

Je možná iná literárna história?

Literárna dynamika

TERESA WALAS, Jagellovská univerzita, Krakov, Poľsko

Po tejto úvodnej dohode o všeobecných názoroch na tému literatúry môžeme prejsť k najdôležitejšej veci: k projektu opisu jej dynamiky. Na začiatok však jedna výhrada: paradox Lévi-Straussa hovoriaci o napätí medzi rozumením a informáciou treba s pokorou uznať za neriešiteľný. V rámci tradičnej metodológie, používajúcej naráciu, nejestvuje taká koncepcia literárneho procesu, teda taký spôsob štandardizácie a reprezentovania literárnych dejín, v ktorom by toto napätie bolo likvidované alebo minimalizované. Nejestvuje teda taký zrozumiteľný a funkčný model, ktorý by zohľadňoval celok inventáru obsiahnutého napr. v bibliografii poľskej literatúry, pričom tu, samozrejme, nejde o jednotlivé diela, ale o celé triedy javov a o tvorbu jednotlivých autorov. Model je nepochybne tým lepší, čím viac zo zásob inventára sa nachádza v jeho dosahu, avšak nemôže byť nadmerne preťažený, pretože história potom nevyhnutne tenduje ku kronike. Hlavne potom tento model nesmie byť konštruovaný podľa vzoru starých sakrálnych stavieb, čiže prostredníctvom pridávania stále nových fragmentov, reprezentujúcich odlišné metodologické štýly. Teda heroizmus literárneho historika, o ktorom hovoril Ziomek, naďalej zostáva jeho nutnou cnosťou až do dňa, keď sa historiografiou začne vážne zaoberať teória informácie, pričom bude vytvárať elegantné a kompaktné matematické modely, ktorými sa budú s rozkošou baviť počítačové mysle. Zatiaľ však možno predpokladať, že ťažkosti literárneho historika sa podobajú ťažkostiam popisovateľa literatúry, historik teda môže zredukovať svoju bezradnosť tým, že sa odvolá na vedca v sebe a bude používať jeho vedomosti. Práve toto historiografom (a tiež teoretikom historiografie) odporúčajú tí teoretici, ktorí vo fabulačných štruktúrach vidia epistemologické modely.

Literárni vedci majú pred sebou konkrétny slovný reťazec, ktorý má vo všeobecnosti začiatok a koniec a je vybavený niečím, čo sme si privykli nazývať „všeobecný zmysel“. Ich dilemu možno nazvať „paradoxom viditeľnosti“, ktorý má svoj pôvod v dynamickom charaktere zmyslu: jeho nárast sa deje prostredníctvom miznutia z horizontu a jeho konečné odhalenie znamená koniec bezprostrednej skúsenosti. Túto odchýlku medzi čítaným románom a prečítaným románom, čiže medzi lineárnym aspektom a štruktúrnym aspektom nemožno zažehnať vo sfére ľudského horizontu poznania, ktorého základom je obmedzená kapacita sprítomňujúcej pamäti.

Vec je beznádejná a literárny vedec sa musí zmieriť so svojou nedokonalosťou, tak ako sa historik zmieruje s tou svojou.

Avšak každá beznádejná situácia sa dá pretvoriť na čiastočne riešiteľnú, a tak literárni vedci vynášali rozličné úrovne štandardizácie zmyslu, čo im umožňuje zaoberať sa zmyslami, ktoré sú uchopené na pol ceste, čiže *v istej miere odhalené*. Slúžia na to kategórie kompozície, ktoré sa v starom jazyku nazývajú dejovým pásmom, motívom či dejom, v novšom zasa sémantickými figúrami rozličnej hodnoty. Analýza, ktorú pomocou týchto nástrojov realizujeme, nám umožňuje usúdiť, že existujú také priebehy, ktorých štrukturálny aspekt je zreteľne vpísaný do ich linearity a stáva sa zjavným v ich rôznych bodoch, a nielen v bode záverečnom, a zasa iné, v ktorých má linearita dominujúci charakter, a ich vnútorná logika nesmeruje nevyhnutne k žiadnemu zakončeniu, ktoré by definitívne odhaľovalo zmysel. Tieto dva spôsoby konštrukcie fabuly, ktoré poetika diagnostikuje, sa dajú previesť do dvoch kategórií: *uzavretej kompozície* a *otvorenej kompozície*, ktorých najčistejšími príkladmi budú na jednej strane tragédia (prípadne komédia), a na druhej romanca, dobrodružný román alebo televízny seriál. Tieto dva druhy fabulačných konfigurácií potom možno pokladať za *dva druhy porozumenia*. Prvý smeruje k totalite, ku globálnemu zmyslu, k funkcionalizácii jednotlivých elementov, hľadá vzájomné vzťahy a používa pojem imanentnej nevyhnutnosti. Jeho jazykovým emblémom je metafora. Druhý druh sa uspokojuje s fragmentom, používa techniku segmentácie, skúma vzťahy príľahlosti a predpokladá len všeobecnú intuíciu celku. Jazykovo ho reprezentuje metonymia.

Nemáme vôbec v úmysle robiť tu nejaké opakovanie z poetiky alebo predstavovať tu nejakú ľahkovážnu teóriu poznania. Ide skôr o to, upriamiť pozornosť na rôzne koncepcie konca, na podmienky, vzhľadom na ktoré môže byť nejaké lineárne usporiadanie (uklad) pokladané za celok¹. Rozdiel medzi antickou tragédiou a dobrodružným románom, často mnohonásobne obnovovaný vo svojich ďalších priebehoch, spočíva okrem iného na odlišných intuíciách celku, čiže – uchopiť vec z inej strany – zmysluplnosti daného priebehu. Pod „zmysluplnosťou“ chápeme „vybavenie“ (wyposażenie) zmyslom, a teda možnosť priradiť tomuto priebehu vlastnosti zrozumiteľnosti², čo je nielen intelektuálnou, ale aj emocionálnou satisfakciou, pretože sa spája s pocitom naplnenia, rozuzlenia, ukončenia, čiže tiež – upokojenia a úľavy.

¹ Tento problém rozoberá o. i. Frank Kermode v knihe *The Sense of Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford, 1967, pričom ukazuje, že naratívny text možno pokladať za model sveta, pochopiteľného vzhľadom na svoj začiatok, koniec (ktoré si navzájom zodpovedajú) a vzájomnú koordináciu iných elementov, čo vytvára určité očakávania čitateľa, ktoré musia byť naplnené, hoci nie bez účasti prekvapenia. Súčasná literatúra, keď odopiera čitateľovi túto satisfakciu, otvára novú paradigmu: paradigmu neistoty, neurčitosti. Naopak z perspektívy začiatku uvažuje o celku ako o určitom projekte, obsiahnutom vo východiskovom bode, W. Stróżewski v *Dialektike tvorby*.

² Keď hovorovo vravíme, že nejaká udalosť nemá zmysel, máme na mysli aj to, že sa nedá integrovať do žiadneho predstaviteľného celku, čiže do takého priebehu, ktorého začiatok a koniec organizujú všetky udalosti, nachádzajúce sa medzi nimi, tým, že im pridelujú zodpovedajúce pozície v rámci sekvencie. Isteže, bežne predpokladáme skôr teleologický alebo kauzálny model než funkčný. Keď však hovorí Shakespeare „Život je príbeh vyzroprávávaný bláznom (...), ktorý neznamená nič“, v našej myslí sa objavuje predstava príbehu zároveň „nezmyselného“, ako aj neusporiadaného vzhľadom na svoj začiatok a koniec.

Uzavretú kompozíciu so stabilným priebehom, takú, akú mala klasická tragédia (alebo komédia) a ktorú vychvaľoval Aristoteles, charakterizoval veľmi zreteľný vnútorný rytmus, pripomínajúci rytmus biologický. Tvorili ho porucha harmónie, ktorá uvoľňovala energiu, rozmach udalostí, estetikou predpokladaná variabilita situácie hrdinov (prechod od šťastia k nešťastiu v tragédii), narastanie napätia, kulminačný bod, rozuzlenie. Realizácii tohto modelu zodpovedala predstava celku a pocit naplnenia. Nie náhodou Aristoteles zdôrazňoval, že tragédia musí mať začiatok, stred a koniec. Táto pravda v nás vzbudzuje mierne pobavenie, avšak táto formulácia znamená takú koncepciu nárastu, v ktorej predzvesť a realizácia obsadzujú pozície predpokladané logikou, čo sprevádza v základe hlboká intuícia nutnosti každého postupne odhaľovaného elementu fabuly.

Túto kompozičnú schému (a tiež spôsob myslenia a porozumenia svetu), ako je známe, zničil romantizmus, ale, samozrejme, už predtým nachádzala svoj protiklad v kompozícii, ktorú sme vyššie identifikovali s romancou, pričom sme pod tento termín zahrnuli väčšinu voľných fabulačných usporiadaní, zo svojej podstaty epizodických, ktoré síce smerujú ku koncu, avšak – po prvé, koniec sa môže odďaľovať donekonečna, a po druhé, často má charakter iba mechanického uzavretia (návrat domov, nájdenie niečoho), preto hrdinovia dobrodružného románu, ledva polapiac dych, sa môžu znovu vydať na cestu³.

Rovnako v období romantizmu, ako aj dnes bola otvorená forma pokladaná za prejav tvorivej slobody: porážka klasikov a dobytie Bastily sa v našom vedomí spojili v jednom triumfálnom geste. Avšak súčasných spisovateľov, ktorí doviedli otvorenú formu do krajnej podoby, zriedkavejšie sprevádza onen pocit demiurgickej eufórie, akému sa tešili ich romantickí predchodcovia. Otvorenosť formy totiž nemožno redukovať na radostné oslobodenie sa z okov mŕtvej tradície. Znamená tiež stratu zmyslu pre celok, glorifikáciu náhody, vzdialenie sa od základných prírodných rytmov. Preskúmanie príbehu nielen že neprináša satisfakciu poznaniu, ale vytvára vedomie dezorientácie. Táto fabulačná schéma, ktorá má svoju vysokú verziu v avantgardnej literatúre a nízku verziu v populárnom televíznom seriáli, neprináša úľavu a neuvoľňuje napätie. A chýbanie takéhoto uvoľnenia má vždy neurotizujúci charakter a zároveň je symptómom vyvíjajúcej sa neurózy. Je úplne jedno, či to bude nepodarený ľúbostný akt, nevyplakaný plač, spánok náhle prerušený za úsvitu, alebo odloženie rozuzlenia a stále opakovaná retardácia. Je teda možné položiť antropológicky vysloviť tézu, že konštruovanie uzavretých fabúl s logicky (v zmysle imanentnej nevyhnutnosti) skomponovaným a jasným priebehom je sebazáchovnou a „zdravou“ tendenciou, zatiaľ čo otvorené fabuly, neostré, s rozstrapkanými obrysami a nenasýtenými kulminačnými bodmi svedčia o náchylnosti k psychickým poruchám a sú znakom „chorobnosti“, ktorá postihuje v rovnakej miere emócie, ako aj poznávacie mohutnosti.

Isteže, celá táto dedukcia je vedená pred tvárou mlčiaceho svedka, ktorým je súčasná epistemologická paradigma, nesúca meno postštrukturalizmu či dekonštrukcie. V jej

³ Podľa literárnych vedcov, ktorí skúmajú Homéra, konfigurácia epizód v *Odyseji*, ktorú je možné pokladať za prototyp dobrodružného románu, odzrkadľuje cyklickosť rituálu. Čas, ktorý rozdeľuje epizódy, je bez významu, alebo sa dá redukovať na nulu. Por. F. Kermodé, *The Sense of Ending*, s. 5.

sfére, ako vieme, všetky hodnoty, spojené s koncepciou uzavretej kompozície, nadobudli záporné znamienko a pokladajú sa za zastarané. Spolu s nimi bolo tiež spochybnené tradičné historické poznanie, založené na pojmoch celku, zmyslu, nevyhnutnosti. Preto by epistemologicko-konstruktčným modelom, schopným byť užitočný pre potenciálneho historiografa, bol model otvorenej kompozície: voľného usporiadania epizód, zbaveného zreteľnej línie napätia. Je to nevyhnutná alternatíva, mimo ktorej sa rozprestiera oblasť menej alebo viac obratne pozošivaných kroník? Možno nie. Aby však bolo možné konfrontovať sa s úlohou, keď treba načrtnúť schému literárnej histórie, musíme v sebe zvíťaziť nad dvoma druhmi strachu. Na jednej strane je to strach z anachronickosti, ktorou zdanlivo hrozí myslenie prostredníctvom uzavretých štruktúr; na druhej – obavy z neistoty a neurózy, ktorým nás vystavuje afirmácia otvorených štruktúr. Nesmieme sa ani kľčovito držať žiadneho z týchto riešení, ani sa žiadnemu z nich zúfalo brániť, pretože každé z nich má istú explanačnú silu v zodpovedajúco zvolenom priestore javov. Zaiste, je to pragmatizmus, ktorý nemá práve najlepšie renomé. Ak však má byť pokladaný za intelektuálnu nemravnosť, nie je väčšia ako tie nadužitia, ktoré páchajú stúpcami postštrukturalizmu, keď dávajú priechod demagógii, obrátenej proti „logocentrickému systému“, ani ako tá seabavedomá arogancia, ktorá prikazuje obvykle podceňovať novú paradigmu, hlásajúcu seba samu.

Schému literárnych dejín, akú tu chceme predložiť, bude charakterizovať *mnohosť plánov* a *mnohosť rytmov*⁴. Slovo „plán“ sa vzťahuje, samozrejme, na vizuálny poriadok

⁴ Na rozdiely tempa zmien upriamujú pozornosť všetci teoretici histórie bez ohľadu na ich metodologickú provenienciu. Aj tí, ktorí – ako Tyňanov – vyrástli na štrukturalizme a zachovávajú si jeho slovník. Nie je úplne v súhlase so skutočnosťou predstava, že korelácia medzi literárnymi javmi sa realizuje nasledovným spôsobom: dielo vstupuje do sféry synchronného literárneho systému a „obrástá“ funkciou. Kontradiktórny je samotný pojem evolujúceho synchronného systému. *Systém literárneho radu je predovšetkým systémom funkcií literárneho radu, ktorý zostáva v neustálej korelácii s inými radmi*. Rady sa podrobujú zmenám vzhľadom na rozsah, akého sa zmocňujú, vlastnosť diferenciácie ľudských konaní zostáva. Literárna evolúcia, ako aj evolúcia iných kultúrnych radov, nie je súhlasná, čo sa týka tempa aj charakteru (v zmysle špecifiky materiálu, ktorý si podriaduje), s radmi, s ktorými zotráva v korelácii. Evolúcia konštruktívnej funkcie prebieha rýchlo. Evolúcia literárnej funkcie prebieha od jedného obdobia k druhému, funkčná evolúcia celého literárneho radu vo vzťahu k susedným radom – prebieha počas storočí. J. TYŇANOW, O ewolucji literackiej, In: *Fakt literacki*, (Warszawa, 1978), s. 55 – 56. (Slovenský preklad In: *Teória literatúry*, Pravda, Bratislava 1971, ed. a prel. M. Bakoš, s. 135 – 148. J. TYŇANOV: *O literárnom vývine*.)

Kubler je toho názoru, že sme oprávnení hovoriť o „veku“ každej pozície v rámci systému, ktorým je rad foriem. Tento vek určujeme na základe pozície, akú zaujíma daný element počas určitého trvania (s. 87). Vzhľadom na simultánnu existenciu starých a nových radov sa objavujú rôzne „systémové“ veky. „Vek predmetu nie je výlučne určitou absolútnou hodnotou, tradične vyjadrenou v rokoch a vymedzenou časom, ktorý uplynul od okamihu, keď bol predmet vytvorený. Vek je určitou systémovou hodnotou, určenou vzhľadom na pozíciu entít v rade, do ktorého patrí.“ (s. 151) G. KUBLER, *Kształt czasu*.

Rozlíšenie rovin a rytmov literárnych procesov predstavuje H. Markiewicz v *.../ Stúdiu Spor o antipozitivistický obrat*. Keď pojednáva o diskusiiach, týkajúcich sa periodizácie poľskej literatúry v druhej polovici 19. storočia, vypočítava osem rôznych rovin, v ktorých sa realizovala táto periodizácia: 1. spoločensko-politické podmienky, 2. inštitucionálne rámce literatúry, 3. svetonázorová formácia, 4. literárne povedomie, 5. tematicko-problémový obsah literatúry, 6. štylistické a konštruktčné vlastnosti literatúry, a presnejšie – jednotlivých literárnych druhov, 7. literárne generácie, 8. literárne majstrovské diela. Z úvah

a asociuje sa s vnímaním v priestore, rovnako prirodzenom, ako aj sformovanom prostredníctvom človeka, ale bez námahy si ho tiež prisvojila poetika fabulačných konfigurácií na označenie hierarchizácie predstaveného sveta a diferenciácie zreteľnosti jednotlivých dejových pásiem. Možno ho teda použiť v rovnakej miere na opis „predstavovania“, ako aj „diania“. Keď hovoríme o viacplánovosti literárnych dejín, máme na mysli to, že sa dajú sformovať ako paralelné a na seba sa navrstvujúce priebehy udalostí rôznej hodnoty a rôzneho stupňa výraznosti. Predstava plánu tiež pasuje ku konceptualizáciám, ktoré sú spojené s pohybom, predovšetkým k pojmu *dráhy* a *rytmu* s *tempom*, či ako chcú historici – k pojmom dlhej a krátkej oscilácie. Tak dospievame k pojmu „dlhého trvania“, ktorý zaviedol Braudel a dnes je už natrvalo udomácnený v slovníku historiografie, a tiež k... súčasnej fyzike s jej teóriou relativity a neurčitosti. Aj keď sa neponárame do jej hĺstín, je vhodné si uvedomiť jednoduchý fakt, že jeden predmet sa môže pohybovať zároveň vo viacerých tempách a s rôznou rýchlosťou. Niektorí, ktorí kráča po pohyblivom chodníku, aké často bývajú na letiskách, sa pohybuje dvoma rýchlosťami zároveň; ak k tomu pridáme dva druhy pohybov, ktoré vykonáva Zem, počet sa zväčší na štyri. Predstava literárnych dejín musí zohľadňovať práve takéto tempá, odlišujúce sa od seba navzájom a vzájomne na seba pôsobiace. V hĺbkovom pláne, najslabšie načrtnutom v detailoch a otvorenom najviac do šírky, čiže dovoľujúcim operovať veľkými veličinami, sa zviditeľňujú tie aspekty literárneho života (literatúry), ktoré sa menia najpomalšie, či dokonca vytvárajú dojem, že sú konštantné, čo spôsobuje, že tento plán je otvorený voči synchronnej perspektíve. Zhruba na tejto úrovni treba situovať všeobecné dejiny literatúry, ktoré prebiehajú pomaly, a ich rytmus je určený rozsiahlymi obdobiami. Nádobúda podobu relatívne zrozumiteľného⁵ priebehu, avšak jeho smer nemožno určiť jednoznačne. Začiatok tejto histórie tkvie v temnotách, koniec zatiaľ nepoznáme, takže je ťažké vytýčiť líniu, organizujúcu jej udalosti okrem chronologického poriadku a pravidla príľahlosti. Podľa nášho názoru totižto literatúra nepodlieha žiadnemu zákonu, ktorý by vysvetľoval samotný smer jej nárastu alebo by dovoľoval uchopiť konečnú účelnosť zmien, ktorým podlieha. Neznamená to, že je ľahké oslobodiť sa od pokušenia zovšeobecnení, ktoré vždy prepadáva a istotne aj vždy bude prepadávať historika, túžiaceho po poriadku, že teda možno s ľahkým srdcom zbagatelizovať túto zásadu striedania období či pravidlo nárastu zložitosti, ktoré hovorí, že diela vznikajúce neskôr sa vyznačujú väčšou komplikovanosťou; a hlavne pravidlo, dramatizujúce dejiny literatúry pomocou dia-

potom vyplýva, že „rytmus premien jednotlivých rovin nie je rovnomerný, z toho tiež vyplýva nevyhnutná odchýlka cezúr, ktoré k nim prináležia“. Keď analyzuje tieto odchýlky, dospieva k záveru, že „v štylisticko-konštrukčnej rovine, a v určitej miere aj v rovine literárneho povedomia by cezúru bolo treba situovať okolo roku 1850 a, rezignujúc na pomenovanie ‚pozitívizmus‘, používať termín ‚realizmus‘ ako názov obdobia, siahajúceho k polovici rokov deväťdesiatych. Avšak vzhľadom na spoločensko-politické podmienky, inštitucionálne rámce, nástup silnej literárnej generácie treba cezúru presunúť do prvých rokov po roku 1864, a zasa vzhľadom na svetonázorovú formáciu a tematicko-problémový obsah ju treba situovať až okolo roku 1870“. „Teksty Drugie“, 1990, č. 5/6, s. 78.

⁵ Rozumenie tu neznamená možnosť rekonštrukcie celého priebehu, ale – napríklad – možnosť aplikácie jedného vysvetľujúceho pravidla alebo rôznych lokálne pôsobiacich pravidiel. Napr. z určitej perspektívy možno históriu literatúry pokladať za zrozumiteľnú, ak sa ukáže ako podmienená javmi, prináležiacimi k inému poriadku.

lektickej triády, ktorá tvorí reťazovitú konfiguráciu, dostatočne koherentnú a rozhodne odlišnú od jednoduchej idey opakovaní. Dosahujú to rozličné kombinácie týchto nápadov, ako sú opakujúce sa striedavé konfigurácie, stúpajúce špirály, trhliny s odlišnou radiáciou atď. Všetky tieto pokusy o usporiadanie širokého spektra je možné si podržať v gnozeologickom pozadí, pretože je ťažké ich uvážlivo spochybníť, hoci treba priznať, že väčšina z nich je negáciou dejinnosti a je poznamenaná hriechom petrifikujúcej kategorizácie, o ktorej hovoril Ricoeur. Dejiny literatúry, uchopené na tejto úrovni a v tomto pláne, sú najviac ohrozené geometrizáciou a tým, čo bolo už skôr nazvané ako „efekt galérie“ či „kaleidoskopu“ z toho jednoduchého dôvodu, že rozsiahle veličiny, také ako sú obdobia či historické štýly, strácajú svoj dynamický aspekt, na druhej strane však robia viditeľným štruktúrny aspekt – chápeme ich ako celky, systémy hodnôt, ktoré majú svoje centrum a svoju perifériu.

V tomto pláne taktiež nadobúdajú svoju viditeľnosť fenomény a inštitúcie, pokladané vedcami, orientujúcimi sa na kratšie priebehy, za jasné, resp. samozrejmé. Patria sem všetky trvalé inštitúcie spojené s literárnou komunikáciou, rovnako tie vonkajšie, organizujúce produkciu textov a vzťahy medzi nimi a ich konzumentmi, ako aj vnútorné, a teda inštitúcie literárnej výpovede, ako sú žánre (ak ich skutočne charakterizuje trvalosť) či rečové formy iného druhu, ako sú próza a verš. Na tejto úrovni je možné rozdeľovať literatúru na ústnu a písanú, tu sa dajú evidovať také „hraničné udalosti“ ako vynález tlače alebo audiovizuálna revolúcia, ktorá vládu tlače zabíja. Zmeny, ktoré sa neustále dejú vo sfére fenoménov, patriacich do rádu dlhého trvania, sú vo všeobecnosti pomalé a zároveň ťažko postrehnuteľné z perspektívy strednej viditeľnosti, akú obvykle zaujíma historik, zaoberajúci sa tou úrovňou udalostí, ktorú Francúzi nazývajú „l’histoire evenementielle“. Podobne ako olupovanie sa kože, rozklad buniek či šedivenie jednotlivých vlasov nemožno registrovať z perspektívy individuálnej biografie. Takže pre ten priebeh, ktorý chceme uchopiť pomocou tejto projektovanej schémy, hĺbkový plán funguje ako pozadie, ktoré je – podobne ako v románe – predmetom opisu, ktorý zároveň retarduje akciu, ako aj vytyčuje jej riečisko.

Ak zmeny, ku ktorým dochádza na tejto úrovni, sa odrazu stávajú zreteľnými, spôsobuje to všeobecne silné otrasy na všetkých iných úrovniach. Vtedy sa stávajú dynamizujúcimi činiteľmi, ale tiež obvykle aj hraničnými udalosťami (ako vynález tlače). Vo všeobecnosti však javy, patriace tejto úrovni, sú brané ako samozrejmé nástroje primárnej kategorizácie. Tak napríklad vedci, zaoberajúci sa literárnou dynamikou začiatku 20. storočia, nevenujú pozornosť takým fenoménom ako kniha či tlač, keďže pokladajú ich existenciu za neproblematickú, a iba niekedy pod tlakom sociologických teórií sa pričítajú o „analýzu čitateľov“ alebo „knižného trhu“, čo v obyčajnom opise histórie literatúry máva najčastejší charakter „retardačného elementu“.

Prejdime však k onomu strednému plánu hĺbky a viditeľnosti (a tiež, samozrejme, veľkosti), na úrovni ktorého sa zvyčajne aplikuje pojem literárneho obdobia a ktorý je úrovňou najvd’áčnejších periodizačných operácií, čiže operácií „tvoro-“ alebo „fabulotvorných“. V tomto pláne a na tejto úrovni sa nám dejiny literatúry načrtávajú ako usporiadanie *po sebe nasledujúcich epizód*, a teda nadobúdajú kompozične otvorenú podobu. Tieto epizódy, pre ktoré predbežne zachováme pomenovanie „literárne obdobia“, môžu

byť vo svojom vzájomnom vzťahu *úplne asymetrické*, čiže môžu sa líšiť rovnako ohľadom prvej výzvy (motivácie ich vzniku, pozn. prekl.), ako aj vnútorného priebehu, ktorý sa tiež môže vyznačovať mnohosťou plánov a rytmov. Pod epizódou (literárnym obdobím) budeme teda chápať priebeh relatívne uzavretý a jednorázový, ktorého jednota (čiže fakt „bytia epizódou“) je garantovaná a určená prvotným impulzom (výzvou), ktorý vŕši na seba a uvoľňuje literárnu aktivitu v nejakej začiatkovej, danej, „už sformovanej“ literárnej situácii⁶. Nakoľko tiež reťazec epizód je usporiadaním voľným a otvoreným (dokážeme totiž obvykle aspoň konvenčne vyznačiť jeho začiatok, avšak jeho ďalší priebeh musíme pokladať za nepredvídateľný a nedeterminovaný), natoľko sa epizóda samotná rysuje ako ukončená fabula, hoci projektovaná ako pluralita variantov, ak ide o jej vnútornú dynamiku. Jadrom každej z epizód bude *hlavná sekvencia*, ktorej naplnenie rozhoduje o jej identite a dáva opodstatnenie realizácii motivovanej segmentácie literárnych dejín, čiže presvedčivej periodizácii. Vytýčiť sekvenciu literárneho priebehu znamená viesť odlišiť takú následnosť udalostí (javov), ktorému možno pripísať začiatok, stred a koniec – ako chcel Aristoteles, alebo otvorenie a uzatvorenie – ako chcú Propp a Barthes⁷.

O otvorení sekvencie sme oprávnení hovoriť vtedy, keď dokážeme rozlíšiť taký východiskový stav, ktorému zodpovedá v neďalekej a zároveň dostatočne vzdialenej budúcnosti iný stav, ktorý nejakým spôsobom pochádza z východiskového stavu a ktorý, keď nemá schopnosť ďalších sebatransformácií, môže byť pokladaný za výsledný stav, čiže za stav uzavretia sekvencie. Činiteľom, ktorý otvára sekvenciu, a teda nasmerovaným spôsobom aktivizuje impulz či vôľu k tvorbe, je, ako si spomíname, výzva, ktorá nadobúda podobu *kultúrnej úlohy, ktorá je riešená pomocou prostriedkov a modov, vlastných literatúre*. Táto úloha sa objavuje v určitej literárnej situácii (a často býva formulovaná práve vzhľadom na ňu, ako je to v prípade, keď je pociťovaná umelecká sterilizácia) a realizuje sa v rade riešení, ktorých následnosť (alebo simultaneita) nadobúda rôznorodé podoby. Môže to byť znásobené opakovanie, obvykle čoraz slabšie, môže to byť usporiadanie so zreteľnou kulmináciou, obklopené fázami nárastu a rozptýlenia (ako v prípade „klasického“ prístupu k literárnemu smeru), alebo „rozkvitajúce“ či reťazové usporiadanie, kopírujúce pravidlo domina⁸. Nové riešenia sa objavujú dovtedy,

⁶ Ak by sme použili rozlíšenie, ktoré zaviedol Stróżewski v *Dialektike tvorby*, rozlíšenie medzi „východiskovým bodom“ a „začiatkom“, tak máme na zreteli predovšetkým začiatok, ktorý „je vždy začiatkom niečoho súvislého, prinajmenšom čiastočne určeného a obsahujúceho v zárodku logiku svojho ďalšieho vývoja“ (s. 150).

⁷ „(...) rozdiel medzi percepciou udalostí a percepciou predmetov nespočíva v tom, že pri tej prvej existuje vedomie plynúceho času. Dôležité je to, že keď vnímame udalosť, vidíme poriadok, sekvenciu, ktorej fázy prebiehajú postupne v jednorozmernom poriadku nasýtenom významom. Keď je udalosť neusporiadaná alebo nezrozumiteľná, sekvencia sa rúca a transformuje sa na obyčajnú následnosť.“ ARNHEIM, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, s. 376.

⁸ Dokonca aj najvynaliezavejší súčasný literárni vedci kapitulujú pred javom zmeny. Keď Ihab Hassan zhromažďuje úvahy na tému zmien, ku ktorým dochádza v rámci kultúry, konštatuje: „No universal pattern of transformation applies to all human endeavors; some changes seems cyclical, some linear, here dialectical, there dramatic, one kind filiative, another affiliative.“ (Žiadna univerzálna paradigma transformácie sa nehodí pre všetky ľudské snaženia; niektoré zmeny sa zdajú byť cyklické, niektoré lineárne, jedny dia-

pokiaľ sa intelektuálno-umelecká energia, akú v sebe obsahuje daná výzva, nevyčerpá. Stáva sa, že výzva získa odpoveď (čiže úloha sa realizuje), stáva sa, že riešenie úlohy vedie k novým výzvam; stáva sa však i to, že výzva je opustená alebo násilne vytlačená inou, pochádzajúcou z iného poriadku – vtedy môžeme hovoriť o prerušenej sekvencii. Tiež sú teoreticky možné úplné sekvencie, ako aj sekvencie zmrzačené, prerušené, ktoré nevyznajú do konca, nakoľko už získali dostatočne výrazný obrys. Otvorenie sekvencie tiež býva obvykle zreteľnejšie než jej uzatvorenie. Sekvencie sa môžu uzatvárať pomaly pomocou javov epigónstva alebo paródie a často toto uzatváranie sprevádzajú „umelé“ dynamizácie, ktoré majú vyvolať dojem niečoho nového, alebo sú lokálne motivované reštitúciou nejakej tradície (ako napríklad klasicizmus „Múseionu“, alebo povojnový Rymkiewiczov klasicizmus v šesťdesiatych rokoch). Môže sa však tiež vyskytnúť aj silné uzatvorenie, keď je poznamenané zreteľnou historickou pointou (akou bola napríklad pre Mladú Polsku prvá svetová vojna), alebo keď sa zráža s energickým otvorením nasledujúcej sekvencie.

Zostavovanie sekvencií je o to ťažšie než operovanie literárnymi smermi, že neexistuje jeden model obsahu a priebehu sekvencie, tak ako možno hovoriť o modeli obsahu smeru, ktorý si vyžaduje samotná jeho definícia. Podobne sa vec má s modelmi priebehov, pretože organicistické predstavy smerov a období, ktoré boli predtým (v predchádzajúcich kapitolách, pozn. prekl.) predmetom našich úvah, nie sú ničím iným.

Sekvenciou nazývame predovšetkým priebeh s jednou líniou (hoci v praxi býva zvyčajne komplikovanejším prúdom, rôznosmerným a rozvetveným), avšak môže sa objaviť aj niečo, čo možno definovať ako „efekt ozveny“. Paralelne s hlavnou sekvenciou sa môže formovať jej druhá línia, ktorá vďaka za svoje objavenie sa tej istej alebo podobnej výzve, ale v ktorej na túto výzvu odpovedá iné riešenie (alebo rad riešení), majúce vo vzťahu k hlavnej línii retardačnú funkciu; zadržiava (alebo znemožňuje!) úplnú kryštalizáciu hlavného toku, odkladá, oneskoruje alebo dokonca znemožňuje úplné odznenie odpovede projektovanej výzvou. Najčastejšie však je táto línia slabšia a javy, ktoré ju tvoria, nezohrávajú rozhodujúcu úlohu v dynamike literárneho obdobia, ani v konečnom dôsledku nerozhodujú o tom, čo sa zvyklo nazývať jeho „charakterom“, hoci niektoré z týchto udalostí sa môžu niekedy ukázať byť hodnotnejšími a trvalejšími pre neskoršiu tradíciu, než tie, ktoré tvoria dynamický rad. Stáva sa však aj to, že riešenia, ktoré sú z hľadiska otvorenia sekvencie intelektuálne alebo umelecky menej nosné (ak napríklad nesú známky opakovania), preukážu oveľa väčšiu silu než tie, ktoré možno pripísať hlavnej sekvencii, v dôsledku čoho si obe línie vymenia miesta: pôvodne vyznačený priebeh stráca svoj rozbeh a jeho smer podľahne zmene. Toto sa deje vtedy, keď z nejakých dôvodov preukazujú tradičné riešenia osobitnú schopnosť pretrvať, alebo keď práve oni nadobudnú väčšiu intenzitu vzhľadom na vysokú úroveň spisovateľských talentov, ktoré si zvolia práve tento druh riešení. Takýto presun, hoci nie takto vyhrotený, môžeme pozorovať napríklad v literatúre Młodej Polski, kde romantická línia v značnej miere ovládla líniu modernistickú, a Żeromski napokon predstihol Przybyszewského.

lektické, iné dramatické, jeden druh filiačný, iný zase pričlenený.“) I. HASSAN, *Ideas of Cultural Change*, In: *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*. Ed. I. Hassan and S. Hassan, The Univ. of Wisconsin Press, 1983.

Literárne obdobie, ktorému sme predtým pridelili kompozičný status *epizódy*, však nebude identické s hlavnou sekvenciou a retardačnou líniou, ktorá ho sprevádza. V rôznych bodoch oboch týchto priebehov treba predpokladať existenciu rozvetvení, kde majú základ krátke lokálne priebehy, ktoré majú svoju vlastnú logiku a rozmach, ako ich v románe mávajú samostatné dejové pásma, iba voľne prepojené s hlavným fabulačným priebehom. Literárni vedci, ktorí používajú kategóriu literárneho smeru, vtedy hovoria o tendenciách alebo obvykle o literárnych fenoménoch. Štrukturálny jazyk umožňuje vytvoriť formuláciu „lokálna transformácia“, ktorá zachováva aspekt dynamickosti, a zároveň berie na vedomie plytkosť časovej perspektívy, v ktorej sa tento pohyb odohráva. Avšak nezávisle od pojmového rastra, ktorý je zvolený, je cieľ týchto činností zrejmy: literárny vedec sa snaží vo svojom opise zohľadniť čo najväčšie množstvo empirického materiálu, čo spôsobuje, že sa postupne vzdávať od úrovne dynamickej sekvencie a naopak sa približuje ku kronike, či – ak máme vstúpiť do prirodzeného asociačného poľa, späť s literatúrou – k bibliografii. Každý skutočný literárny historik, ktorý si nevyárendoval svoj rozum len pre čisto teoretické špekulácie, v sebe skrýva inventarizátora, ktorého snom je dynamizácia celej kroniky, čiže to, aby sa do dynamického modelu dostali na svoje miesta všetky fenomény, ktoré sa mu podarilo rozlíšiť. Samozrejme, je možné, podľa hnutí tomuto pokúšaniu, aplikovať triky rôzneho druhu a spájať udalosti s kronikou, čiže dynamickú kontúru s kronikou (ako to robil napríklad Feldman, historik s výnimočným zmyslom pre dramatickosť dejín, a zároveň neobyčajne punktičkársky zaznamenávač mien, názvov diel a smerov); jedno je isté – treba si jasne uvedomovať, v ktorom okamihu sa dejiny literatúry menia na jej topografiu, čiže transformujú sa na statický súpis javov, vyskytujúcich sa v danom časovom intervale: keď sa teda opäť ocitáme v galérii, ktorú ovláda pravidlo časovej styčnosti.

Neznamená to, že v obraze literárneho obdobia sa treba vystríhať prvkov, ktoré pochádzajú z inej úrovne, než je tá, ktorá je určená dynamicou sekvenciou. Práve naopak, dá sa predpokladať, že aj tieto javy sa môžu stať dynamizujúcimi činiteľmi, pôsobiť zároveň stimulačne, ako aj retardačne na rozvoj danej sekvencie alebo ich rad, tak ako v poľskej literatúre fungovala romantická tradícia, keď transcendovala – ak tak možno povedať – stredný formát dlhého trvania. Niekedy sa stane, že za takýto činiteľ treba pokladať sily „pozitívnej inercie“, ktoré vyplývajú zo zachovných tendencií literatúry ako inštitúcie. Inokedy – pre zmenu – v takejto úlohe môže účinkovať „singulárna udalosť“, teda taká, ktorá zo svojej podstaty patrí do úrovne kroniky.

Rozlíšenie dynamických a nedynamických prvkov (tak ako sa v debovej próze odlišujú dynamické a statické motívy, nezávisle od toho, či operujeme tradičným jazykom, alebo jazykom Proppa či Barthesa) umožňuje zmiernenie lévi-straussovského paradoxu. Vlastnú literárnu históriu nepochybne stotožňujeme s priebehom dynamických sekvencií, či už jednotlivých alebo paralelných, ale máme právo predstaviť si ju ako takú dráhu priebehu, z ktorého jednej strany sa otvára vyhliadka na „dlhé trvanie“, z tejto perspektívy vyvolávajúcej dojem nehybného pozadia, z druhej strany zasa vyhliadka na osobitosť jednotlivých fenoménov, ktoré v podobe práve takýchto osobitostí sa nepodrobujú kategorizácii, ktorá je vlastná historickému procesu, a zotrávajú v rozptýlení, charakteristickom pre kroniku, čiže inventár. Isteže, táto konštrukčno-epistemologická schéma nerieši

problém naratívnej prezentácie; obe tieto roviny sa k sebe majú tak, ako fabulačná schéma k výpovedi, a tiež spôsob, ako bude historik zobrazovať priebeh hlavnej sekvencie, ako aj kompozičné pravidlá zapájania iných úrovní zostanú otvorenou otázkou. Je však možné podozrenie, že príslušná história, ktorej zodpovedá dynamický vzťah, bude obomknutá dvoma opismi: jedným v podobe syntetizujúceho opisu, v akom sa obvykle rámcuje podklad dlhého trvania, a druhým v podobe exemplárneho opisu, ktorému sa podriaďujú singulárne udalosti, čo v registri faktov dostatočne zreteľne vynikajú.

Uvedomenie si tohto stavu vecí oslobodzuje historika od pokušenia nepravdivých dynamizácií, čiže od toho, za každú cenu zapájať do práve konštruovaného dynamického priebehu čo najväčšie množstvo javov, predovšetkým však javov umelecky hodnotných. Teoretické určenie miesta pre „statické osobnosti“ znižuje potrebu aj riziko takýchto zneužití.

Rovnakú výhradu možno vzťahnúť na „voľný priestor“, ktorý sa niekedy otvára medzi následnými epizódami. Javy, ktoré sa v ňom situujú, zväčša možno podriadiť nejakej lokálnej logike, nie sú ani „náhodné“, ani nemotivované, nemusia však patriť do poriadku, ktorý určuje dynamická sekvencia, a teda z jej perspektívy im taktiež prísluší štatút zvláštnosti. Takto sa vec má najčastejšie s onými prechodnými pásmami, ktoré príčinlivý historik, ktorého sa zmocnil komplex dokonalého taxonóma, túži za každú cenu obhospodáriť prostredníctvom príležitostných kategórií, a tak znásobuje rozmanité začiatkové a úpadkové fázy, vytvára predchodcov, určuje epigónov. Avšak naproti tomu v dejinách literatúry, tak ako v politickej histórii alebo v každodennom ľudskom živote, je mysliteľný „čas bez udalostí“, ktorý sa rozpína medzi veľmi zdynamizovanými obdobiami a ktorý v analógii k dlhému trvaniu (pretože väčšinou ide o nie príliš dlhý úsek) možno nazvať *bočným trvaním* alebo *anonymným trvaním*, ak tým budeme chápať jeho nevhodnosť na tú kategorizáciu, pomocou ktorej kreujeme dynamické sekvencie.

Avšak nie celkom jasným sa zdá byť obrazotvorná zakorenenosť pojmu sekvencie (v značnej miere dovoľujúcej stotožniť sa s pojmom fabulačnej schémy), ktorý – súhlasne s tým, čo sme povedali na začiatku – zamýšľame používať pri segmentácii literatúry, čiže pri uchopovaní „veľkých“ a „malých“ zmien. Na prvý pohľad sa tento pojem zdá byť oslobodený od organických asociácií; odkazuje nás ku kompozičným kategóriám, k umelému svetu fikčných artefaktov. Avšak pozornejšia analýza prikazuje tento názor trochu korigovať. Totižto zreteľné fabulačné schémy – také, ako sú schéma tragédie, komédie, novely, piéce bien faite alebo klasického románu – sa opierajú, pokiaľ ide o epistemologické pozadie, o dosť diferencované názory, medzi ktorými nechýbajú ani organicistické presvedčenia. Základnou presupozíciou, vďaka ktorej je pojem fabulačnej schémy vôbec možné myslieť, je predstava celku, čiže takého lineárneho zoradenia dynamických elementov (udalostí), ktoré predpokladá logickú spojitosť nielen medzi susednými elementmi (koherencia), ale tiež, alebo dokonca predovšetkým – medzi vzdialenými elementmi. Malé susedné prvky sa rozlišujú vďaka pravidlu *diferencovania*; celok získava svoj status vzhľadom na pravidlo *ekvivalencie*, z ktorej sú najdôležitejšie ekvivalencie typu: prezdvessť–uskutočnenie, otvorenie–uzavretie, čiže tie, aké intuitívne pre nás obsahuje pojem *začiatku a konca*⁹. O otvorení (začiatku) hovoríme vtedy, keď bol

⁹ Por. W. STRÓŻEWSKI, *Dialektyka twórczości*, loc. cit.

narušený nejaký stav, ktorému *ex post* pripisujeme relatívnu stabilitu a keď sa objavuje usporiadanie, obsahujúce v sebe predzvesť pohybu (zmeny), čo možno nazvať „odklonom“; o konci zasa hovoríme vtedy, keď predzvesť transformácií, ktorú obsahoval začiatok, je možné pokladať za realizovanú, a keď môžeme pozorovať taký stav vecí, ktorý v sebe samom neobsahuje predzvesť zmeny, hoci nemusí byť nevyhnutne stotožnený s pokojom. Tak napríklad na konci *Kráľa Leara* sa uzatvára príbeh kráľa a jeho dcér (ktorého otvorenie určilo rozhodnutie o rozdelení kráľovstva) a tiež paralelný príbeh Gloucesterovho rodu, ktorý iniciovala Edmundova intriga. Avšak tento koniec otvára zároveň históriu Edgarovej vlády, určite rovnako búrlivú, ktorá nám však nie je predvedená v dynamickej *perspektíve*, čiže ako predzvesť lineárneho reťazca udalostí. Ba priam naopak, my máme nadobudnúť dojem, že spravodlivá vláda, ako aj cnostné ženy nemajú históriu, a zaobídu sa teda bez udalostí. Rovnaký druh schematizácie možno tiež nájsť vo svätej histórii, ktorá zobrazuje dejiny hriechu a spásy. Stvorenie človeka je prvotnou udalosťou, ktorá v sebe bezprostredne neobsahuje predzvesť príbehovosti, je istým druhom predtaktu, východiskovým stavom. *Začiatok* tvorí vydanie zákazu, pretože práve ono otvára možnosť voľby, čiže konania. Keď si človek vyberá prekročenie zákazu, čím teda pácha hriech, hlási sa k príbehovosti, čiže histórii. Prvotný hriech nachádza svoj ekvivalent (uzatvorenie) v križovej obeti, a tento ekvivalent bude zreteľne zdôrazňovaný rovnako prorockými, ako aj samotným biblickým zobrazením: rajský strom života sa stane stromom smrti-hriechu, strom smrti-križ zasa – stromom života-spásy. Takýmto spôsobom sa uzatvára konfigurácia udalostí, tvoriacich dejiny spásy (na čo zreteľne upozorňuje epizóda vyvedenia z priepasti), a naproti tomu sa začína rozptýlená, do žiadnej schémy nezarámcovaná náhoda jednotlivých spás. Za udalosť, ktorá má byť v pláne fabuly ekvivalentom aktu stvorenia, možno pokladať Posledný súd, ktorý znamená zrušenie akéhokoľvek diania, udalostí („čas už nebude“) a nadobudnutie statickej harmónie Bytia a súcien. Medzi Zmŕtvychvstaním a Posledným súdom sa nachádza interval, ktorého príbehový tvar nám nie je známy: niečo v štýle predĺženého epilógu. O jeho priebehu nemožno povedať nič isté, kým posledná udalosť nevyjasní jeho kontúry. Až vtedy sa celé dejiny ľudstva budú môcť stať dejinami Zjavenia¹⁰.

Akýkoľvek začiatok teda možno prirovnať k expozícii; pojem začiatku totiž predpokladá predzvesť pohybu a približne vytyčuje jeho dráhu (čím treba chápať aj alternatívne dráhy) a smer, teda to, čo sme si zvykli nazývať dejom. Znamená to, že medzi začiatkom a koncom (čiže hypotetickým a a priori predpokladaným uzatvorením) je predpokladané *rozpätie/posun* (rozsunięcie), *oneskorenie* – čiže príbeh. A preto najmenšou predstaviteľnou „jednotkou“ pohybu je dvojtakt, založený na diferencii a pauze, a jeho najsamozrejmejšou figúrou je trojfázová konfigurácia, kde sú otvorenie a uzatvorenie od seba oddelené prostredným elementom, rozpinajúcim sa medzi nimi. Tento prostredný segment čiastočne naplňa predzvesť, danú začiatkom, a ohlasuje jednoznačnejšie a priezračnejšie koniec obsiahnutý v začiatku. Toto rozpätie či oneskorenie môže nadobúdať rôznoraké podoby. Môže znamenať – ako v tragédii – sústredovanie rovnorodých síl (činností a motivácií, čo býva v tragédii nazývané tragickou nevyhnutnosťou), ktoré sa

¹⁰ Analýzu svätej histórie z perspektívy kategórie „ukončenia“ realizuje F. Kermode v *The Sense of Ending*.

zviditeľňujú so vzrastajúcou intenzitou (môže sa to asociovať s prirodzeným javom *vzrastu* alebo *dospievania*), dospievajú cez momentálne vyčerpanie (tragická retardácia) do kritického bodu (kulminácia) a podliehajú uvoľneniu. Takto myslené rozpätie vytvára dojem nevyhnutného priebehu, čiže takého, ktorý na jednej strane uspokojuje zmysel pre logiku, na druhej – nevyžaduje a ani nepripúšťa doplňujúce elementy. Ľahko si tiež možno všimnúť, že táto schéma sa veľmi nevzdďaľuje od organicistických predstáv (zrod, dospelosť, smrť), hoci inak sa vyznačuje zreteľnou asymetriou: úsek, príľahlý k začiatku, je zreteľne dlhší a má miernejší spád než úsek, príľahlý ku koncu, ktorý nasleduje po kulminácii. Je možné aj pre túto schému nájsť fyzikálne analógie (pohyb nahor – namáhavý a dlhotrvajúci, pohyb nadol – prudký a krátky), je možné pod jej vplyvom opraviť organicistické predstavy: ak budeme ľudský život chápať nie biologicky, ale psychicky a pripíšeme mu podľa Junga dlhší proces dospievania, zahŕňajúci okolo štyridsať rokov života, úvodná, prípravná fáza sa značne predlžuje, fáza otvorenosti voči smrti sa skráti, keďže málokto žije život trvajúci osemdesiat rokov.

Rozpätie však nemusí nadobúdať takúto imanentne zdisciplinovanú podobu. Oneskorenie, čiže priebeh, môže byť spôsobené *prekážkami* úplne náhodnými a heterogénnymi – ako v rozprávke, situačnej komédii alebo v niektorých typoch dobrodružného románu, alebo tiež prekážkami jednoliatejšieho charakteru, založenými na idej protipôsobenia – ako v komédiách intrigy, v iných dobrodružných románoch, a často v melodráme. Imaginatívnym podkladom pre tieto fabulačné schémy nie sú prirodzené rytmy, ale predstavy, primárne sa vzťahujúce k predmetnému, fyzikálnemu svetu (prekážka, odpor, zrážka), sekundárne zasa k psychickému svetu.

Zreteľne taktiež vidno, že základné variácie fabulačných schém (a tiež samotný ich pojem), môžu – po prvé – v sebe obsahovať bezprostredne nevyjadrenú alúziu na organicistické predstavy, po druhé – najčastejšie sa odvolávajú priamo na dynamicko-energetické predstavy, v ktorých sa volicionálny model (ľudských konaní) nanáša na model fyzikálny (správanie sa hmoty). A tak teda tvarovanie dejín literatúry pomocou práve týchto schém umožňuje sa v istej miere odchýliť od literárno-historickej rutiny, avšak neznamená oslobodenie tejto predmetnej oblasti od predsudkov a predpojatostí diktovaných materiálnou imagináciou a reflexom personifikácie.

Z poľského originálu Teresa Walas: Czy jest możliwa inna historia literatury?, Kraków : „Universitas“, 1993, s. 128 – 140, s. 202 – 205 preložil Tomáš Horváth.

* * *

Technickou chybou v originálnom vydaní neboli niektoré poznámky lokalizované číselnými indexmi v hlavnom texte. Uverejňujeme ich ako dodatok:

Medzi poznámkami:

3 – 4 – D. Perkins rozlišuje ešte inak. Konkrétne kladie naratívne literárne histórie do opozície voči *postmodernej encyklopédii*. Analyzuje príklady práve takýchto naratívnych histórií od Brandesa počínajúc (ktorý v podstate predstavuje dejiny literatúry ako drámu v šiestich dejstvách), pričom ukazuje dva modely: hlavný model, zhodný s orga-

nickým, založený na predstave vývoja a úpadku, a variantný model, založený na „konflikte“. Podľa Perkinsa všetko môže byť fabulou – napr. dejiny žánru, čo nachádza svoj výraz aj v metaforike (napr. keď sa román predstavuje ako „Popoluška, ktorá sa stala privilegovanou princeznou“). Naopak, *postmoderná encyklopédia* je konfiguráciou esejí, demonštratívne sa líšiacou od skutočnosti, ktorú má zámer predstavovať, zatiaľ čo narácia sa ju snaží zastupovať a imitovať. V encyklopédii je minulosť nápadným spôsobom deformovaná. Encyklopédia býva často písaná viacerými autormi, a teda zo svojej podstaty býva heterogénna; niekedy si texty v nej obsiahnuté navzájom protirečia (tak sa vec má v „Columbia Literary History of United States“, 1987), najčastejšie podrobujú témy výraznej selekcii. Takáto história-encyklopédia (čiže limitná podoba histórie) má byť charakteristická pre naše postštrukturalistické časy, hoci s podobnými javmi sa možno stretnúť už skoršie (Perkins uvádza ako príklad nemecký romantizmus a Carlyla).

8 – 9 – „Lavičarska parta“ – aby sme sa vyjadrili takto položartom – sa vzťahuje na nechť k akejkolvek spoločenskej hierarchizácii, hlavne k tej, ktorá sa spája s financiami a mocou, táto nechť sa však zvykne prenášať aj na iné oblasti. Dochádza k tomu, že samotný intelektuál sa stáva podozrivou figúrou, pretože sa odvažuje hovoriť v mene utláčaných, ergo – vyvyšuje sa prostredníctvom zastupujúceho reprezentovania. Teda každá perspektíva, ktorá si uzurpuje právo na „lepšiu“ viditeľnosť, robí dojem zneužitia. Preto Otec, Moc, Právo atď. nadobúdajú záporné znamienko, podobne ako Úspech, a tiež – čo je samozrejmé – Pravda. Píše o tom o. i. Gerald Graff v antológii *The New Historicism*.

– Takto sa vec má napríklad s poľskou dekadenciou, v rámci ktorej by bolo ťažké nájsť nejaké majstrovské dielo; totižto jediné skutočne neobyčajné dielo, ktoré by sa dalo priradiť k tomuto smeru – Berentova *Bútlavina*, je natoľko časovo posunuté, že už býva čítané ako antimodernistický román.

– R. ZIMAND, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa, 1964.

– Pojem vývinovej hodnoty zavádza o. i. Vodička. „Literárne dielo, ktoré posúva vývoj literárnej štruktúry určitým smerom, má prirodzene aj svoju vývinovú hodnotu, spočívajúcu v zmenách, ktoré so sebou prináša.“ (F. Vodička, *Historia literatury. Jej problémy i zadania*, s. 268. Český originál In: F. Vodička, *Struktura vývoje*, Praha, 1969.) Vodička tiež rozlišuje vývinovú hodnotu od estetickéj hodnoty. F. Vodička, cit. dielo.

– Takéto čítanie historika-kritika navrhol K. Wyka v *Poľskom modernizme* („Paľuba“ /Figurína/ a „Próchno“ /Bútlavina/. Naproti tomu autorka úvodu k vydaniu v Biblioteke Narodowej, A. Budrecka, situuje román *Paľuba* v kontexte, ktorý by som nazvala materský: spája ho s filozofiou Macha a Avenariusu, s teóriou naturalistického románu a s problémom „idealizmu“).

– Na tento a-estetizmus Przybyszewského som sa snažila obrátiť pozornosť v knihe *Ku otchłani*. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905. Kraków, 1986.

– Podobným spôsobom hodnotil literárne fakty Tyňanov, hoci používal – podobne ako Vodička – iný východiskový pojem. Avšak zreteľne hovoril, že hodnotu literárnych javov treba formulovať ako ich „evolučný význam a charakter“. J. Tyňanov, cit. dielo.

– T. BUREK, *Żadnych marzeń*, s. 36.

Teresa Walas (nar. 1944) je absolventkou a od r. 1994 docentkou Ústavu poľskej filológie medzinárodne renomovanej Jagellovskej univerzity v Krakove, žiačkou jednej zo špičkových odborníčok na problematiku ideovej tvárnosti, motiviky a básnických prostriedkov poézie poľskej moderny prof. Marie Podrazy-Kwiatkowskej. Upozornila na seba ako literárna historička prácou *Ku otchlani* [K priepasti]. *Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905* (1986) a ako literárna teoretička práve touto štúdiou s provokatívnym názvom *Czy możliwa jest inna historia literatury?* (1993), v ktorej poukazuje na obmedzenia súčasných syntéz poľskej literatúry.

P. W.