

### Design jako literárněvědný pojem?

PAVEL JANOUŠEK, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., Praha

JANOŠEK, P.: Design as a Literary Concept?  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 61, 2014, No. 2, p. 160 – 170.

In relation to his book *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie* (*A Black Cat or The Subject of the Expert in Literary Thinking and His Communication Strategies*, Praha, Academia 2012), the writer of the article suggests incorporating *design* as a concept into literary thinking. He builds his opinion on the fact that literary scientific speeches are not only meant to communicate ideas and contents but also to present and represent the speaker in front of the literary scientific community. Literary experts therefore naturally need to consider *what they say* as well as *how they say it*: to find means of expression which will be regarded by the potential recipients as appropriate or even progressive. It is true that the term *design*, which denotes this speech function, places accent on the uniqueness of an individual speech but it also reflects collective conformity because it counts on mechanisms of identification, automatization and embellishment. If it was recognized, the term would make it possible to analyze a number of literary text features ranging from the choice of the subject, genre and appropriate language to terminology, citation method as well as the choice of the ideas and the people that the speaker makes references to as those who he/she respects or challenges. There also appears a possibility to characterize the design of individual literary schools, methodologies and approaches. In this context the writer himself defines *three essential types of literary design*, which he names *traditional or naive design*, *methodological design* and *conceptual design*. His focus of attention is on detailed characteristics of the mentioned designs and the ways they have developed in literary thinking in the course of time, and they overlap with current literary scientific practice. And no matter how these types have related to each other in history, the writer holds the opinion that in the future their conscious coexistence will be necessary and useful because that is what creates space for grasping such an unintelligible and complex thing like literature.

**Key words:** literary thinking, literary science, literary history, literary theory, the subject of the expert, literary design, literary scientific method, conceptual literary science

Tato úvaha navazuje na publikaci *Černá kočka aneb Subjekt znalce v myšlení o literatuře a jeho komunikační strategie* (2012). Vychází z předpokladu, že literárněvědné

promluvy, stejně jako kterékoli jiné, nejsou vedeny jen snahou adresátovi něco sdělit, ale také – řečeno slovem Iva Osolobě – potřebou ostENZE: snahou ukázat se, prezentovat a reprezentovat svého mluvčího. Každá taková promluva má dvojediný cíl, na jedné straně je pokusem více či méně věcně modifikovat paměť oboru v oblasti určitého konkrétního tématu, na straně druhé je autorovým pokusem učinit součástí této paměti také sebe sama, své myšlenky a své jméno. Obojího může ovšem literární znalec dosáhnout pouze v případě, že se mu podaří adekvátně oslovit „porotu“, tedy komunikační komunitu, které je jeho promluva adresována. Tato kolektivní komunita znalců jako součást a subjekt daného diskursu totiž rozhoduje, zda je autorova promluva shledána skutečně natolik pozoruhodnou, aby stála v rámci oboru za zapamatování, respektive natolik inspirativní, aby vyzývala k navazování, ať již pozitivnímu, nebo polemickému a kritickému.

Každý literární znalec proto nutně musí v okamžiku formulace své promluvy, ba dokonce už v okamžiku, kdy se rozhoduje, o čem bude mluvit, vzít v úvahu rovněž kontextem daná pravidla a s ohledem na adresáty a jejich hodnotová kritéria volit určitou prezentační strategii. Zvažovat nejen, co říká, ale také jak to říká. V krajních případech může toto jeho zvažování adekvátní strategie přerůst až v naprosté oddělení formy od podstaty sdělení, standardnější je ovšem situace, kdy se obojí více či méně propojuje a prostupuje.

A právě s ohledem na toto propojování a prostupování je užitečné vnést do myšlení o literatuře slovo-pojem design.

### **Proč design?**

Svou původní etymologií slovo design odkazuje k sémiotice, neboť je odvozeno z latinského *signum* = znak, respektive z *de-signare*, tedy označit či vyznačit. K nám se ovšem dostalo prostřednictvím angličtiny, kde znamená obrázek, kresbu, vzor, ale také návrh či konstrukci, a ze sféry umělecko-průmyslové, která je začala spojovat s tvarováním užitekvných předmětů. Substantivum design pojmenovává činnost toho, kdo tyto předměty navrhuje, ale také samotné návrhy, tedy výsledky jeho činnosti. Spojuje v sobě požadavek emocionálně vnímané krásy a praktické funkce, neboť je nesen představou, že je vhodné hledat takový tvar předmětů, který se potenciálním uživatelům bude líbit a současně jim bude dobře sloužit, takže je budou rádi a funkčně užívat, potažmo kupovat.

Součástí designu je jeho vnitřní protikladnost a rozporuplnost. Jeho smyslem je hledat tvar pro předměty, a to nejen pro ty nové, teprve vznikající, ale i pro staré. Tvorba designu tak může být jen hledáním atraktivnějšího tvaru pro již existující předmět a jeho stávající funkci, současně ale může nabývat povahy experimentu objevujícího i nové možné funkce, jež by předměty mohly mít. Tím jim může dávat nové místo v sociálním světě.

Dobrý design spontánně aspiruje na nadčasovost, současně je ale určen představou o aktuálním adresátu-uživateli. Počítá s jeho vnímáním světa a projektuje účinek, jenž by na něj designovaný předmět měl mít a jak by s ním měl zacházet. Tvůrce designu vůči svým adresátům může zaujmout rozmanité strategie. Může se jim podřizovat a pochlebovat jejich vkusu. Může však také vycházet z představy, že jeho úkolem je adresáta formo-

vat, anebo jej dokonce něčím nezvyklým provokovat. Ať tak či tak, tvůrce s adresátem prostřednictvím designu vždy vstupuje do dialogu, jehož konotační rámec utvářejí fenomény, jako je móda. V okamžiku, kdy adresát hodnotí design, spontánně uvažuje o tom, zda je v danou chvíli „out“, nebo „in“.

Design ostentativně klade důraz na individualitu, neboť designéři usilují vytvářet návrhy neobyčejné, odlišné od toho, co doposud existuje. Ve výsledku ale jednotlivé designy společně míří ke kolektivní konformitě. Doklad: každý z automobilů, které dnes jezdí po silnicích, sice navrhoval vynikající designér s cílem vytvořit něco unikátního, všechna jsou si však víceméně podobná, až stejná. A to jinak stejná, než tomu bylo před dvaceti lety, a jinak stejná než tomu bude za dvacet let. Ve sféře designu tedy nepochybně funguje to, co na literatuře popsal ruský formalista Viktor Šklovskij, tedy proces automatizace a ozvláštnění. Mechanismus, jenž vytváří neustálý tlak na inovaci a vytváření odlišných a překvapivých forem, které ale posléze opět zevšední. Design, který zevšedněl, sice neztrácí svou funkci, ztrácí ovšem aktuální emociální působivost.

Pokud je určitý design úspěšný, stává se součástí masové kultury. Jeho nemalá část však vzniká také v dílnách designérů vytvářejících „pouze“ vzácné exkluzivní předměty pro vybrané adresáty, tedy zboží značkové, úzce spjaté se svým tvůrcem, který svým jménem ručí za jeho unikátnost. V tomto případě mechanismus automatizace a ozvláštnění dokonce funguje ještě výrazněji, neboť k zevšednění designu tu dochází daleko rychleji: stačí pouhé dva výrobky o stejném designu a může být out.

Jak to vše souvisí s literární vědou? – Lingvistická pragmatika tvrdí, že každý mluvčí, včetně literárního vědce, bere v okamžiku promluvy v úvahu svého adresáta a snaží se dát své promluvě takový tvar, který je v souladu s cíli, které on jako subjekt promluvy sleduje. Dokazovat proto, že slovo design lze vztáhnout i na projevy a výrobky duchovní, včetně těch, které produkuje myšlení o literatuře, mi připadá nadbytečné. Ostatně každý, kdo psal třeba jen diplomovou práci, si je dobře vědom souvislosti mezi tvarem a funkcí svého textu, kterou není jen potřeba něco sdělit, ale i nutnost své sdělení obhájit. Je to totiž design, co umožňuje literárnímu znalci, aby se začlenil, prezentoval svůj text jako součást toho způsobu myšlení o literatuře, které je aktuálně považováno za relevantní, a na tomto pozadí vymezil sám sebe.

Pokud bychom myšlení o literatuře nahlíželi z perspektivy designu, mohli bychom podrobit analýze velkou řadu vlastností literárněvědných promluv. Výběr vhodného tématu, volbu žánru a odpovídajícího jazyka a pojmového aparátu, formu citací, výběr koncepcí a osob, na něž se bude odkazovat jako na autoritu, ale i sama četnost těchto odkazů – to je jen stručný výčet jevů, které mohou být zásadně ovlivněny autorovým ohledem na to, co od něj potenciální adresáti očekávají, a jaký literárněvědný design preferují. Mohli bychom proto popisovat proměny designu u jednotlivců i u jednotlivých literárněvědných škol a metodologií.

Nejdůležitější ale asi je pokusit se na samém počátku tohoto typu výzkumu pojmenovat tři základní typy literárněvědného designu tak, jak historicky postupně vykrystalizovaly a jak se také prolínají v dnešní literárněvědné praxi. Tyto tři typy bychom mohli pojmenovat design tradiční neboli naivní, design metodologický a design konceptuální.

## Design tradiční neboli naivní

Je chronologicky nejstarší, a proto často považovaný za překonaný a nepoužitelný. V praxi ovšem stále spoluutváří pozadí jakékoliv komunikace o literatuře, počínaje školní výchovou na základních a středních školách a konče vysoce specializovanými odbornými statěmi.

Tradiční design vyrůstá ze – zdánlivě? – přirozeného a naivního přesvědčení, že svět kolem nás je a je také objektivně poznatelný, pochopitelný, pojmenovatelný, vysvětlitelný a sdělitelný. V myšlení o literatuře to znamená přesvědčení, že existují také takové fenomény, jako je – umělecká – literatura, literární díla, která ji utvářejí, a také její dějiny. A to vše se zcela otvírá našemu poznávání. Stačí proto se s příslušnými díly, fakty a daty seznámit a dobře je vyložit a uspořádat. Literatura a literární díla jsou při tomto způsobu myšlení určeny tím, co do nich záměrně či nezáměrně vložili jejich tvůrci, respektive společnost, v nichž 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 tak imperativ pravdivosti předávaného poznání. 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 nejsou znalci – ať už jde o naprosté laiky, žáky, pro které jsou tyto informace součástí povinného vzdělání, nebo studenty, jež se mají stát budoucími znalci. Za nejširšího adresáta se považuje množina označovaná slovy národ, lid či dokonce lidstvo. A protože minimálně od osvícenectví panovala vize, že každý příslušník národa či lidu by měl ovládnout schopnost psát a číst, což znamenalo i schopnost znát a číst vybraná literární díla, v tradičním designu nefunguje dnes standardní rozdělení 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, 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 vniklo? 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? A tak dále.

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 právě 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 svého vrcholu dosáhl v pozitivismu, který ale současně znamenal první nejistotu, zda svět je skutečně tak samozřejmý, a tudíž i přechod od naivistické fáze k jeho sebereflexi jako metody. Tou měl být právě sám pozitivismus.

### **Design metodologický**

Metodologický design 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 náležité 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 tyto metody přijaly jeho výzvu a začaly hledat postupy 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, každá 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 skutečně vědeckou. Chce-li se tedy mluvčí v okruhu dominance určité metody prezentovat jako znalec, nutně musí volit odpovídající 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, avšak vytváří tak mechanismus vlastního sebezdokonalování. Uvnitř hranic vytyčených axiomy proto umožňuje širokou diskusi o jednotlivých pojmech a postupech, jakož i snahu aplikovat principy metody na oblasti, ve kterých dosud nebyla užitá.

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 vyznačiči jsou přesvědčeni, že po objevení metody je její aplikace na materiál už jen záležitostí víceméně mechanickou. Tím se mění i představa adresáta. Úkol kultivovat laiky, a zejména žáky a studenty, je sice stále respektován, nicméně logicky ustupuje úkolu podstatnějším: 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. Znalcovou ctižádostí je napsat odborný text, který překročí hranice národní kultury. I on sice pracuje s určitým kánonem, ale je to nadnárodní kánon teorií a děl, na nichž lze konstruované teorie optimálně ilustrovat. Tomuto pohybu pak odpovídá proměna žánrových preferencí: faktografické a historické žánry ustupují literární teorii, především pak žánru teoretické studie, případně monografie.

Dějiny dvacátého století jsou v literární vědě a příbuzných oborech dějinami metod, a tudíž i 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.

Literární teoretici propracovali řadu metod strukturních, sémantických, sémiotických, narativních, fenomenalistických, hermeneutických, komparatistických, sociologických, komunikačních, recepčních a bůhví jakých ještě. Poukazovali na nutnost vycházet z údajů o tom, k jakému národu, sociální skupině, třídě či pohlaví autor díla nebo jeho adresát patří a jakou ideologii zastává, ale hájili také povinnost vnímat dílo jako specifický umělecký projev vyhraněné autorské osobnosti. Byli přesvědčeni, že literární díla nelze adekvátně zkoumat, pokud je nebudeme chápat jako autonomní formu a jazykovou strukturu a pokud si neuvědomíme jejich komunikační funkci. A dokázali ale rovněž, že literatuře neporozumíme, dokud nevyložíme její roviny mimetické, nebo naopak archetypální, mytologické a fikční, případně dokud ji nebudeme analyzovat jako dokument podávající zprávu o věcech mimoliterárních, jako nástroje aktivního přetváření světa, jako svébytné znaky, či dokonce jen jako pouhé simulacrum, anebo jako součást multimediálního vesmíru. A tak dále. To, co v tomto souboji metod některé z nich unikalo, bylo jinou zanedlouho prohlášeno za těžiště literárněvědného zájmu, za hledaný klíč ke správnému výkladu literatury. Nahlíženo takto, myšlení o literatuře si ve 20. století postupně vypracovávalo široké spektrum paralelních příležitostí, jak na literaturu a literární díla z různých úhlů nahlížet, jak zkoumat jejich dílčí vlastnosti.

Problém byl ovšem v tom, že každá z těchto metod – přinejmenším v okamžiku svého vzniku – aspirovala na roli jediného spasitele oboru. Vytvářela vlastní design, jehož součástí zpravidla bylo gesto, že je to právě a pouze 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 uspořádat, jak hodnotit a hierarchizovat prvky, které jej utvářejí. Jednotlivé metody a postupy se proto vzájemně vůči sobě vymezovaly, ať už se to projevovalo pouze ostražitostí a nedůvěrou nebo dokonce zcela vědomým odmítáním. A toto napětí mezi nimi vznikalo i za podmínky, kdy byly pod vnějším tlakem přinuceny spolu po určitou dobu spolu koexistovat, tak

jako to bylo v českém kontextu v případě mocensky udržované „metody marxistické“ a strukturalismu, který byl pod jejím tlakem znalci vnímán jako její vědecký oponent.

Jakkoli lze tedy 20. století v literární vědě popsat jako věk vzájemných soubojů mezi různými literárněvědnými metodami svářícími se o to, která je vědecktější, vnitřní paradox tohoto souboje spočívá ve faktu, že nemohl mít vítěze. A to ze dvou důvodů.

Za prvé: 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.

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 myšlení o literatuře (na rozdíl od oborů technických a přírodovědných) totiž nefunguje pevné měřítko, co je vědecktější a progresivnější. Jen s velkými rozpaky by bylo možné tvrdit, že metoda Václava Černého je vědecky pokročilejší než metoda Arne Nováka, ale také méně progresivní než například metoda Jana Mukařovského či Vladimíra Macury. Každá z nich totiž představuje určité jedinečné položení problému a pokus o jeho řešení, který může natrvalo inspirovat a provokovat, aniž by byl novou metodou zrušen jako zastaralý.

V myšlení o literatuře neplatí postulát, který je spojován s vědami přírodními, totiž postulát, 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 metodologickým designům, se totiž neřídí ani tak objevy něčeho funkčnějšího (přesnějšího, efektivnějšího, rychlejšího, levnějšího), jako spíše okouzlením z něčeho zajímavějšího než je to, co hlásají předchůdci. O tom, zda se určitý metodologický design v určité chvíli jeví jako progresivní a přitažlivý (nebo naopak zastaralý a nudný), tak nerozhoduje užitečnost metody, ale mechanismus automatizace a ozvláštňení. Novost, odlišnost a jinakost je kritériem, které naprosto nepochybně silně dominuje myšlení dnešního příslušníka moderní i postmoderní euroamerické civilizace, není tedy důvod, proč by nefungovalo i u literárních vědců. Literárněvědná metoda přestává být atraktivní ve chvíli, kdy se chápána jako nudný standard, jenž je sice možné přijmout, jednotlivému badateli nenabízí potřebný prostor pro hledané intelektuální dobrodružství ani možnost předvést svou vlastní jedinečnost a osobitost.

Hybným prvkem myšlení o literatuře je 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 zcela nového. A třebaže svou pozici ve vědecké komunitě může ukotvit tím, že svými texty bude petrifikovat dominantní metodologický design, mnohem větší ohlas vyvolá, podaří-li se mu v rámci panujícího vkusu naplnit očekávání a navrhnout design zcela nový a působivý. 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 zkoumaný materiál.

## Design konceptuální

Filozoficky je konceptuální design výrazem postmoderní nejistoty: pochyb, zde vůbec lze svět poznat, ale také teze, že není ani pravdy ani pokroku jako nadosobních veličin, se kterými bychom se mohli poměřovat a jež bychom mohli sdělovat a sdílet. Každá promluva o literatuře a také každá literárněvědná metoda se tak nutně jeví jen jako dobově omezený a subjektivní konstrukt, navíc teleologicky posluhující mimoliterárním cílům a ideologiím.

Tato subjektivita se ovšem v konceptuálním designu nejeví pouze jako deficit – naopak: může se podle jeho reprezentantů dokonce stát pozitivní silou, možností, jak udržet obor, který by jinak asi jako věda musel skončit. Nemůže-li být totiž znalci 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 mezi designem metodologickým a konceptuálním je dekonstrukce. Tedy přístup, který se prezentoval jako nová metoda, současně ale princip metody jako vědeckého a opakovaně použitelného postupu zrušil, neboť programově – respektive tak, jak je širokou literárněvědnou komunitou recipován – na sebe vzal povinnost rozbíjet nudné konstrukty, které dosavadní metody produkovaly. Je prostoupen vizí, že je nutné smést veškerou dosavadní zátěž oboru, včetně představy o nevyhnutelnosti vývoje a pokroku, 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 v předvedení aktu 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 mají limitovat a umrtvovat 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 výkonu exaktních vědců v přírodních a technických vědách, pro konceptuální design jsou inspirací spíše umělci, neboť jeho vyznavači ve shodě s umělci sázejí na originalitu, jež na sebe strhne adresátovu pozornost. Za hodnotu, jež vytváří přínos znalcovy promluvy, není nepovažována snaha o objektivitu, ale právě naopak subjektivita, což lze nejzřetelněji doložit na kolektivních publikacích, které sice do jednoho celku spojují texty různých autorů, ale vždy respektují a tematizují jejich odlišnost a osobitost.

V souvislosti s tím se proměňuje i adresát. Vzdělávání laiků a studentů v tomto typu designu nabývá nového rozměru, protože úkolem znalce není schémata vytvářet, ale na-



opak problematizovat. Znalec už není tím, kdo zprostředkovává poznání a vzdělání, nýbrž tím, kdo svou výpověď chce překvapit a zaujmout ostatní znalce. A od spřízněných adresátů pak očekává, že při četbě textu tuto problematizaci dosavadních stereotypů ocení a naplno prožijí originalitu jeho výpovědi.

To se logicky promítá i do odlišné preference literárněvědných žánrů. Vyznavači konceptuálního designu sice rádi dávají svým konceptům teoretickou formulaci, nicméně na rozdíl od literárních metodologů nemalou pozornost věnují také standardním historickým útvarům, včetně historických příruček. Nikoliv ovšem proto, že by přijímali tradiční odpovědnost literární historie za kulturní paměť národního kolektiva, nýbrž paradoxně právě proto, že ustálené literárněhistorické postupy proklamativně odmítají. Jsou totiž pro ně vítanou příležitostí, jak prezentovat „jinou vědu“. Používají je jako odrazový můstek k vlastnímu intelektuálnímu výkonu, přesněji řečeno jako „nudné“ pozadí, na němž jejich osobitý duševní výkon naplno vynikne.

Teorie her by tento postup popsala jako záměrné porušení Nashovy rovnováhy, tedy situace, za které účastníci nekooperativní hry vědomě respektují určitá pravidla a omezení, neboť berou v úvahu rozhodnutí jiných hráčů a jsou si současně vědomi, že svoji pozici nemohou vylepšit jednostrannou změnou strategie. Konceptuální design naopak je pojat jako strategický tah, jehož provedením hráč na sebe upoutá pozornost a získá nad ostatními převahu. Alespoň tam, kde je za kritérium hodnocení významu výpovědi považována novost a jinakost předváděného konceptu. Ve výsledku je tak konceptuální design více než kterýkoliv jiný časový: závislý na tom, zda ho příslušná aktuální komunita jako vědu skutečně akceptuje.

Strukturalismus jako ústřední literárněvědný směr českého metodologického designu předpokládal, že umělecké dílo vzniká tam, kde se jeho dominantní funkcí stává poetická či estetická funkce. V souvislosti s designem konceptuálním lze ovšem uvažovat také o obdobné funkci scientistní, která se vztahuje k odborným textům, jen s tím rozdílem, že v ní nejde ovšem o krásno, ale o „vědečno“. Tato funkce se aktivuje v okamžiku, kdy je autorem vyslán a adresátem akceptován signál „toto je věda a je tvou povinností to jako vědu vnímat“. Značná část způsobů, jimiž konceptuální design tuto scientistní funkci oživuje, je tradiční, spočívá ve volbě správného (aktuálně uznávaného) jazyka a dalších signálů vědeckosti, tedy aktuálních pojmů, termínů, formulací a floskulí, citátů a citovaných autorit. Ke specifikům konceptuálního designu ovšem patří mimořádná tolerance k postupům, které doposud stály mimo oblast vědy.

Tím, že se už ani nepokouší svět zachytit „takový, jaký je“, ale jen takový, jak jej ten či onen znalec vidí, není již konceptuální design tak vázaný na věcnou a racionální argumentaci a na hledání skutečných souvislostí mezi daty a fakty, které mají objektivně obstát. Vytváří si své vlastní fikční světy konceptuálních gest. Znalcův text proto už nemusí působit silou nevyvratitelného faktu a koncizních tezí – součástí vědecké promluvy se mohou stát rovněž postupy charakteristické spíše pro umění a poezii. 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 autorů-

vých myšlenek. Vnější projev 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 odpradávná, byla ostatně mnohokrát v umění karikována, nicméně fakt, že mluvčí hovoří komplikovaným jazykem, ještě neznamená, že to pro odborníky, kteří tento jazyk ovládají, není neoptimálnější forma, jak si věcně a přesně předat potřebné informace. Naproti tomu v postmoderním konceptuálním designu je magická nesrozumitelnost a nejasnost považována za organickou 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 totiž vnímáno jako významová otevřenost, jenž má adresáta provokovat k dialogu a vlastním asociacím. Zdá se ovšem, že konceptuální design v tomto koresponduje se senzitivitou současných adresátů odchovaným klipovou kulturou, která před snahou o věcnou analýzu a kauzální usouvztažnění jevů dává přednost proudu jednotlivých atrakcí.

### **Koexistence designů**

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 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 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. Nicméně k užitečným požadavkům výchovy literárních znalců nadále patří, aby každý nejprve vymezil svou metodu či příslušnost k metodě. 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 ke svému vymezování.

V práci jednotlivých badatelů se navíc všechny tři typy designu vzájemně prostupují a prolínají. Dokladem může být česká literárněvědná lexikografie, na níž lze snadno doložit, jak se původní metodologické koncepty postupně proluly s pozitivistickým důrazem na maximální úplnost nashromážděných informací, nebo i ty projekty konceptuální, které jako protiváhu vůči autorskému subjektivnímu bloumání časem a prostorem tisknou soupisy dobové produkce.

Jsem si skoro jist, že i do budoucna bude přes všechny vzájemné střety koexistence těchto designů nutná, nevyhnutelná, ale – a to je podstatné – oboru užitečná, neboť bude vytvářet široký prostor po uchopení něčeho tak neuchopitelného a mnohostranného, jako je literatura.

Prof. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.  
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i.  
Na Florenci 3/1420  
110 00 Praha 1  
ČR  
e-mail: janousek@ucl.cas.cz