

Literární kritika jako RPG

PAVEL JANOUŠEK, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

JANOŠEK, P.: Literary criticism as RPG.
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 5, p. 417 – 424.

The study is a part of a more extensive work which deals with seeing literature as a competitive game and individual communication strategies used by the participants of the game, that is literature experts. From this point of view the role of a literary critic (a review writer) - beside those of a theoretician and a historian - appears to be one of the fundamental and constitutional roles. The study metaphorically compares the role to those taken on by RPG characters. That is simulation strategies where the players adopt chosen identities including certain possibilities and abilities, tasks and goals, and where playing the game consists of exploring a certain, at first unknown or completely covered, space and successfully or unsuccessfully seizing, controlling and subjugating the space. According to the author of this study, a critic within literary life similarly fulfils tasks, collects points and only has a relative freedom to choose their way, tasks as well as goals. Therefore the author characterizes and classifies various decisions the critics have to make while performing their roles in the game, the conditions under which they choose their tasks, as well as the methods they use to support their opinions and attitudes. Their natural goal is to reach such a position in a particular literary community they could influence through their reviews the assessing views of individual works of art as well as general issues of literary and social life and its current state. Apart from reasoning as an important element of literary criticism's game strategies the author also finds it important for critics to try to appeal to potential readers emotionally, to draw their attention - in an adequate and well-timed manner - in the areas beyond reason such as impressions, feelings and affinities.

Key words: literature, literary criticism, game, game theory, social communication

RPG je „reaktivní protitankový granát“, čili pancéřovka. Jakkoli kritici často volí argumenty i této průbojnosti, písmena RPG v názvu příspěvku jsou ale odvozena spíše od Role Playing Game, tedy od počítačových her, které jsou do češtiny nejčastěji překládány jako „hra na hrdinu“. Jde o druh her, v nichž hráči zaujímají role fiktivních postav v interaktivně rozvíjeném příběhu. Takové hry simulují reálný život: hráč přijímá zvolenou identitu včetně určitých možností a schopností, úkolů a cílů. Hraní pak spočívá v odkrývání určitého, zprvu neznámého či zcela zakrytého prostoru a v jeho úspěšném či neúspěšném přisvojování si, ovládnutí a podřízení.

Z pozice hráče je taková hra prožívána jako sled událostí, během nichž se učí v daném prostoru pohybovat. Musí vyhledávat schůdné cesty a strategie, odstraňovat překážky a vyrovnávat se s dílčími úkoly, spolupracovat s dalšími postavami, s nimiž má shodný cíl, nebo

naopak bojovat s nepřáteli, kteří mu v úspěchu brání. Běžné je hrdinovo sebezdokonalování, získávání nových nástrojů a schopností. V primární verzi hra končí výsledkem na úrovni „uspěl – neuspěl“, sofistikovanější verze však připouští i řadu fakultativních podob ukončení.

Jsem si vědom, že v nejobecnější formulaci lze každou takovouto hru vnímat jako metaforu lidského života, nicméně tvrzení, že situace literárního kritika je těmto hrám velmi blízká, mi připadá trefné.

Myšlení a psaní o literatuře jako celek totiž považuji za fenomén, jenž lze nahlížet z perspektivy toho, co Ludwig Wittgenstein pojmenovává jako *řečové hry*,¹ vyjadřujíc tím fakt, že svými promluvami většinou „někam míříme a něco sledujeme, vymezujeme se jimi vůči druhým lidem či sociálním jevům, a to v rámci daných – nejen jazykových – pravidel“.

Po svém si přitom interpretuji teze, které v návaznosti na Wittgensteina formuloval Lyotard.² Já si je upravuji takto:

Myšlení o literatuře není jen „čisté“ poznání, ale mimo jiné i hra: promluvy a texty, které je utvářejí, lze vnímat a interpretovat jako strategické tahy, jimiž se členové interpretační komunity chtějí prosadit mezi ostatními, ať již formou střetu nebo kooperace.

Jednotlivé tahy a strategie mohou být sice prováděny s odlišnou mírou razance, nicméně vždy jsou výrazem záměru a realizují se v rámci závazných a popsateľných pravidel.

Pravidla nejsou dána „od přírody, vědy či Boha“, ale historicky se proměňují na základě výslovné nebo implicitní „domluvy“ mezi členy literární komunity.

Tato „domluva“ je záležitostí interpersonální a nedává tedy jednotlivým hráčům možnost si je libovolně vymýšlet – naopak, má tendenci prezentovat sebe sama jako obecně platící řád.

Každý individuální tah však hru jako systém respektuje, potvrzuje a legitimizuje, ale také posouvá a proměňuje: v dobách systémové stability relativně málo, v případech revolučních situací s velkou silou.

Volba role kritika je zřetelně nejjednodušší cestou, jak do takovéto hry vstoupit. Kritik nepotřebuje rozsáhlé vzdělání, neboť vyjadřuje to, co Němci nazývají „Zeitgeist“: svou roli naplňuje psaním textů vycházejících z aktuální literární a společenské situace. Poměruje jí literaturu minulou a zejména nově vznikající, kterou zařazuje do kontextu a vztahuje k tradici. Vyjadřuje se k obecnějším otázkám literárního provozu a k problematice ideálů, za nimiž by literatura měla kráčet. Na pozadí vize, jak by literatura (a společnost) mohla či spíše měla vypadat a jaká díla by měla produkovat, si nárokuje právo rozhodovat o tom, co se má stát součástí paměti kolektiva a co má být zapomenuto a zatraceno.

Kritik stejně jako hrdina RPG řeší jednotlivé úkoly, sbírá za to „body“ a má také jen relativní svobodu volby cesty, úkolů, ale i nepřátelských cílů. Je tím úspěšnější, čím lépe si tyto cíle vybírá, čím přesvědčivěji dokáže rozhodovat o tom, zda určitý text je nebo není literárním dílem, a také čím působivěji je dokáže interpretovat a začlenit do časových souvislostí. Schopnost hodnotové a věcné analýzy prokazuje také tím, že se vyjadřuje k obecnější problematice, k literárnímu provozu a jeho aktuálnímu stavu. V konkrétních situacích může role kritika nabývat rozmanitých podob: může být soudcem,

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Překlad Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993, upravené vydání 1998.

² LYOTARD, Jean-François: Postmoderní situace. In: *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 108.

rozhodčím, rádcem, učitelem, trenérem, nadšeným čtenářem. V optimálním případě pak kritik může působit i jako vizionář a tvůrce nového směru.

Geneticky je role kritika odvozena od práva čtenáře si něco přečíst a vyjádřit svůj názor. Kritik má ostatně se čtenářem celou řadu styčných bodů: oba přečtené texty pociťově a hodnotově nevztahují ani tak k literatuře jako k uzavřenému systému, jako spíše k osobní, sociální a politické situaci, a oba si zpravidla o přečteném také něco myslí. Kritik se tak od čtenáře liší „jen“ tím, že má potřebu své názory argumentačně rozvinout do textu a ten publikovat. Je to krok více než významný, neboť člověk, jenž jej učiní, se jím stává aktivním činitelem literárního dění.

Běžný čtenář čte „knihy“, aniž by měl potřebu zasahovat do procesu jejich geneze. Nečiní zpravidla zásadní rozdíl mezi produkcí domácí a překladovou. K základnímu vymezení kritikovy role naopak patří subjektivní vymezení vztahu mezi tím, kdo jsme „my“ a kdo jsou „oni“, a to i na rovině estetické. Volbou své role se totiž kritik přihlašuje k určité národní literatuře, ale i k těm, kteří rozumějí literatuře a světu a jsou tedy schopni pojmenovávat umělecké hodnoty i podmínky, za nichž mohou vznikat. Kritik se cítí za podobu „svoji“ literatury spoluodpovědný a snaží se zaujmout v literární komunitě takové místo, aby ji mohl ovlivňovat.

Toto úsilí o respekt ovšem může nabývat rozmanité různé intenzity. Od snahy zcela nezapadnout mezi ostatními, přes úsilí vyprofilovat se jako zajímavá a inspirativní osobnost, až po pokusy docílit toho, aby spisovatelé a ostatní účastníci literárního života už určité věci nepsali a nepublikovali. V krajním případě, charakteristickém zejména pro totalitní modely společnosti, pak docílit toho, aby spisovatelé už určité věci psát a publikovat *nesměli* a jiné naopak psát *museli* – a to nejlépe ze své svobodné vůle.

Kritikova spoluúčast na literárním životě je často vnímána jako nedostatek vědeckého odstupu. Důsledkem je, že kritika se sice teoreticky definuje jako součást literární vědy, ale literárněkritické texty se jako věda neberou.

Další součástí paradoxní povahy kritiky je napětí mezi její vnějškovou proměnlivostí a faktickou stabilitou. Proměnlivá je role kritika proto, že její nositelé musí vždy velmi citlivě reagovat na aktuální životní pocit, na literární situaci a atmosféru a v závislosti na tom identifikovat svoji pozici.

Stejně jako každou jinou osobní a sociální roli také kritiku lze vykonávat s vágní ochotou vyhovět všem a každému. Strategicky úspěšnější jsou však kritici, kteří vědí, *za co a s kým a proti čemu a komu bojují*. A protože neexistuje jednou pro vždy univerzálně platná, nadčasová literární hodnota, v praxi tak kritici s plným nasazením a osobním přesvědčením bojují jednou za romantismus či realismus, impresionismus, expresionismus, avantgardu, autenticitu životního faktu či stylizovanost umění..., a jindy naopak proti realismu, impresionismu, expresionismu, avantgardě, autenticitě životního faktu či stylizovanosti umění... A tomuto konkrétnímu nasazení v té které chvíli odpovídá i rétorika a pragmatika textů, argumentace, použitý slovník, citační odkazy na autority atd.

Proměnlivá je však role kritika také proto, že naturel jednotlivých kritiků je velmi různorodý. Někteří jsou múzičtí a vnímaví, jiní naopak. Někteří čtou rádi a s nadhledem, jiní literaturu chápou jen jako prostředek sebe prezentace. Některým jsou dobrá díla dána uměním slov, vět, formulací a obrazů, jiní v nich vidí jen aplikaci obecných životních,

politických a ideologických schémat a jiní zase třeba příležitost pro hledání věcných a pravopisných chyb. Pro některé je četba dobrodružstvím, pro jiné odtazitým úkolem. Někteří se spontánně oddávají příběhům, jiné unášejí neobvyklé metafory a jiní uctívají racionální konstrukce. Někteří se vždy snaží v knize najít něco pozitivního, jiní se domnívají, že slušnou knihu nikdy nečetli. Někteří s oblibou píšou recenze, jiní dávají přednost obecným úvahám o neutěšené dobové literární situaci a další s chutí pěstují *kritiku kritiky* protože více než literatuře samé se věnují tomu, jak by o ní měli psát ti druzí.

Přesto lze současně tvrdit, že kritika je role velmi stabilní: v každé historické situaci se totiž pohybuje na pomezí *mezi tím, co je, a tím, co by* – alespoň podle daného kritika – *mělo být*. Rozhodnutí stát se kritikem je tak vždy zároveň rozhodnutím účastnit se *zápasu* o literaturu, její podobu a budoucnost, tedy volbou mezi *tradicí, konvencí, mainstreamem a establishmentem* na jedné straně a *vizí změny* na straně druhé. Agonální charakter kritiky je naprosto nepopíratelný, ostatně nikoli náhodou se za vrchol literárního života často považují přímé střety jejích aktérů, tedy skryté nebo zjevné *polemiky*, považované za klíčové okamžiky rozhodování se mezi různými pohledy a koncepty.

Každý kritik přitom svádí trojí, či spíše trojjediný osobní zápas: a) se sebou samým, tedy se svou schopností přečíst, pochopit, pojmenovat, b) s literárními díly, c) s ostatními kritiky a dalšími subjekty utvářejícími soudobý literární život.

Skryté a zjevné boje a polemiky, které kritici vedou, bývají jimi často pojímány jako konflikty na život a smrt. Přiznejme však, že spíše než o válku jde o řečové hry. Bojuje se v nich hlavně „na dojem“, neboť jsou „divadlem“, jež je adresováno někomu jinému. Kritici své texty sice obvykle stylizují, jakoby chtěli o své pravdě přesvědčit především přímé protivníky, ve skutečnosti však chtějí oslovit a na svou stranu získat především jiné znalce.

Nedílnou složkou literárněkritického agónu je proto předvádění vlastní role, což Ivo Osolobě nazývá slovem *ostenze*. Poukazuje jím na situace, kdy je pro mluvčího důležité nejen zprostředkovávat určité názory, poznatky či fakta, ale také předvést sebe sama.

„Sdělovat sebe samého mohu (...) nejen tím, co dělám, ale i tím, co mluvím a jak mluvím (i to je činnost, i to dělám); mohu se blýskat znalostmi, citáty, ochotou, zdvořilostí (...), nebojácností, zájmy, vzděláním, soustředěnou pozorností, vtipností, pohotovostí, nedbalou či dbalou výslovností. Jsou okamžiky v naší činnosti nebo v našich rozmluvách, kdy si jasně uvědomíme, že naše aktivita neplatí ani tak věci, již se přímo obírá, jako lidem, kteří přihlížejí nebo připoslouchávají, že naše slova nejsou vlastně určena tomu druhému, na jehož adresu byla zdánlivě pronesena, ale tomu třetímu, který naši rozmluvu sleduje.“³

„Ten třetí“ je pro kritika velmi důležitý. Teoreticky by jím mohli být „normální čtenáři“. Z pohledu kritika však takovíto čtenáři nejsou autoritou, o jejíž přízeň by měl primárně usilovat. Subjektem, kterého kritici považují za rozhodčího oprávněného posuzovat jejich výkony a určovat vítěze v jejich soubojích je interpretační komunita znalců. Kritikův zdar ve hře je totiž závislý na této komunitě, což znamená i to, že se s jejím viděním literatury a světa musí vždy nějak vyrovnávat.

Huizinga poukazuje na zakotvení obdobných forem soubojů o pravdu v pradávném herním rozměru lidského myšlení. Z příkladů, které uvádí, bychom naše literárněkritické boje mohli přirovnat k eskymáckým bubnovým zápasům: tedy k soudním sporům, spočí-

³ OSOLSOBĚ, Ivo: *Ostenze, hra, jazyk*. Brno : Host, 2002, s. 21 – 23.

vajícím mimo jiné ve zpěvu hanlivých písní, v nichž si sváříci se strany navzájem předhazují svá provinění, aniž by dělali „*rozdíl mezi důvodným obviněním, rozesmávající satirou a obyčejnou pomluvou*“. Takové zápasy mohou probíhat i několik let a cílem výkonů svářících se stran je zaujmout diváky a získat tak na svou stranu veřejné mínění.⁴

V tradičním myšlení o literatuře jsou kritické souboje zpravidla interpretovány jako rozhodování o tom, kdo vlastně má objektivně platnou pravdu, přičemž se vychází z premisy, že se rozhoduje racionálně a na základě věcných argumentů. Příklady, jako je ten Hui-zingův, však upozorňují na to, že podkladem verdiktu, nemusí být jen čistá fakta, ale i těžko uchopitelné dojmy, pocity a sympatie. Přírozenou součástí kritikovy strategie proto logicky je také nezbytnost *předvést svůj postoj (a sebe sama jako jeho kompetentního nositele) tak, aby to na potenciální rozhodčí adekvátně, tzn. rozumově i emocionálně zapůsobilo*.

Předmětem konsensu, s nímž se kritik musí vyrovnávat, přitom nejsou ani tak konkrétní jednotlivosti, jako spíše celé *významové sítě předporozumění*, jež pak zpětně přisuzují smysl a hodnotu jednotlivým výrokům, textům i dílům. Tyto sítě předporozumění je kritik nucen respektovat už od okamžiku, kdy začne vést souboj jen sama se sebou, neboť se musí rozhodnout, jaký verdikt chce a má nad určitým literárním dílem či jevem vynést.

Soubojem nazývám tuto situaci proto, že kritikova cesta literaturou skrze plnění jednotlivých úkolů znamená jisté postupné sebezdokonalování. Zvláště v její první fázi, během postupu z úrovně čtenáře na úroveň znalce, jde přitom o radikální proměnu, během níž se velmi tříbí čtenářské dovednosti a hodnotová kritéria a také se proměňuje „vkus“: s tím, jak se čtenář stává kritikem, přestávají se mu líbit díla, která jej dříve přitahovala, a nově je schopen emocionálně prožít a racionálně ocenit i texty, které by se mu dříve jevily jako nepřístupné a nesrozumitelné. Nastupuje tak cestu nikdy nekončícího, neustálého sebepoznávání a sebepřekonávání.

Patrně každý, kdo se věnuje literární vědě a kritice si dobře uvědomuje, jak se jeho výchozí postoje v průběhu psaní a hledání adekvátních formulací a argumentů proměňují, vyostřují nebo naopak rozvolňují, a také, jak se mnohdy čtenářský zážitek střetává s tím, co v dané chvíli je a není považováno za umění, za vhodné a správné. Osobní prožitek a nadosobní předporozumění jsou totiž dvě veličiny, které nemusejí být vždy zcela identické. Zdánlivě ideální je případ, kdy se tyto množiny silně překrývají. Nastávají však také situace (spíše standardní než výjimečné), ve kterých bychom kritika mohli metaforicky přirovnat k dvořanovi onoho pohádkového císaře, jemuž šikovný krejčík, či spíše teoretik oblékání, ušije šaty, jež možná vůbec nejsou.

⁴ „Má-li nějaký Eskymák stížnost na jiného Eskymáka, vyzve ho na bubnovou soutěž nebo písňový zápas (...). Oba soupeři zpívají střídavě za doprovodu bubnu hanlivé písně, v nichž si navzájem předhazují svá provinění. Přitom se nedělá rozdíl mezi důvodným obviněním, rozesmávající satirou a obyčejnou pomluvou. (...) Střídavý zpěv je doprovázen tělesným trápením a týráním, jeden sotpí nebo funí druhému do obličeje, naráží na něho čelem, zavírá mu ústa, přiváže ho pevně k stanovému kůlu, a to vše si ‚obžalovaný‘ musí nechat líbit naprosto klidně a dokonce s posměšným smíchem. Diváci zpívají refrény písní s sebou, pochvalně tleskají a ještě více vydražďují obě strany. Někteří naproti tomu sedí a spí. O přestávkách se strany k sobě chovají jako dobří přátelé. Takové zápasy se mohou protáhnout na léta. Strany si vymýšlejí stále nové písně a předvádějí nová provinění. Nakonec diváci rozhodnou, kdo má být prohlášen vítězem. (...) Důležité je tu především to, že u kmenů, které holdují tomuto zvyku, nahrazují takové zápasy soudní rozhodování (...) představují jediný způsob, jak vyhrát spor; není žádné jiné cesty, jak vytvořit veřejné mínění“ (HUIZINGA, Johan: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 81 – 82).

Připomenutá pohádka byla napsána jako výsměch lidskému pokrytectví. Nicméně fakt, že součástí našich jistot a konsensuálně dohodnutých výkladů světa jsou i veličiny, které nikdo nikdy neviděl a ani vidět nemohl, potvrzují i novodobé exaktní vědy, včetně třeba fyziky. Metafora císařových nových šatů mi tak vystihuje situaci, kdy kritikovo individuální vidění, například jeho prožitek určitého díla, ostře kontrastuje s významovými sítěmi předporozumění a s názorem literární komunity, do níž chce patřit. Kritik kupříkladu považuje určitý text za nezajímavý či dokonce špatný, musí se však vyrovnávat s nadosobní instrukcí, která mu oznamuje: „Toto je významné dílo!“ – „Je tvou povinností jeho hodnotu a velikost poznat!“ – „Jestli ji nepoznáš, jsi hlupák a nepatříš k nám.“

Signálů, jejichž prostřednictvím kritik dostává takovéto hodnotové instrukce a impulsy je velké množství. Počínaje grafickou úpravou a ilustracemi, přes jména autorů, nakladatelství či edic, až po záležitosti čistě poetické, jako je zvolený žánr, určitá témata, formy, postupy či motivy, které jsou v danou chvíli vždy nějak hodnotově označovány. A pokud kritik chce být dvořanem u trůnu císaře zvaného umění (a to ze své role chce), tak většinou musí takovéto hodnotové „nálepky“ a instrukce vnímat a také na ně vhodně reagovat.

Nejčastější možností je, že se kritik vědomě přikloní na stranu toho, co mu diktují sítě předporozumění. Jako první vysvětlení toho se přirozeně nabízí, že ho k tomu vedli konformismus a pokrytectví, případně snaha posílit svou pozici v dobovém literárním životě. Tak tomu zřetelně bývalo v normalizačním Československu. Nenechme se však mýlit: nadindividuální normy ovlivňují literární život i v netotalitních systémech a i v nich se mohou stát pro kritika dočasným urychlovačem kariéry a piruety spojené s prezentací něčeho, o čem chci za každou cenu přesvědčit sám sebe, jsou stálou součástí literárněkritické produkce.

Daleko běžnější pohnutkou než konformismus ovšem je, že znalec sociálně dohodnutým doporučením *skutečně věří* více než sám sobě. Přijímá kánon literárních hodnot tak, jak je mu předkládán a vzdává se práva na jeho prověření osobním názorem. Hermeneutika ostatně tvrdí, že přijetí určité víry umožňuje poznání a to zase zpětně odůvodňuje víru. Takové rozhodnutí opravdu není až tak neobvyklé, je například součástí každodenní zkušenosti všech žáků a studentů škol, kterým je literatura tradičně prezentována nikoli jako výsledek konsenzuální dohody předků, ale jako sakrální a přirozeně platná přirozenost.

Naše školní seznamování se s literaturou je určeno povinností některé texty považovat za umělecká díla a tedy pochopit, proč právě ona jsou tak významná. Prózy, básnické sbírky, dramata, ale i literární historie jako celek, se tak před námi tyčí jako úkol, jako hádanka, jejichž vyřešení bude odměněno tím, že ji rozluštíme. A tím si *osvojíme* – řečeno poněkud frázovitě – vnitřní svět umělecké tvorby a její hodnoty. A naopak: pokud určitý jednotlivec po přečtení určitého sakrálního díla dospěje k názoru „je to pěkná kravina“, pak je to jen a jen jeho individuální chyba a čtenářská nedostatečnost.

Potenciálními kritiky se v tomto kontextu stávají ti, kteří začnou samozřejmost prezentovaného souboru hodnot problematizovat. Druhou zásadní možností, jak může kritik reagovat na nátlak sítě předporozumění, je totiž rozhodnutí jít proti němu a dát na své vlastní vidění a vnímání věcí. Vrátime-li se k Andersenově metafoře, může zvolit strategii onoho malého dítěte, které v pravou chvíli zakřičelo: „*Císař je nahý!*“

Právo na takový výkřik je organickou součástí role kritika a zdrojem jeho sebevědomí. Dává mu oprávnění vsadit na budoucnost a jít i proti aktuálnímu názoru interpretační komunity ve víře, že zítřek mu dá za pravdu. A protože se tento kritický vzdor zpravidla odehrává formou odsudku konkrétních literárních děl a jejich autorů, je to právě tento výkřik „Císař je nahý“, který dráždí a vede k tomu, že spisovatelé kritikovu strategickou pozici vnímají jako pozici mocenskou.

Mnozí spisovatelé jsou tak přesvědčeni, že by kritika měla fungovat maximálně jako – řečeno terminologií současné informatiky – doporučovací systém: „Kritik by k mým knihám neměl přistupovat s osobními a nepřiměřenými nároky a s předpojatostí – naopak, každou mou knihu by měl přečíst s empatií, neboť jenom tak si uvědomí kvality, které jsem do ní – nepochybně – vložil.“

Antagonismus mezi spisovatelem a kritikem se oslabuje jen za okolností výjimečných, nejčastěji za situace, kdy jsou oba v kontextu dobového literárního života součástí jednoho vyhraněného programového proudu a společně se vymezují proti jiným podobám literatury. V tomto okamžiku nalézají společnou řeč i společné cíle. Z historického hlediska jde ovšem o spojenectví velmi krátkodobá, která se velmi rychle rozpadají, mj. i proto, že kritici spisovatele velmi rychle „zradí“, neboť začnou uvažovat nejen o tom, zda naplňují program, ale i o tom, jak kvalitně jej naplňují.

Oblíbeným argumentem, jenž má pacifikovat „svěvolí“ kritiky, je volání po objektivitě. Zapomíná se přitom, že kritici fungují na stejném principu jako spisovatelé, tedy na to, že také oni svou roli vykonávají v kontextu *euroamerického kultu novosti*, v němž nad respektem k tradici a konvenci vždy vítězí jinakost, překvapivost, originalita a provokativnost. Konsensus je za těchto okolností respektován, jen pokud má podobu aktuálního módního trendu. Jiné, nadčasovější podoby paměti jsou však považovány za něco, co je snad daleko horší než omyl nebo chyba: totiž za *nudu*.

Nuda nesouvisí s kvalitou toho kterého textu. Nuda je synonymem pro něco, co je zautomatizované, co udržuje stávající stav a co tudíž nepřekvapí: nevyvolává střet, zápas, polemiku. „Nudná“ kritická vystoupení tvoří důležitou část literárněkritické produkce a mnohá z nich jsou nepochybně i spolehlivým indikátorem kvality vydávané produkce. Nicméně pro literární komunitu začne být kritik zajímavější teprve v okamžiku, když iniciuje střet, konflikt a příběh.

Vyhrocená jednostrannost kritikova názoru, využívajícího třeba i velmi účelové argumenty, se z tohoto úhlu jeví jako vlastnost velmi žádoucí, ba cílová. Neboť zaujmout účastníky literárního diskursu a donutit je k přemýšlení a vlastnímu názoru, znamená zformulovat tezi, jež je natolik provokativní, že ji není možné přehlédnout a ignorovat.

Nikoli náhodou se gesto vzpoury proti konvenci často spojuje s kritikou mladými, tedy se znalci bez velké zkušenosti. Je to dáno jejich radikalismem, ale i tím, že dosud nejsou zabudováni do struktur. Jejich neznalost a nezařazenost je ovšem spíše komparativní výhodou. Mladý kritik přečtené poměruje jinou, generační a sociální zkušeností a je tak přirozeně ráznější, jednoznačněji odmítá literární i literárněkritickou rutinu a umí také vyhoceněji formulovat teze, které interpretační komunitu vyprovokují a donutí k úvahám o tom, jak dál.

Jako nejspolehlivější metoda, jak vstoupit do veřejného povědomí a stát se znalcem, jehož jméno si lidé okolo literatury pamatují, je proto bezohledně zaútočit na nějakého spisovatele, který je v danou chvíli považován za významnou autoritu, a toho pak nesmlouvavě zesměšnit a představit jako hodnotu zcela falešnou.

Bývaly časy, kdy establishment představovala tehdejší oficiální ideologická norma a mocensky udržovaná personální nomenklatura, kterou navíc většina interpretační komunity neakceptovala. V normálním literárním životě, budeme-li tedy za něj považovat dnešní stav, určený názorovou pluralitou, je kritikova výchozí situace o dost složitější, neboť tam, kde panuje mnohost názorů a kde až tak není jasné, co je plus a minus, neexistuje ani tabu, ani jednotný, zvnějšku přidělený nepřítel.

Soudobá literárněkritická publicistika je mi ale důkazem, že metoda frontálního útoku na autoritu nadále spolehlivě funguje a nadále získává jejím uživatelům kýženou popularitu. Současně se ale také ukazuje, že efektně zaútočit není tak složité – složitější je zorientovat se tak, abych ve hře bodoval nejenom krátkodobě. Kritik na válečné stezce už také nestojí jen před úkolem zaútočit, ale najít správný cíl. Sám za sebe a sám pro sebe si jej identifikovat, anebo případně jej stvořit. Pojmenovat si establishment, proti němuž je nutné jít do boje.

Jedním ze základních problémů výkonu role kritika na jeho cestě ovšem také je včas si uvědomit, kdy jsem ještě dítětem, jež provokuje konvenci výkřikem „císař je nahý“, a kdy už jsem reprezentantem nějaké konvence a vystupuji jako dvořan pobouřený nad tím, že jiní neoslavují císařovu nahotu stejně nadšeně jako já.⁵

O to zajímavější jsou ovšem stávající zápasy o podobu paměti, jež zanedlouho bude utvářet obraz naší doby.

LITERATURA

HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. O původu kultury ve hře. Praha : Mladá fronta, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Překlad Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav Akademie věd ČR, 1993; Praha : Filosofie, 1998.

LYOTARD, Jean-François: Postmoderní situace. In: *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofický ústav Akademie věd ČR, 1993.

OSOLSOBĚ, Ivo: *OstENZE, hra, jazyk*. Brno : Host, 2002.

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

⁵ K pravidlům hry jakoby patřilo, že nastupující generace má vždy pravdu. O tom, že tomu tak nemusí být vždy, svědčí v české literatuře přelom čtyřicátých a padesátých let, kdy mnozí mladí radikálně spontánně útočili na literární tradici, reprezentovanou jim avantgardou, v domněnku, že otevírají prostor pro kvalitativně zcela nový stupeň literární tvorby. Fakticky však nastolovali něco, co ty přemýšlivější mezi nimi později hodně vyděsilo.