

Mathauser, Zdeněk

**Moderna a postmoderna : (k otázce plurality a komplexnosti v současné teorii literatury)**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [41]-49

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132364>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## MODERNA A POSTMODERNA (K OTÁZCE PLURALITY A KOMPLEXNOSTI V SOUČASNÉ TEORII LITERATURY)

Zdeněk Mathauser (Praha)

V referátu půjde o tři tematické okruhy: 1. o toleranci umělecké moderny a o netoleranci programového modernismu, resp. o postmoderní toleranci a alternativnost, 2. o Jakobsonovy kroky k ní, 3. o stručnou připomínku jednoho z mých návrhů, které s danou problematikou podle mého mínění souvisí.

1. Tolerance moderny a netolerance modernismu. Z různých koncepcí vztahu mezi modernou a postmodernou se mi jeví nejpřijatelnější přístup J.-F. Lyotarda,<sup>1</sup> který systematicky a pro různé oblasti kultury rozvedl W. Welsch v knize *Unsere postmoderne Moderne*.<sup>2</sup> Hlavní teze knihy jsou tyto:

Postmoderna není výmyslem umělců nebo teoretiků. Historická zkušenost, kterou jednotlivé národy učinily s totalitou, dodala samé skutečnosti postmoderní charakter. Historismus zároveň brání tomu, aby nový způsob myšlení uvázl v laciném relativismu. Postmoderna není spjata s konzumní kulturou, nýbrž s mnohostranností dnešní reality, se „současností nesoučasných životních světů“, kterou umožňuje nynější technika. Existuje přesná, precizní postmoderna, kterou bychom neměli směřovat s onou chaotickou, rozplývavou a eklektickou postmodernou, jež se řídí sloganem „anything goes“.

Dále. Postmoderna nestojí proti moderně 20. století, je naopak jejím pokračováním a součástí. Přitom tím, že zdůrazňuje své etické impulsy, postmoderna vyhrocuje tendenci moderny k pluralismu a diferencím. Staví-li se postmoderna proti něčemu, pak nikoli proti umělecké moderně, ale proti tzv. modernismu, tj. proti určité ideologii, která má ovšem značné rozpětí. Patří k ní především tzv. novověký modernismus se svými globálními hegemonickými projekty („mathesis universalis“ coby univerzální věda, anebo koncept „světových dějin“ s jediným „velkým syžetem“, velkorysé sociální utopie atp.). Zároveň tu však máme na mysli také modernismus v užším slova smyslu, totiž ideologii umělecké moderny 20. století: zatímco umělecká moderna sama je často pluralitní, její modernistická ideologie bývá úzkoprsá, netolerantní, a tuto ideologii — nikoli tedy modernu — odmítá postmoderna.

1 J.-F. Lyotard: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

2 W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, 2. vyd., Weinheim 1988.

Tolik stručně k netoleranci modernistické, resp. avantgardní ideologie. Její dimenze byly rozmanité: Začínaly nevráživostí jednotlivých avantgardních programů vůči umění předchozímu. Pokračovaly vzájemnou nesnášenlivostí programů každého z nových směrů, a týká se to — opakuji — spíše „programátorů“ nežli vlastních tvůrců, kteří zasedli k literárněkritickému textu: tedy např. spíše K. Teiga coby publicisty nežli V. Nezvala coby autora knihy *Moderní básnické směry*, celkem tolerantní vůči jiným moderním směrům, nežli byl poetismus a surrealismus. Konečně se ostrá netolerance mnohdy projevovala i uvnitř jediného moderního směru, např. uvnitř právě zmíněného surrealismu.

Je třeba ovšem podotknout, že netolerance uvnitř modernistické ideologie nebyla výlučným trendem: jindy je totiž až překvapující, jak snášenlivě koexistovaly uvnitř jediné skupiny proudy v určitém ohledu protichůdné, např. poetistické asociativní básnictví a konstruktivistické výtvarné umění uvnitř Devětsilu nebo revolučně — resp. anarchisticky — prospektivní a patriarchálně retrospektivní básnictví v ruském futurismu.

Pokud jde o postmodernu, lze ji úvodem charakterizovat jako tolerantní smysl pro takové tvůrčí alternativy, které jsou samy o sobě tolerantní. O definici postmoderny se pokoušet nebudeme, a to — i když by to nemuselo být závazné — už pro zachování jejího koloritu: samo postmoderní myšlení se vzpírá tomu, čím bývají definice často vybaveny — tj. oponuje redukcionismu, pevnému středu struktur, jazykovému násillí na jevu, který by chtěl zůstat otevřen dalším možnostem. Definici postmoderny spíše nahraňuje diskurs o postmoderně; přitom diskurs sám přirozeně už předpokládá jakési vědění o ní, tušení jejích obrysů.

Za počátečním věděním a tušením o postmoderně obvykle však následuje jen spor o tom, čím postmoderna je (např. u nás v této chvíli spor o její pojetí u Typlta<sup>3</sup>): ve sporu pak nemusí jít tolik o to, kdo má a kdo nemá pravdu, jako spíše o to, že spor — aspoň pokud dosahuje určité úrovně — je do jisté míry sám pokračováním postmoderny. Postmoderna zde prostě není jen objektem sporu, je i jeho subjektem. V diskusi se mluví nejen o postmoderně, mluví v něm i sama pluralistická postmoderna. Takovýto výrok je vlastně jen rubem výše uvedeného soudu, podle něhož se skutečnost sama stala dnes postmoderní.

Sblížení postmoderního diskursu s rozpravou o postmoderně by nemělo znamenat, že postmoderna je čímsi nekonceptním, difúzním, náladovou břečkou. Tak ji svého času označil K. Laermann: využil jmen dvou inspirátorů postmoderny — Lacana a Derridy, podle prvního nazval postmodernu la-

3 J. F. Typlt: *Rozzhavená tma*, Iniciály 1993, č. 31, 32. Týž: *Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm*, Tvar 1993, č. 24, aj.

cancanem (lakankánem) a podle druhého derridada.<sup>4</sup> Ti, kdo odlišují precízní, výkonnou postmodernu od pouhého eklektického anything goes, zdůrazňují, že postmoderní pluralita je motivovaná: je motivována mnohostranností reality, mnohostí životních světů, není iracionální, je hyperracionální. Nikoli „anything goes“, všechno jde: je rozdíl mezi tím, ubírá-li se něco samo dobře, ubírá-li se paralelně s dobrým, nebo ubírá-li se naopak k zániku.

Podhoubím postmoderního radikálního pluralismu je antitotalitarismus, ovšem takový, který úzkostlivě dbá toho, aby v sobě sám neskrýval nový totalitarismus — jen s obrácenými znaménky.<sup>5</sup> Riziko antimoderny začíná v okamžiku, kdy zapomíná na své etické východisko. Pokud spatřujeme v E. Levinasovi jednoho z apoštolů postmoderního myšlení, pak je užitečné připomenout jeho preference: zřetel k Jinému, Druhému, má přednost před Bytím, ontologie se uskutečňuje teprve etikou (Ľ Etre par Ľ Autre).<sup>6</sup> Etický požadavek znamená nechat stranou vše absolutní, monopolní, jakýkoli posvěcený status quo, a naopak uplatnit hledisko menšin, kritiky, plurálů: nikoli pravda, nýbrž pravdy, obdobně existují jen spravedlnosti a jen lidskosti. To vše přichází ke slovu ne coby výraz laciného relativismu, ale coby projev historické zkušenosti a odporu k jakékoli hegemonii.<sup>7</sup>

Postmoderní myšlení nás vyzývá hledat alternativy, opozice, diferenciacce. Problém však začíná tam, kde se objevuje otázka: Jde o čirou rozbihavost, difúznost, nebo dochází zároveň také k překrytí různých rozestoupivších se vrstev v textu, tj. k tomu, co např. v literární vědě souvisí s tzv. intertextovostí? Přiblížili jsme se k druhému bodu své úvahy.

2. Jak vypadá Jakobsonovo nakročení k postmoderní toleranci a alternativnosti? Za nejpozoruhodnější jsem v jeho tvorbě vždy považoval jeho schopnost jasně diferencovat na jedné straně a rozlišené linie částečně opět vzájemně překrýt na straně druhé.<sup>8</sup>

Jakobsonovy diferenciacce jasně souvisí s duchem moderny umělecké i vědecké, jsou distancí od 19. století, které redukovalo odlišné polohy lidského ducha a řečového textu vždy na jediný princip — buď fyziologický, resp. psychologický, nebo na princip sociologický, resp. sociologicko-

4 K. Laermann: Lacan und Derrida. Ueber die Frankolatric in den Kulturwissenschaften, Kursbuch 84, 1986, s. 34 — 43.

5 Na toto riziko upozorňovaly např. referáty na symposiu Sprache der Diktaturen und Diktatoren, Erlangen 19. — 26. 6. 1993.

6 E. Levinas: Totalité et l' Infini, Paris 1961. Týž: Ethique et Infini, Paris 1982. — Viz rovněž J. Derrida: Violence et Métaphysique, Paris 1967, s. 146.

7 K otázce relativismu a postmoderny srov. pozn. č. 2, s. 41, 202, k otázce hegemonie a postmoderny srov. s. 219 — 222.

8 V referátu Th. G. Winnera na zdejší konferenci jsem s potěšením vyslechl informaci o Jakobsonově tokijské přednášce (27. 7. 1967), v níž Jakobson výslovně říká, že „neexistuje skutečná integrace bez autonomie chápající nutnost vnitřních zákonů...každé...disciplíny“.

ekonomický. Od distancí a diferenciací Romana Jakobsona lze vést spojnice k dnešnímu, přirozeně ještě radikálnějším pluralismu postmoderny, nemluvě o nekonečných diferenciacích dekonstruktivistických.

Myslím, že zmíněná dvojjediná Jakobsonova schopnost — rozlišení a integrace, nové překrytí -, by mohla být poučná pro otázku vznášející se nad dnešní postmodernou: Máme před sebou jen nekonečnou difúznost, anebo též možnost nové komplexnosti? U Jakobsona se po mnoha rozlišeních dvou položek znovu jedna klade přes druhou, a tam dochází k jiskření vědeckému, které zároveň odhaluje určité jiskření v pojednávaném textu uměleckém.

Bylo tu např. Jakobsonovo ostré, ještě z doby ruského formalismu pocházející odlišení mezi specificky literárním („literárnost“) a vším ostatním, literární dílo obklopujícím, avšak pro literární esteticko nespecifickým: „Věda o literatuře ... musí uznat příjem (metodu, postup, grif — Z.M.) za svého jediného hrdinu.“<sup>9</sup> Avšak R. Jakobson se brzy zařadil mezi ty, kdo — nepouštějící půdu estetické specifčnosti — položili otázku „literárního bytí“. Jeho stať (napsaná po smrti Majakovského) O pokolení, které poztrácelo své básníky, je toho výrazným příkladem. Právě tak též Jakobson, který se značně radikálněji nežli sám de Saussure, razící rozlišení mezi průřezem synchronním a diachronním, chopil možnosti zkoumat literaturu v synchronní rovině, se již r. 1928 — v tezích napsaných spolu s J. Tyňanovem — obrátil k novému setkání synchronie s diachronií.<sup>10</sup> Teze totiž navrhly hledat v synchronii textu stopy diachronie, např. archaismy coby stopy času minulého a neologismy coby času přítomného, resp. budoucího.

Zvláště je tu však Jakobsonovo rozlišení dvou os v básnickém textu: osy výběru (výběr slov, přízvuků, rytmů atd. z určitého paradigmatu možností spojených principem ekvivalence) a osy kombinace (spojení zvolených prvků podle principu styčnosti, které vytvářejí syntagma). S rozlišením obou os souvisí Jakobsonův protiklad metafory a metonymie. Metaforu totiž charakterizuje tak, že za jejím pojmem defilují další pojmy příbuzné: podobnost, ikoničnost, paradigma, resp. selekce z paradigmatu podle principu podobnosti. Právě tak v pojmovém zástupu za metonymií defiluje styčnost (coby stopa zkušenosti), indexovost, syntagma, kombinace vedoucí k jejimu vzniku.<sup>11</sup>

R. Jakobson však vybavuje protiklad obou tropů nejen sémioticky, nýbrž i literárněhistoricky: metaforické linii v ruské literární moderně odpovídá tvorba předfuturistická, především symbolistní, kde je text spjat s autorem podle principu podobnosti. Metonymicky se naopak utvářela tvorba

9 R. Jakobson: *Novejšaja ruskaja poezija*, Praha 1921, s. 11; tamtéž i pojem „literárnost“ ...

10 J. Tyňanov — R. Jakobson: *Problemy izučeniija literatury i jazyka*, *Novyj Lef* č. 12 (1928), s. 36n. — Viz též *Michigan Slavic Materials* 2, Ann Arbor 1963.

11 Srov. R. Jakobson: *Linguistics and Poetics*. In: *Style in Language*, vyd. Th. A. Sebeok, Cambridge, Mass. 1960, s. 358,370n.

futuristů, tj. poezie bez adresanta, bez sebevyjadřujícího se vysilatele: jde tu o samobytný text, spjatý s autorem leda podle principu styčnosti, neaspirující však na podobnost s jeho vnitřními stavy.<sup>12</sup>

V poezii jde ovšem zároveň o to, že se jedna osa vrací k druhé, přetíná ji: zásada ekvivalence, vládoucí na ose výběru, se z ní promítá na osu kombinace. Ekvivalence nyní rozhoduje o sledu: v něm, tj. na ose kombinace, se např. řadí slova tak, že zvuková ekvivalence (podoba slabik, totožnost zvuků) umožňuje vznik rýmu. Zvláště v moderní poezii jde pak navíc o takové přetnutí obou os, z nichž prvá — jak řečeno — je doménou metaforičnosti, druhá metonymičnosti: toto přetnutí znamená i tolik, že metafora je nyní poznamenaná stopou metonymie (mohli bychom tu připomenout metaforu v českém poetismu s její rovnováhou *comparatum* a *comparans*), zatímco metonymie se stává metaforickou. O tomto úkazu mluví Thomas G. Winner v studii o Romanu Jakobsonovi a ruské i české avantgardě.<sup>13</sup>

Sami si povšimneme dalšího jevu provázejícího zmíněnou projekci. Ta totiž často znamená i to, že např. při vzniku rýmu „vnější“, zvuková shoda předchází — resp. skýtá volné pole — event. vzniku významové motivace pro daný rým. Dostaví-li se tato motivace, pak „zvuková shoda“ zrodila i myšlenku. Kde hledat skryté pole pro takové dosazení obsahově motivovaného do formální náhodnosti? Pro psychoanalytika je takovým polem např. potlačené přání.

Podobně jako Lévi-Strauss, navazuje na Jakobsonovu koncepci struktury, naplnil ji obsahem antropologickým a etnografickým,<sup>14</sup> známý psycholog J. Lacan učinil z Jakobsonovy charakteristiky metafory a metonymie závěry psychoanalytické. Skutečně — jak daleko je od pojmu selekce, výběru, k Lacanovu pojmu touhy?<sup>15</sup> Metafora je tu zhuštěninou, v níž se vyslovuje potlačený smysl touhy. Objevuje se v textu tehdy, když si do jednoho řetězce označujících proráží vstup označující z jiného řetězce; to pak nejdříve zatemní to, co bylo označováno předchozím označujícím: vzniká efekt nonsensu. Problematika smyslu se vynořuje opět „d'avant le sujet“, před tématem, dříve, nežli téma mohlo začít motivovat smysl. Je to obdobné přehození, jaké jsme pozorovali v Jakobsonově myšlence o projekci zásady ekvivalence z osy kombinace na osu výběru. — Také ve věci metonymie rozvinul Lacan výchozí Jakobsonovu koncepci stranou tradičního pojetí tohoto tropu. Nyní už nejde tolik o to, že v metonymii jeden pojem odkazuje k druhému, přílehlému (v školním příkladu: „talíř“ k „polévce“), nýbrž opět o problém touhy: meto-

12 Srov. R. Jakobson: *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, *Slavische Rundschau*, č. 7 (1935).

13 *Estetika* 1994, č. 1.

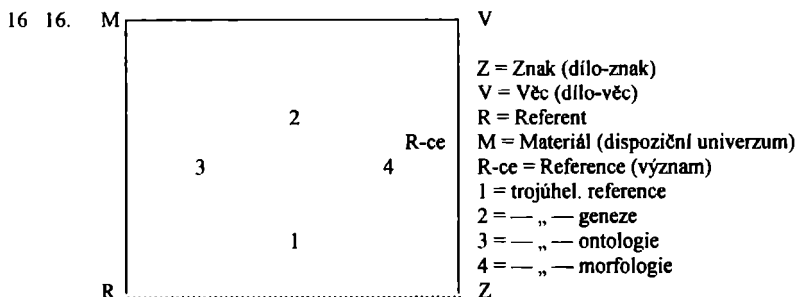
14 C. Lévi-Strauss: *Structural Anthropology*, New York 1963.

15 J. Lacan: *A Selection*, London 1980.

nymie je přesun vyznačující touhu po jiné věci, která vždy chybí. Manko zůstává mankem, ale sám převod, přesun, nakonec vyvolává libost.

U Jakobsona stále pozorujeme analogický úkaz: ostrou diferenciaci protilehlých jevů, a zároveň jejich nové sblížení, částečné překrytí jednoho jevu druhým. Jakmile se však objeví úkaz takového překrytí, vždy se už otevírá cesta i k nově pojaté komplexnosti, a to i v údobí postmoderny.

3. Mým pokusem o komplexní model umělecké situace<sup>16</sup> a o komplexní přístup k ní je čtverec vznikající důsledným domyšlením jednotlivých vrcholů Ogden-Richardsova trojúhelníku reference, resp. jejich dekompozice, jak ji — na rozdíl od situace vědecké — vyžaduje právě situace umělecká. Náběhy k takové dekompozici nacházím u nás v estetice J. Mukašovského.<sup>17</sup> Pod důsledným domyšlením máme na mysli včlenění do modelu umělecké situace 1) vrcholu „dílo-věc“ jakožto krajního případu série možných metaznaků řadících se vertikálně nad „dílem-znakem“, a 2) vrcholu „materiál“ (resp. dispoziční univerzum — termín J. Volka) jakožto krajního případu metareferentů, které se obdobně vertikálně řadí nad referentem: v případě umění je totiž i „materiál“ — což mj. dobře věděl též R. Jakobson — předmětem denotování, referentem. Současně je ovšem i nástrojem, nástrojem ke vzniku „díla-věci“, a právě spojnicí mezi „materiálem“ a „věcí“ se vytváří nad trojúhelníkem reference trojúhelník geneze: „reference“ čili „myšlenka“ (či též „subjekt recipientův“) — „materiál“ — „věc“. Jde o převrácenou podobu trojúhelníku reference. Jinými slovy: nad trojúhelníkovým modelem významové realizace „díla-znaku“ (to se uskutečňuje významově — díky svým referenčním funkcím) se objevuje opačný trojúhelníkový model — model vzniku díla, tj. model časové realizace „díla-věci“ z materiálu, a to především — jak řečeno — v představě recipientově. Po obou stranách takto vertikálně umístěných trojúhelníků se objevují dva horizontálně proti sobě uložené trojúhelníky:



17 J. Mukašovský prováděl de facto dekompozici jak na straně díla (systému označujících), když zvláště v studii Záměrnost a nezáměrnost v umění (1943) rozlišil dílo-znak a dílo-věc, tak na straně systému označovaných, když nejednou připomínal, že umění neoznačuje díleč fakt, nýbrž celek lidské zkušenosti.

vpravo trojúhelník morfologie, tj. vlastního díla („znak“ — „subjekt“ — věc“), vlevo — opět jako převrácení modelu morfologie — trojúhelník ontologie čili předmětností intendovaných morfologickou strukturou díla. (R. Ingarden mluví o „propůjčených intencích“ textu.)<sup>18</sup> Trojúhelník morfologie modeluje interferenci mezi dvojí stránkou týchž prvků ve skladbě díla, tj. stránkou znakovou, přesahovou (dílo-znak), odkazující mimo sebe, a stránkou „věcnatou“, spočívající v sobě samé (dílo-věc). Analogicky je tomu i uvnitř trojúhelníku ontologie: interferuje tu stránka „referovaná“, denotovaná, cílová (referent), se stránkou „materiálovou“, dispoziční, služebnou (materiál).

Čtveřice trojúhelníků tvořících kvadratický model umělecké situace je pokusem o propojení přístupu referenčně sémiotického s geneticko-psychologickým, resp. morfologicko-lingvistického s předmětně ontologickým. *Vidět referenční funkci díla i jeho genezi a naopak, a stejně tak vidět morfologii díla i jeho ontologii a naopak.* Společným jmenovatelem všech přístupů musí ovšem zůstat postoj estetiky recepční, tj. hledisko intencionální. Např. při zkoumání geneze díla nejde dnes tolik o to, jak „biografický autor“ vytváří z materiálu artefakt; takový proces buď ustupuje do pozadí zájmu, anebo se profiluje spíše jako bádání životopisně historické nežli jako specificky literárněvědné. Nám jde především o genezi díla ve vědomí recienta. Obdobně při konstituování trojúhelníku ontologie nejde o to, dohadovat se o povaze předmětností, jak by vypadaly „samy o sobě“, zcela mimo dosah intencí vyslaných k nim znaky z morfologické struktury díla.

Ovšemže k umělecky výchovné úloze literární kritiky patří odvracet čtenářskou vefejnost od naivního realismu (zvláště dnes, po desetiletích vulgarizující kritiky) a připoutávat její pozornost k samému textu. Jenže tuto strategii kritiky nesmíme ztotožňovat se způsobem čtenářské recepce. Existuje *kritikovo vědění o textu* a existuje *způsob recipientova mínění textu*, tj. ani ne tak vědění o textu, které je přece jen především majetkem kritikovým, nýbrž především *mínění života textem*. Nuže toto recipientské mínění musí kritika zapojit do svého vědění. Čtenářská recepce je nutně oscilační, spočívá v rozkmitu mezi reflexí textu samého a jeho průzorem, průhledem skrze text do světa, který je textem konstituován. Text nejsou jen tvary a zvuky slov poutající pozornost k sobě samým, ale současně i významy a představové referenty, denotáty, které jsou míněny venku, proti textu, takže se v určitých fázích recepce slovo a text stávají transparentními. Vedou recipienta k tomu, aby označované jimi předmětnosti chvílemi mínili skutečně „venku“ (tzv. gnoseologická transcendence). Navíc se „vnější svět“ konstituovaný takto textem

18 R. Ingarden: *Der Streit um die Existenz der Welt*, 1965, s.212.



neskládá z atomů, z nichž by každý byl vždy připoután jen k příslušné intenci vyslané k němu dílčím prvkem morfologické struktury.

Naopak, úběžníky těchto intencí navazují i mezi sebou vzájemné vztahy, jaksi mimo dosah dílčích intencí, tvoří ucelené struktury. Neusnadňujeme si úkol, nemáme na mysli texty, které se oddávají naturalistickým fikcím reality, máme na zřeteli moderní texty oscilační. Takový text, který bychom mohli přirovnat ke kosmické lodi, jako by propouštěl intendované předmětnosti na kratší či delší „kosmické procházky“, jak bývají nazývány výlety do vesmírného prostoru podnikané kosmonauty opouštějícími na určitý časový úsek kosmickou loď. Délka a svébytnost „vesmírných výletů“ z básně — tj. „ontologických odluk“ předmětností od normy udané morfologickou tkání textu — bývají jedním z kritérií síly a svobody díla. Vzpomeňme Baudelairovy básně vícekrát přeložené do češtiny pod názvy *Mrcha*, *Mršina*, *Zdechlina*. Milostným začátkem a milostným závěrem básně je rámováno dlouhé líčení rozkladu těla mrtvé kobyly. Jsou to obrazy plné nádherné ošklivosti, a organizovány jsou nejen *poetickým* řádem verše, ale i *biologickým* řádem dekompozice. Tyto obrazy dokonce zasáhnou i do erotického závěru textu, ale básník ve finále dokázal nesmírně odvážným gestem přitáhnout nazpět „ontického výletníka“, zběha posedlého biologickými zákonitostmi a takřka už úplně opustivšího milostnou báseň: Baudelaire ho přiměl vrátit se zpět do erotického kontextu díla (tělo mrtvé milenky). Jinými slovy: stylistické proměny se neodehrávají jen v rovině morfologické, jsou zároveň i záležitostí určité tenze mezi touto rovinou a rovinou ontologickou, vznikají obdobnou projekcí z jedné osy na druhou, jakou jsme zmínili u Jakobsona. Parafrázujce jej, mohli bychom mluvit o *projekci zásady objektivace (odluky, odcizení) z osy ontologie na osu morfologie*.

V takovýchto případech je pro teoretika a kritika lákavé odhalovat souvztáhnost mezi morfologickými interferencemi uvnitř textu a oněmi vazbami, které text propouští na „kosmickou procházku“ čili které čtenář míní jako externí a které teoretik může nejobecněji nazvat „ontologickými“. U Baudelaira ani při líčení nádherně odporného rozkladu těla neumlkly erotické motivy, a v milostném závěru básně se znovu objevil motiv dekompozice, tentokrát mrtvého těla milenčina. Obdobných příkladů, třebaš z neméně odvážného Shakespeara, by bylo lze uvést mnoho. Navíc bychom je mohli doplnit i těmi, kdy logika postav — rovněž výletníků puštěných ze řetězu — pozměňuje původní autorův záměr. I když náš příklad patřil mezi extrémnější případy „ontického úniku“, je aspoň náznak obdobného odpoutání přítomen i v dalších uměleckých textech. Vždy se tu nabízí zkoumání toho, jak jsou interferencemi morfologickými podmíněny, resp. anticipovány ony ontické, a naopak. Každá metafora, každý symbol je z jedné strany událostí jazyka, z druhé strany událostí ontologickou. Model je tedy zamýšlen jako odlišený

reference a geneze, morfologie a ontologie, tj. poloh, které bezděčně mísila starší literární věda. Zároveň je však model zamýšlen i jako opozice proti takovému teoretickému modernismu, pro nějž se např. referenční synchronie stávala takřka dogmatem, které nepřipouštělo sebemenší stopu genetického hlediska uvnitř reference. Resp. je model zamýšlen jako opozice proti takovému morfologickému popisu, který odmítal jakoukoli stopu ontologie v pozadí morfologické struktury a prohlašoval ji za tzv. naivní realismus. Byla to právě neochota představit si různé oblasti bádání na společném recepčním, tj. v podstatě intencionálním základě, jež vedla k takovým vylučnostem. Jakobsonovy návraty vždy od nové oblasti bádání k poloze předchozí, integrování určité stopy „překonané“, „odložené“ polohy do polohy nové, např. diachronické stopy do synchronie, nám dodávají chuti jít proti metodologické netoleranci.

Stranou již zůstaly mé pokusy modelovat uvnitř čtverce některé tropy — metaforu, alegorii, symbol. resp. modelovat tímto komplexním obrazcem alternativy ustálených estetických konceptů: Jako moderní i postmoderní alternativa virtuóznosti, tj. superhability, se nám takto jeví tzv. metahabilita, návrat přes perfekcionistačnou úroveň takového „díla-věci“, v němž byla absorbována veškerá náhodnost „materiálu“, nazpět k prvotní habitě člověka a množině jeho možností.<sup>19</sup> Diferenciační pluralismus, k němuž nás vyzývá současná chvíle, by nemusel bránit pokusům o nově založenou komplexnost. Mám na mysli komplexnost nikoli charakteru součtového, aditivního, nýbrž systémového: v něm je dění jedné badatelské oblasti vždy vnitřně spolupodmíněno děním v oblasti druhé. Roman Jakobson — vzpomínám tu vděčně osobních podnětů a povzbuzení, jichž se mi od něho dostalo — se mi jeví i v těchto pokusech jako inspirátor.

---

19 Viz Z. Mathauser: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu, Brno 1989, část 4, kap. 2 (Dovednost a metahabilita).

