckou. Chce-li se tedy mluvčí v okruhu dominance určité metody prezentovat jako znalec, nutně musí volit odpovídající metodologický design.

To mu umožňuje oslovit interpretační komunitu a současně definovat sebe sama. Vstoupit do „diskusního fóra“ jako jeho plnoprávný účastník a začít vědecký dialog s partnery hovořícími stejným jazykem a vyznávajícími stejné poznatky a pravidla. Neboť každý z metodologických designů se sice opírá o apriorní axiomy, nicméně současně vytváří mechanismus vlastního sebezdokonalování. Uvnitř vytyčených hranic proto umožňuje širokou diskusi o jednotlivých pojmech a postupech, jakož i snahu aplikovat principy metody na oblasti, ve kterých dosud nebyla užita.

Přechod na metodologický design stvořil literární vědu jako komunikaci mezi znalci. Za primární se už nepovažuje ani tak vlastní praktický průzkum materiálu, jako spíše teoretická diskuse odborníků o metodě, jak tento materiál zkoumat. Jeho

ortodoxní vyznavači jsou přesvědčeni, že po objevení metody je její aplikace na materiál už jen záležitostí víceméně mechanickou, tudíž nedůležitou. Tím se mění i představa adresáta. Úkol kultivovat laiky, a zejména žáky a studenty, je sice stále respektován, nicméně ustupuje úkolu podstatnějšimu: povinnosti vést teoretickou diskusi mezi vědci, jež má globální charakter a ve svých nejvyhraněnějších podobách modeluje obecné literární procesy a pohyby, které jsou velmi vzdálené konkrétní literární tvorbě. Tomuto pohybu pak odpovídá proměna žánrových preferencí: faktografické a historické žánry ustupují literární teorii, především pak žánru teoretické studie, případně monografie. Ideálem se stává odborný text, který překročí hranice národní kultury a osloví zahraniční znalce. A protože takový text musí pracovat s okruhem určitých exemplů a konkretizací, jež jsou srozumitelné předpokládanému adresátu, metodologický design spontánně preferuje nadnárodní literární kánon, jehož prostřednictvím lze konstruované teorie ilustrovat i mimo vlastní kulturu.

Dějiny dvacátého století jsou v literární vědě a příbuzných oborech dějinami metod, a tudíž dokladem mnohosti podob, jichž toto hledání pravé metody nabývalo. Vyprodukovaly velmi pestrou nabídku, katalog rozdílných přístupů, z nich každý nově a po svém vymezoval předmět bádání, nabízel vhodný pojmový aparát a také určoval, která z nabízejících se dat nesou podstatnou informaci. Každá z těchto metod přitom – přinejmenším v okamžiku svého vzniku – aspirovala na roli „spasitele“ oboru, jedinou správnou metodu. Vytvářela si tudíž vlastní design, jehož součástí zpravidla bylo gesto, že je to právě ona, kterou lze používat jako komplexní a trvale použitelný návod na to, jak s daným předmětem, v našem případě s literaturou, optimálně „zacházet“: jak o něm přemýšlet, jak jej analyzovat a uspořádávat, jak hodnotit a hierarchizovat prvky, které jej utvářejí. Jednotlivé metody a postupy si tudíž konkurovaly a vzájemně se vůči sobě vymezovaly, ať už se to projevilo pouze ostrážitostí a nedůvěrou, nebo dokonce zcela vědomým odmítáním. A toto napětí mezi nimi vznikalo i za podmínek, kdy byly pod vnějším tlakem přinuceny spolu po určitou dobu koexistovat tak, jak to bylo v českém kontextu 60. let v případě mocensky udržované „metody marxistické“ a strukturalismu, který byl jejím skrytým vědeckým oponentem. Dvacáté století v literární vědě lze tedy popsat jako věk vzájemných soubojů mezi různými literárněvědnými metodami svářícími se o to, která je vědecktější. Tento souboj ale nemůže mít vítěze. A to ze dvou důvodů:

Za první: žádná z postulovaných metod nebyla natolik komplexní, aby mohla „vyhrávat“ i mimo vlastní hřiště, mimo vlastní pravidla a před publikem tvořeným příznivci metody jiné. Podstata myšlení o literatuře jako myšlení živého a otevřeného navíc nespočívá v přijetí jediného dogmatu, ale v neustálém agonálním dialogu mezi aktéry. A tento agon neumí pracovat s kritérii obecné a jednou provždy platné vědeckosti. Každé vítězství je tak jen dočasné.

Za druhé: skutečnou hybnou silou souboje metod nebyl znalci projektovaný cíl, tedy úkol stvořit metodu, která se v praxi osvědčí lépe než jiné a dokáže lépe vypovídat o literatuře a jejím místě v životě člověka a společnosti. V literární vědě (na rozdíl od oborů technických a přírodovědných) totiž nefunguje pevné měřítko, co je vědecktější a progresivnější. Každá z metod představuje určité jedinečné položení problému a pokus o jeho řešení, který může natrvalo inspirovat a provokovat, aniž by byl novou metodou definitivně jako zastaralý zrušen. V myšlení o literatuře neplatí postulát, který je spojován s vědami přírodními, totiž jistota, že k metodologické revoluci dochází až v okamžiku, kdy nová metoda lépe vysvětlí problematické vlastnosti zkoumaných předmětů. Mechanismus, na jehož základě se literární znalci ve vlnách přiklánějí k novým metodologiím, se totiž neřídí ani tak objevy něčeho funkčnějšího (přesnějšího, efektivnějšího, rychlejšího, levnějšího), jako spíše okouzlením z něčeho *zajímavějšího* než je to, co se doposud hlásá. O tom, zda se určitý metodologický design v určitou chvíli jeví jako progresivní a přitažlivý (nebo naopak zastaralý a nudný), pak nerozhoduje užitečnost metody, ale mechanismus automatizace a ozvláštnění. Kritérium *novosti, odlišnosti a jinakosti* silně limituje myšlení moderní, postmoderní i postpostmoderní euroamerické civilizace a není důvodu, proč by nefungovalo i u literárních vědců. Literárněvědná metoda přestává být atraktivní ve chvíli, kdy je chápána jako nudný standard, jenž je sice možné přijmout, jenž ale jednotlivému badateli nenabízí potřebný prostor pro hledané intelektuální dobrodružství ani možnost předvést svou vlastní jedinečnost a osobitost.

Hybným prvkem myšlení o literatuře je tudíž fakt, že současný znalec nechce být „nosičem vody“, jenž poznáním čerpá z osvědčených zdrojů a napájí žíznící, ale chce se do paměti oboru zapsat jako tvůrce a objevitel něčeho nového, co je schopno oslovit hodnotící komunitu teď a tady. A třebaže svou pozici ve vědecké komunitě může ukotvit tím, že svými texty bude petrifikovat dominantní teorii, mnohem větší ohlas vyvolá, podaří-li se mu v rámci panujícího vkusu vyjít vstříc očekávání a navrhnout zcela nový a působivý design. Tento princip nutně *změny* (a ve výsledku

také časově omezené *módy*) způsobuje, že normativní kanonizace každé metody je nakonec jen záležitostí dočasnou a většina metod bývá rozpracována jen na úrovni teoretického postulátu, aniž by se vůbec očekávalo, že budou důsledně aplikovány na literaturu samu.

c) V okamžiku, kdy si myšlení o literatuře uvědomilo, že žádná z metod není absolutní jistotou, nýbrž jen jednou z mnoha možných cest, se spontánně zrodil **design konceptuální**. Možnost akceptovat tento design jako vědu přitom umožnil nástup postmoderních teorií, které položily otázku, zda a nakolik lze svět kolem nás vůbec poznat, a také zpochybnily představu jediné pravdy a vizi pokroku, jenž je jejím výrazem. Každá promluva o literatuře a také každá literárněvědná metoda se nově začaly jevit jen jako dobově omezený a subjektivní konstrukt, navíc teleologicky posluhující mimoliterárním cílům a ideologiím.

Tato subjektivita použité metody se ovšem v konceptuálním designu nevnímá jako deficit – naopak: je akceptována jako pozitivní síla, možnost, jak udržet obor, který by jinak asi jako věda musel skončit. Pokud totiž znalci není oporou ani předmět poznání, ani metoda jeho zkoumání, zbývá mu poslední jistota, na niž se musí spolehnout – a tou je on sám jako poznávající subjekt. Jako jedinečné individuum, jež umí překročit omezení daná teleologickými přístupy a obohatit ostatní o *svůj* text. Prostřednictvím kreativního textu lze totiž podle konceptuálního designu prožít osobní dobrodružství poznávání a to pak s adresátem sdílet.

Jestliže přelom mezi designem tradičním a metodologickým vytvářel pozitivismus, tak přechodem od designu metodologického ke konceptuálnímu je dekonstrukce. Tedy přístup, který se prezentoval jako nová metoda, současně ale princip metody jako vědeckého a opakovaně použitelného postupu zrušil, neboť programově na sebe vzal povinnost rozbít nudné konstrukty, které dosavadní metody produkovaly. Je prostoupen vizí, že je nutné smést veškerou dosavadní zátěž oboru, včetně představy o nevyhnutelnosti vývoje směrem dopředu, a současně se – stejně jako jiné metody – paradoxně považuje za poslední nutný krok na cestě za lepším příštím.

Základním rysem konceptuálního designu je nahrazení metody *kreativním jednorázovým konceptem*, jehož funkcí již není tvorba nebo prezentace obecně platných návodů a pravidel, které by bylo možné trvale uplatňovat, ale akt předvedení vlastního jedinečného poznávání. Každý koncept je proto už od počátku přinejmenším podvědomě brán jako jednorázový a dočasný – v okamžiku, kdy by

hrozilo, že by byl akceptován jako konsenzuální metoda, musí být nutně nahrazen konceptem jiným.

Konceptuální design naplňuje současnou poptávku po tvořivosti vymaněné z dosavadních sítí předporozumění, které jsou nově pocíťovány jako něco, co limituje a umrtvuje individuální myšlení. Koncept se proto „neobjevuje, ale vymýšlí“. Tím se zásadně proměňuje forma vědeckého autorství a způsoby jeho předvádění a potvrzování. Jestliže v kontextu metodologického designu působily jako ideál a vzor výkony exaktních vědců v přírodních a technických vědách, pro konceptuální design jsou inspirací spíše umělci, neboť jeho vyznavači rovněž sázejí na originalitu, jež má zaujmout adresáta. Smyslem znalcovy promluvy již není být objektivní, ale právě naopak, prezentovat svou subjektivitu. Což lze nejzřetelněji doložit na kolektivních publikacích, jejichž inovativní hodnota má spočívat v tom, že v rámci jednoho celku prezentují odlišné přístupy jednotlivých osobností.

V souvislosti s tím se proměňuje i adresát. Vzdělávání laiků se považuje již za něco zcela okrajového, protože úkolem znalce není školou a výchovou pěstovaná schémata vytvářet, ale naopak problematizovat. Znalec není tím, kdo zprostředkovává poznání a vzdělání, nýbrž tím, kdo chce překvapit a zaujmout ostatní znalce.

Jakkoli navenek konceptuální design zpravidla zachovává tradiční scientistní postupy a prezentuje se tedy jako nástup nové a správné metody (a s ní spjatých pojmů, termínů, formulací a floskulí, citátů, jakož i citovaných autorit), k jeho podstatným rysům patří nejen jednorázovost, ale také tolerance k postupům, které doposud stály mimo oblast vědy. Tím, že se konceptuální design již nepokouší svět zachytit „takový, jaký je“, ale takový, jak jej ten či onen znalec či skupina znalců vidí, přestává se vázat na věcnou a racionální argumentaci a na hledání skutečných souvislostí mezi daty a fakty, která mají objektivně obstát. Vytváří si své vlastní fikční světy konceptuálních gest. Znalcova promluva proto už nemusí působit silou nevyvratitelného faktu a koncizních tezí – a součástí vědecké promluvy se mohou stát rovněž postupy charakteristické spíše pro umění a poezii, tedy postupy, které logické kauzální souvislosti substituují působivým proudem asociací. Jestliže dříve vědecké myšlení bylo konstruováno tak, aby každý autorův myšlenkový krok byl jeho čtenářem racionálně zopakovatelný a verifikovatelný, dnes není problém najít v literárněvědné produkci texty-pásma, jež jsou oceňovány právě proto, že kreativně předvádějí zcela jedinečné asociativní řetězce, nepropojené ničím jiným než volným

tokem autorových myšlenek. Vnější projevem takto psaných literárněvědných pásem je polytematismus volně přeskakující časem i prostorem.

V krajních projevech je pak subjektivita promluvy natolik vyhraněná, že adresátu prakticky znemožňuje autorovu textu porozumět. Nesrozumitelnost je součástí vědy odpradáвна, nicméně fakt, že vědec hovoří komplikovaným jazykem, ještě neznamená, že to pro odborníky, kteří tento jazyk ovládají, není optimální forma, jak si věcně a přesně předat potřebné informace. Naproti tomu v postmoderním konceptuálním designu je magická nesrozumitelnost a nejasnost přijímána jako organická a pozitivní součást vědeckých textů, které vědomě pracují s poetikou tajemných a neřešitelných hádanek utvářených kouzelnou mocí slov. Používání volných myšlenkových řetězců, které nevyjadřují uzavřenou kauzální logiku racionální argumentace, je akceptováno jako významová otevřenost, jež má adresáta provokovat k dialogu a vlastním asociacím. Zdá se, že konceptuální design v tomto koresponduje se senzitivitou současných adresátů odchovaných klipovou kulturou, která před snahou o věcnou analýzu a kauzální usouvztažnění jevů dává přednost proudu jednotlivých atrakcí.

Skutečnost, že jednotlivé typy designů vznikaly postupně, a to ve vzájemné opozici, přičemž nastupující design vždy ostře negoval design předcházející, vytváří představu o jejich hodnotové hierarchii. V každodenní praxi literární vědy je tomu ale poněkud jinak: navzdory občasným třenicím všechny tři běžně koexistují vedle sebe s tím, že jsou používány v souladu se svou funkcí a svými možnostmi. Tradiční design je znalci vcelku pravidelně zvolen v okamžiku, kdy nad přesvědčením, že všechno už je popsáno a kanonizováno, převáží povinnost popsat a hierarchizovat zcela konkrétní nový materiál, ať již jde o novou, a tudíž ještě nezpracovanou historickou kapitolu, nebo o nový či doposud opomíjený předmět výzkumu (tak, jako je tomu v posledním desetiletí s populární, ale také se starší a nejstarší literaturou).

Metodologický a konceptuální design naopak převažují ve vztahu k tematice, která je považována za víceméně už popsanou. První nejvýrazněji vystupuje v promluvách příznivců té či oné metody, byť jejich ortodoxie v dnešním pluralitním kontextu často působí archaicky. Druhý pak má zatím pro mnohé kouzlo něčeho nového a jiného, a tudíž tomuto designu nárokují právo být jediným správným. Nicméně právě on je na

obou předchozích designech maximálně závislý, protože je potřebuje jako protipól ke svému sebevymezení. Vynikne totiž jen na jejich pozadí.

II.

Práce na monografii věnované Vladimíru Macurovi na výše nastolené formulaci a úvahy navazovala, rozhodně ale nebylo jejím cílem je mechanicky ilustrovat a vtěsnat do předem daného teoretického rámce. Naopak: měla – stejně jako starší monografie věnovaná herci a spisovateli Ivanu Vyskočilovi – tyto rámce ověřit a konfrontovat s reálným historickým materiálem. Primárně proto vyrůstala z důkladného obeznání se s autorovými texty publikovanými, ale i s jeho pozůstalostí – a usilovala o pojmenování osobitého myšlenkového světa jednoho konkrétního literárního znalce, který žil a tvořil ve zcela konkrétních historických, společenských, uměleckých a vědeckých kontextech. Nicméně je zjevné, že rovněž Macurova literárněvědná a literární tvorba byla součástí výše nastíněného procesu subjektivizace myšlení o literatuře, byla jím formována a spoluutvářela jej.

Macura byl do „tajemství literární vědy“ zasvěcován v druhé polovině šedesátých let, jeho učitelé a vzory přitom byli lidé, kteří – v čele s Miroslavem Červenkou – odmítali vágnost, naivitu a ideologickou předpojatost marxistického přístupu k literatuře tak, jak byl tehdy preferován, ale i standardní, víceméně pozitivistické dokumentování literární minulosti. Metodologicky proto vsadili na strukturalismus, chápaný jako cesta k exaktnímu uchopení estetické a formální problematiky literárního díla, ale také jako možnost, jak pojmenovávat obecné zákonitosti umělecké tvorby a vývojové síly, jimiž se proměny literatury řídí. Nepřekvapí proto, že patos tehdejší snahy vymezit „*opravdovou vědu*“ vůči metodologické nevyhraněnosti a žvanivosti běžné literárněvědné produkce zasáhl i mladého učeníka oboru. Jeho diplomová práce věnovaná neologismu u Františka Halase má tudíž vyhraněně metodologicko-strukturalistický design. Strukturalismus inicioval Macurův celoživotní zájem o jazyk, tvar díla a sémantiku textu. Nicméně poměrně brzo, už v letech sedmdesátých, se Vladimír Macura začal vůči jeho ortodoxnímu pojetí vymezovat, respektive začal hledat takovou jeho modifikaci, která by mu umožňovala lépe vyslovit svůj vlastní názor na to, co jej tehdy začínalo naplno zajímat. Výsledkem byl odklon od strukturalistických východisek směrem k širěji

pojaté sémiotické metodě, a to po vzoru tartuské školy a jejího vůdčího představitele Jurije Lotmana.

Lotmana Macura přijal jako osobnost, jež mu ukazuje, jak vyjít ze strukturní analýzy textů a jejich jazyka a současně nově definovat předmět výzkumu, tedy to, co lze za text a jazyk považovat a s čím lze jako s textem a jazykem zacházet. Otevřela se mu tím možnost sémanticky analyzovat nejen umělecká díla, ale i všechny jiné typy „textů“, ba i jevy doposud považované za mimotextové a netextové. Macura to zpětně pojmenoval v 90. letech, když konstatoval, že více než literární díla, postupy a struktury jej začala přitahovat možnost „zkoušet něco docela jiného“, tedy „nahlížet“ za literaturu: „do osudů lidí okolo“. Cituji: „*Vlastně si tak skoro koriguji svou fascinaci strukturalismem, ze kterého jsme všichni vyšli a který jsme si skoro až zbožštili. Najednou cítím, že je strašně důležité i to, co se děje „za textem“, o čem tehdejší lidé mluvili, jak jednali, jak se spolu stýkali.*”

Macuru přitom zaujal rozpor mezi konkrétností individuálního lidského bytí a jeho teoretickým zobecněním, které „*hanebně ignoruje skutečné zázemí kultury, „mikrodějiny“ lidských vztahů, pletivo sympatií a antipatií, setkávání a rozchodů, příbuzenských a přátelských vazeb*“. Více než sama literární tvorba jej proto začal přitahovat sémiotický rozměr kulturních modelů, jež v té či oné historické chvíli určují sociální, jazykovou, literární a uměleckou komunikaci a její mytologický rozměr. Což také zformovalo okruh materiálů, na něž se ve svých průzkumech soustředil: jakkoli nadále nepřehlížel básnická či prozaická díla, jeho pozornost si stále více získávaly texty doprovodné (literární kritika a publicistika, korespondence mezi účastníky literárního života), ale také texty zcela neumělecké. Jako znak a součást určitého kulturního modelu byl však schopen interpretovat také individuální a kolektivní lidské skutky, jakož i konkrétní životy, respektive dochované zprávy o nich.

Specifickým Macurovým přínosem přitom bylo, že toto vše nadále programově četl „*jako literaturu*“; nehodnotil tudíž zkoumané texty, data a fakta jen na ose pravda–lež, nýbrž je vnímal jako znakové doklady dobového způsobu myšlení, které má nejen svou věcnou, ale i strategickou a poetickou rovinu. Analyzovat cokoli „jako literaturu“ podle Macury znamenalo pokusit se najít takovou myšlenkovou kauzalitu, jež daný jev spojuje s jinými a která tudíž určuje jejich vznik, obsah i tvar. Což jej vedlo k jazykovým, motivickým a především tematickým a významovým analýzám prvků,

kteřé utvářejí stejnou – řečeno s tartuskou školou – *sémiosféru*, případně (pokud bychom užíli jinou terminologii) dobový diskurs.

Macurův odklon od ortodoxního strukturalistického soustředění na literární dílo směrem k obecnějším sémiotickým modelům zachycuje již jeho knižní debut *Znamení zrodu*. Tedy publikace věnovaná vzniku novodobého českého národa, která zásadním způsobem proměnila český pohled na vlastní minulost, neboť se jí podařilo nově nahlédnout veličiny, jež se doposud jevily jako relativně neproblematický rámeček národní sociální existence a kolektivní sebeidentifikace.

Klíčovým prvkem Macurova přístupu k národnímu obrození bylo, že je vnímal jako proces, nikoli ale jako zcela samozřejmou věc, kterou si vynutil nadosobní dějinný vývoj. Národ mu nebyl hodnotou přidělenou shůry, ať již Bohem, dějinami, příslušností k rodu či k určitému území. Naopak: chápal jej jako sémiotickou konstrukci, kterou v určitém historickém kontextu vytvořili lidé a kníž se stále přihlašujeme na základě kolektivní i osobní volby. Novodobý český národ v jeho pojetí nepovstal „z chaloupek a českého venkovského lidu“, ale byl zkonstruován relativně malou skupinou jungmannovských intelektuálů, kteří se navzdory reálnému stavu věcí, nicméně v souladu s obecnějšími dobovými myšlenkovými trendy, rozhodli identifikovat s češtvím jako zvláštní a svéráznou kulturní hodnotou. A protože se toto jejich nově objevené češtví za daných okolností nemohlo opřít o existenci rozvinutého národního společenství, začali si na Čechy alespoň „hrát“. Jejich – zprvu především historická, jazyková a literární – hra přitom přerostla do sémantického gesta, které mělo schopnost danou nacionální fikci, řečeno Macurovými slovy „český sen“, přetvořit ve skutečnost. Dát vzniknout českému novodobému národu v podobě, již posléze za svou přijala nemalá část obyvatel daného prostoru.

Důraz na stvořenost jakéhokoli znakového systému a na princip hry schopné vytvářet paralelní, fikční svět a spojovat hráče způsobem, který může posléze přerůst až ve snahu měnit svět reálný, přitom Macurovi umožnil do národního obrození organicky začlenit i řadu jevů, které se starším badatelům jevily jako nesystémové. Za přirozenou a výmluvnou součást geneze moderního národa, přesněji procesu jeho autosemiózy, tudíž považoval i nejrůznější literární a historické podvrhy a mystifikace, které interpretoval jako „znamení zrodu“: nevyhnutelné projevy tehdejší kulturní nedospělosti. Nezralosti, nad níž nás povznese jen naše schopnost překonané

kulturní modely a mýty sémanticky identifikovat a demytizovat, aniž bychom se přitom zřekli vlastní kulturní identity.

Oproti dnešní intelektuální skepsi, používající slovo národ málem jako urážku, totiž Macura přihlášení se ke konkrétnímu národu nepovažoval za „ostudu“, ale za hodnotu, kterou je však třeba neustále utvářet a obnovovat. Máme-li ale konstrukci označovanou jako národ subjektivně přijmout, máme-li ji jako hodnotu prezentovat i navenek, jsme podle Macury povinni také poznávat, jak se zrodila a jak je sémanticky vystavěna. Což také znamená kriticky analyzovat národní symboly, mýty a stereotypy a také je porovnávat se symboly, mýty a stereotypy národů jiných.

V souvislosti s Macurovým důrazem na stvořenost sémantických konstrukcí, jež určují a limitují naše vnímání světa, však před autorem monografie vyvstala závažná otázka: Nakolik toto jeho vidění minulostí skutečně odpovídá tomu, jak to „doopravdy bylo“, a nakolik vyrůstá „jen“ z autorova osobního naturelu? Životopisec totiž nemůže přehlédnout, že existují výrazné paralely mezi tím, jak Macura jako znalec interpretoval historickou minulost, a jeho osobním naturelem, způsobem, jakým on sám ve své době jednal, jak si „hrál“ a žil. Zvláště, když Macura nepochybně náležel k těm badatelům, kterým se způsob uvažování o literatuře a světě zcela prostupuje s vlastním životem. Fakt, že národní obrození vnímal jako pohyb iniciovaný paralelní intelektuální komunitou, která se rozhodla prostřednictvím jazyka a literatury, prostřednictvím fikce změnit svět, tudíž koresponduje s faktem, že on sám obdobné komunity také často zakládal. A činil-li tak nejen v dospělosti, ale již v čase dětství a dospívání, je zjevné, že toto jeho sociální chování vyrůstalo z určitých povahových rysů. Dokladem je nejen fakt, že Macura už jako středoškolák založil původní literární směr nazvaný ismuismus, ale i to, že již dříve, v čase puberty, sepsal více než stostránkový román První kámen, jehož ústřední (autobiografický) hrdina založí Pionýrskou republiku, tedy stát uvnitř státu, jehož ústava občanům přikazuje mluvit jen pravdu.

S nepříliš velkou nadsázkou je tak možné tvrdit, že Macura patřil k tomu typu člověka, který svou prací i svým životem „píše jeden jediný text“, formovaný a stylizovaný podle jednotícího principu. Jeho osobitý způsob existence, myšlení a psaní tak utvářel specifickou konceptuální jednotu, která mu umožňovala vidět v historii to, co v ní jiní neviděli. Pozitivní ohlas, který jeho sémiotické modelování české minulosti následně vyvolalo, byl přitom dán tím, že toto své vidění prezentoval

v „pravou“ chvíli, tedy v okamžiku, kdy odborná i široká veřejnost byla (po počátečních rozpacích) schopna tento jeho nový pohled na předmět poznání akceptovat.

Specifickou osobní inspiraci je ovšem možné vysledovat také v Macurově vztahu k dalšímu jeho klíčovému tématu: k budovatelské kultuře padesátých let jako období, v němž mu bylo dáno vyrůstat. Nikoli náhodou se tak soubor jeho studií na toto téma s mírnou ironií jmenuje *Šťastný věk*. Z perspektivy osobní života lze ovšem interpretovat také Macurovo rozhodnutí soustředit se na počátku sedmdesátých let na Estonsko. Tedy na malou zemi, v níž nikdy nebyl a jejíž jazyk neznal, která ale byla jako olupované Československo součástí ruského-sovětského impéria, přičemž kulturní a politickou situaci malého estonského národa, který si Macura postupně „adoptoval“ jako svou druhou vlast, bylo možné vnímat i jako model někdejší české situace v Rakousku. Macura se tak po vzoru někdejších českých vlastenců vlastním rozhodnutím stává vlastencem estonským, naučí se onen zvláštní jazyk, založí neoficiální komunitu nazvanou *Baltský svaz*, která má hymnu začínající slovy „*Už se ten tallinnský rybník...*“ a která po dvě desetiletí hájí i ostatní baltské národy, a vykoná obrovské množství organizační, ale také překladatelské práce, díky níž jsou během následných dvaceti let doposud opomíjení Estonci integrováni do české kultury. V malém rozměru si tak pro sebe a své přátele vyzkoušel, že je možné prostřednictvím sociální hry, je-li hrána dostatečně vážně a podložena trpělivou prací, původní fikci vysněného národa zhmotnit ve svébytnou myšlenkovou entitu.

Chronologická řada Macurových publikačních výstupů ukazuje, jak je výchozí metodologický design, navozený školou, postupně vytlačován konceptuálními prvky a strukturalistická metoda je vytěšňována autorovou radostí z dobrodružství, které mu poskytuje možnost objevovat doposud skrytá, zajímavá, neobvyklá, překvapivá data a fakta a transponovat je do zajímavých „témat“ a analýz. V uvolněné atmosféře let devadesátých Macura tuto svou radost transponuje až do série konferencí, které balancovaly na pomezí mezi vědeckou akcí a happeningem, přičemž byly věnovány tématům, které se v tehdejší kontextu dosavadní uměnovědy jeví jako velmi neobvyklé, například hospodě, vlaku či sexu. Většina jejich účastníků je sice chápala jako konceptuální zábavu pohybující se na samé hranici obvyklého, nicméně Macura na každé z nich vystoupil s příspěvkem, který dostatečně efektně představil jeho vědecké postoje, a to nikoli jako jednorázovou osobní exhibici, ale jako součást

systematického sémantického výzkumu tak, jak jej posléze představil v příslušných knižních publikacích.

Jakkoliv měl totiž Macura zjevný sklon k tomu, co jsem v knize Černá kočka klasifikoval jako subjektivizace a konceptualizace vědecké výpovědi (sklon, jenž posléze – ve spolupráci s autorem těchto řádků – nabyl podoby i akcí čistě mystifikačních, například konference o rusalkách či o neexistujícím spisovateli Jarmilu Křemenovi), zároveň je patrné, že stále ctil svá východiska, a tudíž hranici mezi vědou a konceptem vždy respektoval.

Své studie a eseje Macura nepsal jen odborníky – měl ambici oslovit celou národní komunitu; jeho přístup k literární vědě byl tak až obrozenecky buditelský. Před čistě vědeckými periodiky a edicemi dával přednost komunikačním kanálům schopným oslovovat laiky a velký důraz kladl na srozumitelnost textu s ohledem na potenciální adresáty. K výrazným rysům Macurova myšlení o literatuře tudíž patří „recyklace“ jednotlivých studií, jejímž výsledkem je vytváření řady paralelních podob téhož textu, beroucích vždy v úvahu formu publikace a typ čtenáře, jemuž je každý výklad „šit na míru“. Vedle studií pohybujících se na úrovni vědeckého diskursu tak vytvářel i škálu jejich textových variant přecházející až v články čistě popularizační. Jeho potřeba pohybovat se mimo znalecká ghetta přitom nebyla limitována vnějšími bariérami: v devadesátých letech minulého století již nebylo nutné respektovat vnějškovou vědeckost tak, jak ji postuloval marxismus i strukturalismus, a zatím ještě nebyla ustanovena „kafemlejnková“ norma, která jako vědecký text klasifikuje jen to, co je publikováno ve scientistních periodikách pro odborníky.

Macurovou výhodou ovšem také bylo, že byl nejen literárním vědcem, ale i talentovaným spisovatelem. Potřeboval-li tedy překročit pravidla standardního literárněvědného diskursu a sdělit o předmětu svého zájmu něco více či něco jiného, než je přípustné ve vědeckém designu, mohl zvolit fabulovanou prózu jako volnější, méně závazný druh písemné promluvy. A to s vědomím, že ho „*psaní beletrie /.../ pustí i tam, kam se odbornými nástroji pustit nemůžete*“, přičemž současně může hrát „*hru s dvojími pravidly: s pravidly vědeckého diskursu a pravidly tvorby beletristické*“.

Ani jako prozaik přitom Macura nepřestával být tím, kdo považuje za svou primární povinnost uchopovat a pojmenovávat realitu přítomného světa. Ve svých románech tak zpracovával v podstatě stejná témata, která jej zajímala jako vědce, což

sám komentoval slovy: „*Beru to ovšem jako docela osobní výzvu, baví mě prostě psát „do těch mezer“ mezi dokumenty.*“ Psaní beletrie i odborných prací proto vždy předcházela sběr materiálu. V případě povídek a novel ze současnosti se sice zčásti mohl spolehnout na osobní empirii, nicméně tam, kde empirie nedostačovala, okamžitě přecházel k pečlivému studiu reálií. Nikoliv náhodou sám sebe nazýval „hovějším realistou“ a zdůrazňoval, že je schopen psát pouze o tom, co zažil, nebo co má nastudováno a doloženo. Bátl se volné fabulace, kterou by bylo možné usvědčit z nepravdivosti či nevěrohodnosti, a reálie pro své prózy čerpal ze stejné materiálové a rešeršní báze, z níž psal své práce odborné.

Tento jeho postup byl dán tím, že i samu životní realitu, respektive dostupná fakta a data o ní, vnímal jako potenciální znakový systém schopný stát se – je-li správně dešifrován – textem a podat tak podstatnou zprávu o existenci v čase a prostoru. Každé lidské jednání, které po sobě zanechávalo interpretovatelné stopy, pro něj mělo sémiotický rozměr a bylo možné je vykládat jako projev a součást kulturních modelů, jimiž žijeme. I mimotextovou realitu tak mohl motivicky a sémanticky analyzovat a odkrývat, jako by byla textem, a případně z ní také text utvářet.

Volba jiného – uměleckého – způsobu výpovědi tak neznamenal útěk do říše neomezené fantazie, v níž platí vlastní zákony a lze si tedy vymyslet cokoli. Psaní beletrie pro něj bylo pokračování průzkumu tohoto světa jinými prostředky a nezbavovalo jej dobrovolně přijaté povinnosti tento svět v jeho reálných dimenzích poznávat a vykládat. Bylo Macurovi formou, díky níž mohl prožité, zažité a poznané posunout do méně závazné roviny myšlenkového experimentu, umožňujícího volnější, svobodnější, ale tím vlastně také vnitřně pravdivější interpretaci faktů. Jeho prozaická výpověď proto vždy balancovala na úzké hraně mezi respektem k životním faktům a datům a jejich hravým rozvedením a domyšlením tak, aby byl odkryt jejich skrytý rozměr a smysl. A postupoval tak nejenom ve vztahu ke svému osobnímu životu, ale i k životům jiných.

Důkazem budiž tetralogie TEN, KTERÝ BUDE, kterou lze číst také jako pokračování bádání o českém devatenáctém století „jinými“, konceptuálními prostředky, jež jsou tradiční vědě nedostupné.

Design tezí, předložených jako podklad k získání titulu doktora věd, mě nutí, abych je uzavřel nějakou vzletnou větou či odstavcem. Zkrátka slovy v koncentrované

podobě shrnujícími vše, co jsem svým předchozím textem chtěl říci a řekl, a tak laskavému čtenáři elegantně naznačil, že má promluva skutečně končí. Dovolte mi, ale abych se takového závěrečného ornamentálního vzdal ve víře v sémiotickou tezi, že i chybějící znak je znakem. Jen nulovým.

Seznam použité literatury:

- AARSETH, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1997.
- ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor 2001.
- AUSTIN, John Langshaw: *Jak udělat něco slovy*, přeložil Jiří Pechar ad. Praha: Filosofia 2000.
- BARTHES, Roland: *Mytologie*, přeložil Josef Fulka. Praha: Dokořán 2004.
- BARTHES, Roland: Předmluva z roku 1970. In: *Mytologie*, přeložil Josef Fulka. Praha: Dokořán 2004.
- BARTHES, Roland: Smrt autora, přeložil Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, 2006, č. 3.
- BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*, přeložila Petra James. Brno: Host 2010.
- BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*, přeložili Petr Kyloušek a Petr Dytrt. Brno: Host 2010.
- CASSIRER, Ernst: *Filosofie symbolických forem II*, přeložil Karel Berka. Praha: OIKOYMENH 1996.
- ECO, Umberto: Celé naše poznání, vědecké či mýtické, je votkané do příběhů. *L'Espresso*, Roma, 29. 4. 2005; přetištěno: *Sme* 13, 30. 4. 2005.
- ECO, Umberto: *Jak napsat diplomovou práci*, přeložil Ivan Seidl. Olomouc: Votobia 1997.
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*, přeložil Ladislav Nagy. Praha: Karolinum 2004.
- FISH, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press 1980.
- FISH, Stanley: *S úctou věnuje autor*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2004.
- GOFFMAN, ERVING: *Všichni hrajeme divadlo*, přeložila Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999.
- HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*, přeložili Yasar Abu-Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová. Praha: Sociologické nakladatelství 2009.
- HEIDEGGER, Martin: Věc obrazu světa, přeložil Jaroslav Loužil. *Orientace* 4, 1969, č. 5.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta 1971.

- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*, přeložil Antonín Mokrejš. Praha: Odeon 1989.
- ISER, Wolfgang: Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze* 6, 2002, č. 2.
- KABELE, Jiří: *Přerody. Principy sociálního konstruování*. Praha: Karolinum 1998.
- KUHN, Thomas Samuel: *Struktura vědeckých revolucí*, přeložil Tomáš Jeníček. Praha: OIKOYMENH 2008.
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark: *Metafory, kterými žijeme*, přeložil Mirek Čejka. Brno: Host 2002.
- LE GOFF, Jacques: *Paměť a dějiny*, přeložila Irena Kozelská. Praha: Argo 2007.
- LEVÝ, Jiří: *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel 1971.
- LISSMANN, Konrád Paul: *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti věděni*, přeložila Jana Zoubková. Praha: Academia 2008.
- LYOTARD, Jean-François: Postmoderní situace. In: *O postmodernismu*, přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- LYOTARD, Jean-François: *Rozepře*, přeložil Jiří Pechar ad. Praha: Filosofia 1998.
- OSOLSOBĚ, Ivo: *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host 2002.
- SCHMIDT, Siegfried J.: *Přesahování literatury*, přeložila Zuzana Adamová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.
- SOROKIN, Pitirim Alexandrovič: *Fads and Foibles in Modern Sociology and Related Sciences*. Chicago: Regnery 1956.
- VÁŠÍČEK, Zdeněk: *Obrazy (minulosti). O bytí, poznání a podání minulého času*. Praha: Prostor 1996.
- VELTRUSKÝ, Jiří: Drama jako básnické dílo. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Praha: Družstevní práce 1942.
- VODIČKA, Felix: Literární historie, její problémy a úkoly. In: *Čtení o jazyce a poezii*. Praha: Družstevní práce 1942; citováno podle: *Struktura vývoje*. Praha: Odeon 1969.
- WHITE, Hayden: *Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje*, přeložil Ladislav Nagy. Praha: Karolinum 2010.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*, přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993; upravené vydání: Praha: Filosofia 1998.

Summary

The dissertation presents two books that from two different angles explore the same theme, the same problem: the role of the expert in thinking about literature.

“Černá kočka” (The Black Cat) is a set of studies that presents the rules in effect in the sphere entered by the discourse of literary experts, as well as the yardsticks in use. It is based on the assumption that thoughts on literature are formed to some extent by the impersonal memory of a particular collective (a nation, but also increasingly a scientific or scholarly community) and it is also at the same time a space for individual creativity. Literary experts perform interpretations as participants in the speech games they promote in collaboration and competition with others, which also compels them to choose a particular strategy. This set of studies contributes to the debate on the methodology of literary historiography, criticism and theory.

The book “Ten, který byl” (He Who Was) builds on a previous publication, but it deals with one major researcher. This monograph focuses on one of the most prominent figures in all Czech literature. It analyses Macura’s influence on the changing face of perceptions of the National Revival, as well as his work on socialist culture. It also focuses attention on his prose work. The aim is to depict the lifelong unity of his position and work, i.e. that special Macura’s linkage of literary and scholarly work with his sense of play and mystification understood as an act of creative semiosis which has the capacity to create and transform the world around us.