

Pojmy a kontexty komparativního myšlení¹

Vladimír Svatoň

Nechci se zabývat organizačními otázkami a postavením komparatistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Mám na mysli několik otázek odborných, především epistemologických, přesněji pojmoslovných. 1. Impulsy pocházející ze studia cizích literatur pro reflexi literárněvědných pojmů. 2. Proměny literárněvědné optiky a zpochybnění tradičních představ literární vědy. 3. Dvojí zdroj komparatistiky a její dvojí zaměření.

1. Literárněvědné pojmosloví

Komparatistiku jako speciální vědu je nutno odlišit od širšího proudu, který můžeme označit jako komparativní myšlení. Z této předpokladové půdy vědecké komparatistiky pocházejí epistemologické otázky, které si komparatistika jako vědní obor klade. Není přitom doceněno, že studium cizích literatur reflexi komparativních otázek samo o sobě podněcuje. Nemusíme se zmiňovat o běžném faktu, že při pojednávání cizích literatur je třeba počítat s jiným výchozím horizontem posluchače nebo čtenáře. Důležitější je setkání se skutečností, že literárněvědná tradice každé země pracuje s tradičními pojmy odlišně. Uvedu dva příklady.

Ruští kritici v první polovině 19. století (myslím především na Vissariona Bělinského) považovali Friedricha Schillera za romantického básníka.² Germanisté se nad takovým tvrzením jistě pozastaví: Schiller byl představitelem „výmarského klasicismu“ a k romantikům choval odpor. Přesto bylo v ruském kontextu toto označení jistým způsobem oprávněno: objevilo se spolu se zásadními změnami v literatuře, v konstrukci literárního konfliktu, a tedy i ve výstavbě fikčního světa. Populárním typem ruské prózy na přelomu 18. a 19. století byl pikareskní román. Vizi světa v pikareskní próze můžeme charakterizovat jako *sui generis atomismus*: jednotlivé entity, lidské bytosti, se pohybují v neutrálním prostoru, narážejí na sebe, hledají, rozšiřují nebo brání své místo. Ústřední hrdina musí projevit maximum obratnosti, prohnatosti a dokonce bezohlednosti, aby si vydobyl přijatelné postavení. Nové literární útvary zakládají fikční svět jiným způsobem. Východiskem konfliktu se stává vztah k „celku světa“: děj literárního díla se rozvíjí jako střet dvojí úrovně v názoru

¹ Přednáška v Pražském lingvistickém kroužku 29. května 2006.

² Např. Belinskij, V. G. *Sobranije sočinenij v trech tomach*, sv. 3. Moskva : Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury, 1948, s. 236–239.

světa, na jedné straně onoho atomizovaného vědomí příznačného pro pikareskní prózu, na druhé straně reflektovaného vědomí o „celku světa“, z něhož vyplývají jinak pojaté mravní hodnoty a jiné životní aktivity.

Uznávaným, byť poněkud přímočarým dílem tohoto typu je Gribojedovova komedie *Hoře z rozumu*, koncipovaná jako střet hrdiny kladoucího si otázky po smyslu svých činností před tváří historické epochy s atomizovanými zájmy jeho současníků. Avšak současně s Gribojedovovou komedií vznikalo zakládající dílo ruské literatury, ve kterém byly navrženy tři možné varianty onoho reflektujícího postoje k životu. V Puškinově románu *Evžen Oněgin* jsou takto konfrontovány osudy tří postav: osud „krásné duše“ (básníka Lenského), která nevnímá praktický život s jeho omezenými pohnutkami a zájmy, stáhne se do uzavřeného světa snů a brzy odejde ze života; vedle něho stojí hrdinka „románu výchovy“ (Tatána), která životním zklamáním dospívá ke stoickému vyrovnání s „během světa“; a vedle nich obou stojí hrdina nejproblematictější (Oněgin), který nedospěje ke konečnému vyrovnání, nesplyne s žádným postojem a s žádnou z možných aktivit. Lze v něm vidět běžnou figuru romantického „rozervance“, ale můžeme jej také pochopit jako vědomí otevřené nekonečnému hledání životní cesty, přičemž žádná z cest neposkytuje uspokojivou odpověď na otázku lidských možností. Přesto se moderní člověk mezi nimi pohybuje, hledá, aniž by choval naději, že nalezne (ve francouzské literatuře nastínil tuto cestu Gustave Flaubert). Puškinův román tedy do sebe pojal tři nejvýznamnější románové útvary 19. i 20. století: román „ztracených iluzí“, román „výchovy“ a román, řekněme, „neuzavřených možností“. Je pozoruhodné, že Rusko stálo tehdy ještě na okraji evropské civilizace, a přece Puškin zahlédl obrysy tří klasických románových struktur a koneckonců i tří intelektuálních poloh novověkého života.

Friedrich Schiller se stal svými dramaty a zejména svou teorií naivního a sentimentálního básnictví symbolem této nové konstrukce konfliktu. Schillerův „sentimentální básník“ je tvůrcem reflektujícím: „Obyčejný a nízký empirik se ... podřídí přírodě jako mocnosti s nevybíravou slepou oddaností. Jeho soudy, jeho snahy se omezují na jednotlivé; věří jen tomu a chápe jen to, čeho se dotkne; cení si jen toho, co ho smyslově obohatí. Proto není nic víc než to, co z něho chtějí udělat vnější vjemy; jeho svěbytnost je potlačena a jako člověk nemá absolutně žádnou hodnotu a důstojnost.“³ Sentimentální básník naopak usiluje, „aby ze sebe sama obnovil onu jednotu, která v něm byla zrušena abstrakcí, aby dovršil lidství v sobě a aby přešel ze stavu omezeného do stavu nekonečného“.⁴ Sentimentální či reflektující princip se stal vskutku vůdčím

³ Schiller, F. *Výbor z filozofických spisů*. Praha : Svoboda, 1992, s. 314.

⁴ Tamtéž, s. 286 pozn.

principem literární tvorby, jak v pojetí konfliktu (hrdina s „neuzavřeným postojem ke světu“ je ústřední postavou románu 19. století až po epochu dekadence), tak ve výstavbě textu, přecházejícího mezi zaměřením na objekt (příběh) a reflexí samého psaní (Puškin, Tolstoj, Dostojevskij, Bělyj). Nazveme-li tento „sentimentální princip“ romantismem, nedopustíme se velkého prohřešku: ostatně Schillerův pojem „sentimentálního básnictví“ předjímá princip romantické ironie. Termín romantismus načerpal v tomto užití širší pojmový obsah, než jaký měl v programech dobových uměleckých skupin.

Druhý příklad z téže epochy.

Nejnámější ruští kritici 19. století, připomínám opět Bělinského, jsou pokládáni za teoretiky tzv. realismu. Jejich uvažování však vycházelo především z děl Puškinových a Gogolových, v západoevropských literaturách z románů Waltera Scotta nebo ze sociálně angažované literatury francouzského frenetického romantismu a utopického socialismu – Victora Huga, George Sandové, Honoré de Balzaka, Paula de Kocka, Eugěna Sue apod.⁵ Kritika tak utvářela svá kritéria nad díly, která vznikla v době, jež bývá označována většinou jako pozdní romantismus nebo „postromantismus“: rozhodně nejde o projevy pozitivistické epochy. Okamžitě si přitom uvědomíme, jak výrazně této poetice odpovídá dílo Fjodora Dostojevského s příznačnou labyrintickou městskou scénérií, chudinskými brlohy, postavami žijícími na okraji společnosti, s metafyzicky zdůvodněným zločinem, dvojnicstvím, andělsky dobrými bytostmi, pomstou i pokáním. Výrok Romana Jakobsona, že Dostojevskij byl romantikem ve věku realismu,⁶ je proto zcela oprávněný. Těto poetice zato neodpovídá dílo Lva Tolstého, navazující na anglický román pozdního 18. století s jeho pozvolným vývojem vztahů mezi postavami, s psychologickými jemnostmi a složitým proplétáním citových i ekonomických zájmů (jak příznačné je pro Tolstého prolínání komplikovaných sympatií mezi jeho postavami se scénérií chudnoucích rodin a majetkových problémů).

Představy ruských kritiků o románu tak poukazují na skutečnost, že literatura tzv. realismu má velmi těsné vztahy k tradici 18. století, ba dokonce k romantismu: dá se říci, že využívá těchž motivů a konfliktů, jen poněkud jinak akcentovaných. Termín „realismus“ se potom jeví jako nevhodný pro souhrnnou charakteristiku literatury na vrcholu 19. století: rozdíl mezi jednotlivými proudy tohoto období jsou významnější než vlastnosti, které by bylo možno sloučit v jediném slovním označení.

⁵ Srov. Nečajeva, V. S. *V. G. Belinskij. Žizn' i tvorčestvo 1842-1848*. Moskva : Nauka, 1967, s. 35 an.

⁶ Jakobson, R. *Raboty po poetike*. Moskva : Progress, 1987, s. 214.

Je zřejmé, že rozšíření nebo rozkolísání pojmového rozsahu v určitém termínu, k němuž došlo při přenosu do jiného prostředí, může osvětlit skryté možnosti anebo naopak nedostatky výchozího pojmu.

Nejednoznačné pojmové jádro termínů, vyskytujících se v různých kontextech, poukazuje k dalším příznačným rozporům v literárněhistorickém pojmosloví.

Literární historie běžně směšuje termíny, kterými literární proudy, směry nebo skupiny identifikují samy sebe, s jinými termíny, které označují pojmy v rámci reflektované (vědecké) klasifikace materiálu. Na jedné straně využívá termíny jako „naturální škola“ nebo „májovci“, na druhé straně termíny jako „preromantismus“ nebo „surrealismus“. Obojí patří k různým rovinám myšlení. Termíny, které pro svou potřebu razí účastníci uměleckých polemik a spisovatelé manifestů, jsou součástí literárního textu své doby a jako s literárními texty s nimi musí být zacházeno: můžeme je interpretovat z konkrétních historických okolností, ale nelze je přenášet do jiných poměrů a přikládat jim teoretický význam. Specifickou potíž tvoří termíny, které vznikly jako identifikační nástroj určitého hnutí, a potom se vžily jako termín literárně historický nebo dokonce estetický: je to osud např. termínu „romantická poezie“ v okruhu jenských básníků a filosofů, nebo termínu „realismus“ Julese F. Champfleuryho a Edmonda Durantyho v polovině padesátých let 19. století. Pak je třeba v literárně historické úvaze taktně rozlišovat, kdy se hovoří o dobovém sebedefinikačním termínu, a kdy o pojmu v literárněhistorické reflexi.

Rozkolísanost pojmů se projevuje i tehdy, když literární historie třídí svůj materiál na různých úrovních myšlení. Používají se promiskue termíny kulturně-historické spolu s termíny literárněvědnými. Česká literatura 19. století bývá identifikována pojmy „literatura národního obrození“ a „literatura obrozeného národa“, zatímco pojmy klasicismu, sentimentalismu nebo romantismu se objevují spíše jako doplňující charakteristiky literární tvorby: Arne Novák v jedné z verzí svých dějin české literatury dělí kapitolu o literatuře národního obrození na „dobu osvícenskou“ a „dobu romantismu“.⁷ Literární život se tak rozvíjí jakoby ve dvou liniích: na jedné straně jsou sociálně a historicky vázaná literární hnutí, na druhé straně změny literárních stylů nebo obecného vkusu, které se podle proklamací dějepisců „zmočňují ... nejen literatury a umění, filosofie a vědy, nýbrž i politiky a mravního života evropského lidstva“,⁸ avšak není jasno, odkud přicházejí a čím jsou vyvolávány v život, snad jediné „obecným pokrokem lidského ducha“. (I ve 20. století je rytmus

⁷ Novák, A. – Novák, J. V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob po naše dny*. Olomouc : R. Promberger, 1913, s. 102n.

⁸ Tamtéž, s. 133.

„hlavního proudu“ české literatury popisován pojmy poetismus, dadaismus nebo surrealismus, proti nimž stojí pojem „katolické literatury“, utvořený podle jiných kritérií a zakrývající zásadní stylové problémy, např. rozdíl mezi prózou Jaroslava Durycha a Jakuba Demla, které patří ke zcela jiným literárním útvarům.)

Takto jsou tradičně vykládány i dějiny literatury ruské: na jedné straně jako sociálně ukotvený proces, na druhé straně jako střídání duchovních proudů bez jasných souvislostí s ostatními historickými pohyby. Vyplynulo to bezpochyby ze zkušenosti, že pojmy pocházející ze západních literatur ve svém běžném výměru nepřiléhaly těsně k rozvrstvení literárního života domácího, což ale nezbavuje historiky umění povinnosti, aby ve svých oborech vytvářeli pojmy adekvátní. Jurij Tyňanov navrhl pro ruskou literaturu počátku 19. století málo atraktivní pojmy „archaisté“ a „novátoři“, které se neujaly. Zdá se však, že nově aktualizovaný pojem „biedermeieru“ v literatuře české signalizuje protnutí autentického uměnovědného pojmosloví se specifickým materiálem. (V české literatuře 20. století je podobně aktualizován u Jindřicha Chalupického a Vladimíra Papouška pojem „existencialismu“ ve specificky literárním významu.)

Je zřejmé, že různohlasí pojmu nebude nikdy možno překonat. Pojmy nevznikají pouhým otiskováním materiálu v historikově mysli. Kritéria pro klasifikaci literatury se odvíjejí od „předpokladových kategorií“, kterými je člověk určité epochy (určité civilizace) pro vnímání uměleckých výtvorů vybaven. Nelze si představit, že jednou vznikne nezpochybnitelná vědecká nomenklatura žánrů a směrů: všechny pojmy platí jen v rámci vyhraněného pojetí (paradigmatu, diskursu). Je ovšem žádoucí, aby v rámci jediné studie nebo jediné vědní školy byla dodržena konzistentní terminologie a nestřídal se nahodile pojmy různé provenience. Péče o konzistentní soustavu pojmu může vypadat jako preciózní hračkářství: pojem však ustavuje sám předmět studia. Řekneme-li o Máchovi, že je „básníkem českého obrození“, máme na mysli jiný jev, než když řekneme, že Mácha je „romantický básník“. Nazval-li Bělin-skij Friedricha Schillera „romantikem“, vyzvedl tím jinou polohu jeho díla, než kdyby užil tradičního označení „výmarská klasika“. Používáme-li různorodých pojmu, sčítáme hrušky se salaty.

Komparativní myšlení je tímto různohlasím stimulováno. Jedním z úkolů komparistiky by snad měla být zbystřená pozornost pro myslitelský kontext literárněvědných pojmu, kritika literárněvědného pojmosloví – „kritika pojmoslovného rozumu“.

2. Proměny literárněvědné optiky

K zamyšlení nad smyslem komparatistiky vybízí i stav nynější literární vědy. Ve druhé polovině 20. století prošla literární historie novou zkušeností. Byly vstřebány podněty fenomenologie, ruského formalismu a strukturalismu s jejich pozorností k „věci“ (vyskytující se v prostoru světa) a k „artefaktu“ (vyskytujícímu se v prostoru umění).⁹ Soustředíme-li se však na „artefakt“ (básnické dílo), nemůžeme jej vnímat pouze jako záležitost autorovy biografie nebo jako součást společenských poměrů: redukovali bychom jej tím na úroveň dokumentu životopisného nebo sociálního. Básnické dílo můžeme přitom intenzivně vnímat, aniž by nás autorův život nebo sociální poměry jeho doby zajímaly, ba aniž bychom o nich něco věděli. Umělecký text má proto jiný ontologický status nežli text dokumentární. Tuto skutečnost bylo třeba vzít v potaz, literární vědu už není možno omezit na monografická pojednání o básnících a podmínkách jejich života.

Jak ale onen status definovat?

Nabízí se dvojí přístup. Především můžeme předpokládat, že zvláštní povaha uměleckého díla je dána jeho ustrojením. Z toho vychází formalistická teorie „ozvláštnění“ (především u Šklovského), podle níž umělecký výtvar překonává „automatizaci“ opotřebovaného materiálu, podrobuje ho „deformaci“, a tak porušuje navyklé způsoby tvorby a vnímání.

Praxe výtvarného i slovesného umění napověděla i jinou možnost. Moderní výtvarníci byli fascinováni exponováním všedních předmětů jakožto estetických výtvarů, ve slovesném umění tutéž roli sehrály dokumenty, koláže, automatické záznamy řeči nebo proudy vědomí, E. F. Burian prohlásil, že může případně inscenovat i pražský telefonní seznam. Umělecké dílo není pouhou „věcí“ (dokumentem), ale „věc“ (dokument) se může stát za jistých podmínek uměním. Hranice mezi uměním a neuměním je pohyblivá a průchozí.

Umělecký výtvar může tak vyvstat před zrakem diváka nebo čtenáře jen tehdy, zaujme-li vůči němu „estetický postoj“,¹⁰ vnímá-li ho ze specifického zorného úhlu, který ovšem musí být „předznačen“ v kulturních kategoriích

⁹ O problému „artefaktu“ a „díla-věci“ srov. Mathauser, Z. Fenomenologická inspirace českého strukturalismu. In *týž. Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha : Univerzita Karlova, 2005, s. 31n.

¹⁰ Byly tak vytěženy důsledky onoho převratu, kterým Kant sto let před moderním uměním zasáhl do gnozeologie, etiky a estetiky: podmínky poznání, mravního rozhodování i estetických soudů nepocházejí z empirického světa, ale vyplývají z „předpokladů“ subjektu. Srov. komentáře Vladimíra Špalka ke Kantově *Kritice soudnosti*: estetické vnímání je „stav myslí ... totiž stálá, představou nabízená shoda názoru a rozvažovacích pojmů, které jsou představou danou v názoru vyvolány a ji překračují. Z čeho máme tedy estetickou libost, nejsou bezprostřední dojmy a počítky, nýbrž tato v reflexi zachycovaná svobodná činnost“. In Kant, I. *Kritika soudnosti*. Praha : Odeon, 1975, s. 262.

určité epochy, civilizace či národa. Umělecké dílo nelze proto uchopit popisem jeho tvaru (v literárním díle popisem jeho slovesné reality), nýbrž poznáním specifického „stavu myslí“, který v nás dílo probouzí nebo který po nás žádá. Je v tomto ohledu významné, jak se odlišuje pojem „romantické ironie“ v podání Paula de Mana od dosavadních výkladů. Romantická ironie byla chápána především jako princip řídící výstavbu uměleckého textu: znamenala kombinaci různorodých prvků, parodických narážek, odboček a „rušení iluze“ (tj. na střídání pasáží zaměřených k předmětnému líčení s pasážemi zaměřenými k aktu psaní). Paul de Man klade „ironii“ naopak do nitra (tvořícího či vnímajícího) subjektu: „Dialektika sebezničení a sebevytváření, která ... charakterizuje ironickou mysl, je nekonečným procesem, který nevede k žádné syntéze. Pozitivní termín, který přiřazuje [Friedrich Schlegel] nekonečnosti tohoto procesu, je svoboda, neochota myslí přijmout kterékoli stadium svého vývoje jako definitivní, neboť by se tím zastavilo to, co nazývá ‚nekonečnou čílostí‘ myslí. V časových pojmech to označuje fakt, že ironie spouští časovou sekvenci aktů vědomí, která je nekonečná ... ironie není dočasná, prozatímní (vorläufig), ale opakující se, opakování sebestupňujícího aktu vědomí.“¹¹ „Ironická mysl“ je tedy zavěšena v neustálé amplitudě projektování a odvrhování projektů, v neutuchajícím dramatu.

„Stav myslí“, který u percipienta umělecký výtvor vyvolává, můžeme také nazvat „eidetickou strukturou díla“. Na první pohled vypadá přenos identifikace díla z vnější reality do nitra subjektu jako ustavení nové oblasti výzkumu – psychologie tvorby a vnímání. Nejde však o psychologii empirickou, nýbrž o všeobecně (nebo aspoň nadosobně) platné struktury mentálních aktů, kterými se percipient uměleckých výtvorů zmocňuje.¹² Ve skutečnosti byla nově založena ontologie uměleckého díla.

Důsledky tohoto posunu nejsou dosud plně zřejmé. Pokusme se několik evidentních důsledků naznačit.

Především byl zpochybněn zdánlivě samozřejmý pojem národní literatury. Jestliže literární dílo existuje pouze ve specifické percepci, pak je nutno uznat, že tvůrci i čtenáři se vyrovnávají nejen s bezprostředním literárním kontextem, slovesností vlastního národa, ale stejnou měrou i s literaturou cizí. Cizí autoři působí s toutéž intenzitou jako autoři domácí. Mácha ve svých denících citoval Shakespeara, Calderóna, Jeana-Paula i Puškina rozhodně výrazněji nežli své české současníky. Preference národní literatury je pouze jedním z mnoha různých případů, jak nastavit perspektivu pro percepci uměleckých děl.

¹¹ Man, P. de. Rétorika temporality. In *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zuska. Praha : Karolinum, 2003, s. 143.

¹² Průkopníkem tohoto přístupu je patrně L. S. Vygotskij v knize *Psychologie umění* z roku 1925. Kniha vyšla až roku 1965, česky 1981. Správně by se měla nazývat spíše „fenomenologie umění“.

Zpochybnění nebo omezení pojmu národní literatury je omezení významu „místa“. V jiném ohledu platí totéž zpochybnění pro dějinný „čas“. Každá epocha, každé literární hnutí si vytváří vlastní kánon aktuálních děl a stanoví, které z nich patří k jeho duchovní výbavě: „Skutečnost je taková,“ napsal Jorge Luis Borges, „že každý spisovatel si vytváří své vlastní předchůdce. Jeho tvorba pozměňuje náš obraz minulosti stejně jako budoucnosti.“¹³ Některá díla minulosti jsou vnímána stejně intenzivně jako díla současná a nelze jim upřít status aktuálnosti. V literárním životě každé epochy se vždy vyskytuje nejenom „nesoučasnost současného“ (Lev Tolstoj žil ještě v době nástupu akméisťů), nýbrž i „současnost nesoučasného“ (Baudelaire a „prokletí básníci“ byli pro moderní umění na přelomu 19. a 20. století současníky).

Je-li zpochybněn historický čas, je tím spíše zpochybněn pojem literárního vývoje. Koexistují-li vedle sebe v tomtéž čase díla různého historického původu, lze skutečně hovořit o vývoji? Spojnice mezi díly netvoří časová následnost jejich vzniku, ale „přivolání“ těch či oněch děl do povědomí určité epochy: „Historismus se spokojuje tím, že uvádí různé momenty dějin do kauzálního nexu. Ale příčina sama o sobě nedělá již proto žádný čin historickým. Stává se jím dodatečně, skrze události, které mohou být od něho tisíciletí vzdálené. Historik, který z toho vychází, přestává probírat sled událostí mezi prsty jako růženec. Chopí se konstelace, do které vstoupila jeho vlastní epocha s jinou, zcela určitou dřívější [dobou]. Zdůvodní tím pojem přítomnosti jako ‚nynějšíka‘, do něhož se zarazily střepiny z doby mesiášské.“¹⁴ Totéž ostatně řekl Borges o Kafkových předchůdcích: minulost nestojí mlčky za našimi zády, minulost vyvoláváme v život. Lépe nežli o postupném vývoji lze proto hovořit o rozvíjení dlouhodobých principů (modelů) tvorby, které procházejí dějinami po celá staletí a podněcují tvůrce i percipienty, aby vynesli na světlo možnosti, kterých si „předchůdci“ nebyli vědomi. Literární dění neprobíhá jako souvislý postup od jednoho k druhému, ale jako přetržité rozvíjení „předznačených“ možností. (Tak vylíčil Jan Mukařovský rozvíjení potenciálních kvalit moderní české poezie ve studii „Obecné zásady a vývoj novodobého verše“.)

Je-li zpochybněna kontinuita vývoje, je tímž gestem zpochybněna i kontinuita autorské osobnosti. Autor je pro percipienta pouhou stopou v textu, proto radikální zlomy ve vývoji fyzického původce díla lze vylíčit jako směnu různých projektů autorské osobnosti. Boris Eichenbaum psal o rozchodu Lva Tolstého s literární žurnalistikou padesátých let 19. století jako o výměně „spisovatelské osobnosti“: „Tolstoj opouští literaturu, Sovremennik, Petrohrad

¹³ Borges, J. L. „Z esejí.“ *Světová literatura* 1991, 36, č. 5, s. 123. Srov. cenné poznámky M. Kundery ve svazku *Konstrující stín svatého Garty* (Brno : Atlantis, 2006, s. 61 an.).

¹⁴ Benjamin, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, s. 16.

a odchází do Jasně Poljany učit rolnické děti ... Ani hospodaření, ani pedagogickou činnost nepotřeboval Tolstoj samy o sobě, ale proto, aby si vytvořil potřebné literární prostředí – aby napsal *Vojnu a mír*.“¹⁵ Rané prózy Tolstého jsou výtvorem jinak pojatého autora nežli jeho vrcholný román.

Koexistence různých autorských subjektů v jediném fyzickém původci textů se stala předmětem mystifikací a her. Připomeňme radikální reflexi mnohostranné literární prezentace jediné fyzické osobnosti v dílech portugalského básníka Fernanda Pessoa. Pessoa byl trilingvní autor, psal portugalsky, anglicky a francouzsky a pro své různé hypostáze vytvořil 72 autorských jmen. Nejdůležitější z nich byl – kromě jeho vlastního jména – fiktivní Bernardo Soares, autor meditativní *Knihy neklidu*, a Álvaro de Campos, hymnický básník, jehož dílo připomíná poezii Walta Whitmana. Mnohost autorských osobností je u Pessoa vyhraněna do krajnosti. Mohli bychom se však zeptat, zda poslední sbírka Jana Nerudy *Zpěvy páteční*, která se svým hymnickým patosem pronikavě liší od předchozí Nerudovy poezie, ironické a „sentimentální“ (v Schillerově pojetí), není plodem nové spisovatelské osobnosti, nové koncepce básnického subjektu?

Ale ještě. Osvobození díla od závislosti na jeho fyzickém původci a době vzniku podnítilo i nový přístup k samému textu. Není-li uznávána kontinuita autorské osobnosti, není preferována ani jednota a uzavřenost uměleckého výtvoru – fragment, náčrt, koncept může být rovnoprávný s dílem definitivním. Jiří Stromšík referoval např. o revizi edičních zásad Maxe Broda v nové edici Kafkova díla: Max Brod se snažil z náčrtů hypoteticky rekonstruovat ucelený tvar budoucích (teprve vznikajících) děl, nyní jsou Kafkovy texty vydávány tak, jak se vrstvily v poznámkových sešitech: „Kritické vydání (KKA) – na rozdíl od čtenářského vydání Brodova – zprostředkuje všechny rukopisy včetně fragmentů, porušených textů, opakovaně zapsaných pasáží ... a v aparátových svazcích se snaží co nejvěrněji převést do tiskového média materiální podobu rukopisu: uvádí škrtnuté pasáže a slova, vsuvky a varianty, jejich umístění na stránce, druh a formát papíru, psací nástroj (tužka, pero) atd. Základním principem řazení textu je v KKA ‚nosič‘ textu, tj. jednotlivý list, sešit nebo ‚konvolut‘ volných listů: tyto nosiče jako celky jsou seřazeny zhruba podle chronologie vzniku hlavních částí, přičemž však v některých nosičích se objevují texty zapsané v různých obdobích; doba vzniku jednotlivých textů je uvedena v aparátu.“¹⁶ Ještě důslednější je tzv. faksimilové vydání Kafkova díla, jež „odmítá zásadně dělení na základní text a aparát a (zřejmě v návaznosti

¹⁵ Eichenbaum, B. *Literatúra a spisovateľ*. In *Teória literatúry. Výber z formálnej metódy*. Ed. M. Bakoš. 2. vyd. Bratislava : Pravda, 1971, s. 174–175.

¹⁶ Stromšík, J. *Ediční poznámka*. In *Kafka, F. Povídky*, sv. 3. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003, s. 271–272.

na poststrukturalistickou ideologii) stanovení hierarchie centrálního a marginálního: škrtnuté pasáže, dodatečné vpisky a korektury (ale i optický vjem autorského rukopisu) mají být považovány současně se ‚základním‘ textem jako sémantické signály stejné úrovně, mají vnímateli zprostředkovat ne pouze *výsledek*, nýbrž *proces* tvůrčího aktu ... editor se zřídka práva příznat některým částem rukopisu status definitivnosti.“¹⁷ Vydání takového typu, pokračuje Jiří Stromšík, „vlastně ruší zásadní *lineárnost čtení* (potažmo i samého vyprávění): takto prezentovaný text nelze ‚číst‘, nýbrž pouze studovat, popř. komplexně vnímat jako plošné (či dokonce prostorové) zobrazení množiny simultánních signálů. Je otázka, zda či do jaké míry je takové vydání s to umožnit vnímání Kafkových textů jako *estetického* faktu, popř. zda má či může na základě takové edice vzniknout nějaká nová estetika čtení“.¹⁸

Zpochybnění jednoty textu může být (stejně jako zpochybnění kontinuity autorské osobnosti) předmětem záměrné hry: spisovateli je dovoleno vylíčit tutéž událost několikerým způsobem, střídat vypravěče bez jasného signálu, kdo vlastně „vypráví“, mísit minulost a přítomnost bez jasného rozlišení časových pásem. Julio Cortázar v románu *Nebe, peklo, ráj* navrhuje čtenáři dokonce různé způsoby čtení. Jeho knihu lze číst buď plynule, kapitolu po kapitole, anebo se řídit speciálním autorovým návodem, začít uprostřed textu, na určitém místě nalistovat podle návodu jednu z předcházejících kapitol, odtud pokračovat dále, pak zase přeskočit kus textu kupředu atd.: „Svým způsobem sestává tato kniha z celé řady knih, především však ze dvou. Je na čtenáři, aby si zvolil jednu ze dvou možností. První knihu lze číst obvyklým způsobem; končí kapitolou 56, kterou uzavírají tři nápadné hvězdičky, nahrazující slovo *Konec*. Čtenář se tudíž bez výčitek svědomí obejde beze všeho, co pak následuje. Druhou knihu lze číst tak, že začnete kapitolou 73 a budete pokračovat podle čísel, jež jsou uvedena na konci každé kapitoly. Pokud byste ztratili sled nebo některé číslo zapomněli, stačí nahlédnout do [přiloženého] přehledu ... Aby se čtenář nezdržoval zdlouhavým hledáním jednotlivých kapitol, opakuje se číslo příslušné kapitoly v horní části každé stránky.“¹⁹ Cortázar simuluje neuspořádanost rukopisných fragmentů. Na jiném místě podotýká o své postavě, spisovateli Morellim, že se „svůj nesouvislý způsob vyprávění snaží zdůvodnit tím, že život ostatních, jak ho vnímáme v takzvané skutečnosti, není film, ale fotografie, takže nejsme s to vnímat celý děj, nýbrž jen po eleatsku vytrhané zlomky. Existují jen okamžiky, kdy jsme pospolu s tím druhým, jehož

¹⁷ Stromšík, J. *Kafkovo „psaní“ mezi deníkem a fikcí: texty z pozůstalosti*. Teze profesorské přednášky proslovené na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze 15. 4. 2004.

¹⁸ Stromšík, J., cit. přednáška.

¹⁹ Cortázar, J. *Nebe, peklo, ráj*. Praha : Odeon, 1972, s. 7–8.

život podle svého mínění chápeme ... Nakonec zbývá album fotografií, album momentek; nikdy však skutečnost, která by se uskutečňovala před našimi zraky, přechod od včerejška k dnešku ... Mosty mezi jednotlivými okamžiky oněch životů, nejasných a vymezených jen nepatrně, měl už vytušit nebo domyslit čtenář sám od jejich účesu, pokud se o něm Morelli nezmínil, až po důvody jejich počínání nebo nečinnosti, jestliže vyznívaly nezvykle nebo výstředně“.²⁰

Cortázarův text vyžaduje pochopitelně „jiný způsob čtení“, stejně jako moderní malířství vyžaduje „jiný způsob vidění“ obrazu: nejspíše odklon od sledování souvislého příběhu a prodlévání u izolovaných epizod a motivů, které nabývají samostatného významu. Jednotlivé scény a situace jsou tajemné, významově neurčené (nezáměrné), obracejí se na nás jakoby s prosbou o vyjasnění: staví nám před oči nedotčenou „věc“. V zásadě vyžadují totéž jako lyrika – lyrické nastavení percipientova subjektu.

Samozřejmě se můžeme zeptat, zda se takto dají koncipovat syntetické práce o větším celku literatury.²¹ Pravděpodobně ne. Jsou však syntetické práce (tradiční dějiny literatury) žádoucím vyústěním badatelského úsilí? Nepřinášejí dílčí sondy výraznější osvětlení materiálu? Možná, že shrnující kompendia budou nadále jen pomůckou, která uvede do studia příslušné oblasti, ale nebude nástrojem pronikavějšího poznání. Anebo je také možné, že časem bude nalezen způsob, jak tyto průhledy do syntetického přístupu pojmout. Běžně se dosud píšou sociologicky nebo kulturně historicky orientované dějiny literatury, v budoucnosti můžeme, jak doufám, očekávat pohled na literaturu některé epochy jako na postupné rozlišování a rozvíjení stylů.

3. Dvojitý zdroj komparativního myšlení

Jestliže jsem řekl, že komparativní myšlení je východiskem komparatistiky jakožto vyhraněné vědy, chtěl bych se zmínit ještě o novověkých kořenech tohoto myšlení. Původ jevů může o jejich smyslu prozradit mnohdy více, než bychom čekali. Nepodceňujme proto historismus, pokud nemá na zřeteli jen faktický průběh minulých dějů, ale to, jak se v nich naplňuje „předpokladová půda“ určité kulturní epochy.

Nemůžeme se nořit do diskuse o povaze novověku a jeho počátcích. Uvedme pouze pojetí Jana Patočky: „Stále více ustupuje do pozadí motiv křesťanské zkušenosti a na její místo se dostavuje ryze racionální, racionalistické uvažování jejich předmětů. Racionalizace však znamená univerzalizaci, znamená vymazání těch dějinných diferencí, které zavedlo křesťanství do úvah

²⁰ Tamtéž, s. 490–491.

²¹ Tuto otázku klade ve svém příspěvku Jiří Pelán, srov. zde na s. 81nn.

o dějinách, znamená v poměru k člověku respektování především toho, co je v něm všeobecného, co jej charakterizuje bez ohledu na jedinečnost dějinných událostí, a to jest pak ‚podstatou‘ člověka, tím, co mu dává jeho lidství.²² Italský humanista Antonio Minturno v pojednání o *Básnickém umění* (1563) píše: ‚... pravda je jedna, a to, co je pravda jednou, nutně musí být pravda vždy, v každé době, ani rozdíly mezi různými obdobími nemohou nic změnit na tom, co je pravda; i když čas může pozměnit mravy i život, pravda přitom přece zůstává táž; ... odpovídá rozumu, že každá báseň by měla mít jednotný děj, který by měl být dokonale zpracovaný a vhodně dlouhý.²³ Univerzální platnost byla proto připisována i Aristotelově *Poetice*, autoři 17. století, např. Pierre Corneille v předmluvě ke knižnímu vydání svých tragédií (1660), připouští jen tolik, že Aristotelés a Horatius psali nejasně, takže vyžadují komentáře. Podobně autor knihy *Divadelní praxe* (Pratique du théâtre, 1657) François d'Aubignac poznamenává, že všechny úvahy o divadle jsou jen parafrázemi a komentáři k Aristotelovi, tudíž obsahují málo nového a mnoho nejasného.

Nejvýznamnějším výkonem novověku je skutečně vznik světově univerzální vědy a techniky. Nicméně – kulturní život novověku je charakterizován do očí bijícím paradoxem: převládl v něm naopak zápas s univerzalismem. Pokud jde o literaturu samu, postupovala ji stále silnější obhajoba lidské jedinečnosti, ba lidské slabosti, porozumění pro zvláštní cíle, které si empirická bytost klade, pro emocionální vazby, jejichž nárok slabý a hříšný člověk uplatňuje proti požadavkům obecně platných mravů, stavovské cti či proti povinnostem povolání.

Jedinečnost empirického člověka nastolila zároveň otázku jeho „situovanosti“, místa, jež zaujímá v prostoru, odkud vnímá svět a jímž je poznamenán. Odtud plyne otázka po „předznačenosti“ jeho vidění světa, po předchůdných kategoriích, kterými člověk svět nazírá. Nejprve byla takováto perspektiva definována geograficky: abbé Dubos nastínil vliv podnebí na fyziognomii i kulturu člověka (*Úvahy o poezii*, 1719); Montesquieu uvažoval ve svém *Duchu zákonů* (1748) o rozdílech, jež nabývají formy společenského života podle rozlohy státu, úrodnosti zemědělské půdy a podnebí; Winckelmann věnoval v *Dějinách umění starověku* (1764) zvláštní kapitolu zeměpisnému vlivu na rozlišenost lidstva: „Jak praví Polybios, klima formuje mravy národů, jejich postavu a barvu pleti ... Rozdílnost řeči je podmíněna jejich nástrojem, takže v chladných zemích musí být nervy jazyka méně ohebné a rychlé nežli v zemích teplejších. a jestliže obyvatelům Grónska a různým národům v Americe chybí některé hlásky, vyplývá to jistě z těžé příčiny. Proto mají všechny severní jazy-

²² Patočka, J. „Renesance: Ficinus, Pico, Pomponatius“. *Kritický sborník*, 2000/2001, XX, s. 169.

²³ Cit. Sypher, W. *Od renesance k baroku*. Praha : Odeon, 1971, s. 53.

ky více jednoslabičných slov a jsou přetíženy samohláskami, jejichž spojení a výslovnost činí jiným národům potíže, ba je pro ně mnohdy nemožná.“²⁴

Později byl člověk situován či zasazen do kmene a národa. Kmenové pojetí člověka se projevilo v oblíbě *Ossianových básní*: galskému kmeni byla připsána melancholie, osudovost a temná vášnivost. Změnilo se i porozumění antickému Řecku. Řecká kultura už nebyla pokládána za jev univerzálního charakteru, ale za výtvar svérázného kmene. Antická tragédie nepředstavuje nadále „vzor pravého umění“ (Jean de la Taille, 1562), podle novějšího cítění se do ní promítá mentalita dávného lidu, jehož vkus nemůže být přenesen do dob pozdějších: „... řečtí umělci pracovali pro Řecko, v čemž se jim dařilo, máme-li věřit úsudku vážených mužů té doby, ale my budeme kráčet v jejich stopách tím úspěšněji, učiníme-li zadost géniu naší země a vlastnostem našeho jazyka ... Od antických autorů můžeme přebírat jen to, co vyhovuje naší době a mravu naší země ... kdyby [Aristotelés] měl stanovit zákony pro dramata, která jsou určena lidu tak netrpělivému a náchylnému ke změnám, jako jsme my, zdržel by se toho, aby nás unavoval přespříliš častými relacemi poslů a nepřetržitými sborovými party o půldruhém stu veršů“ (François Ogier, 1628). – Se změněným chápáním antiky je spjata také významná epizoda z dějin překladatelství: Johann Heinrich Voß prosadil, aby homérské epy nebyly překládány alexandrinem, jak bylo v 18. století běžné, protože alexandrin se hodil pro drama s jeho rychlou výměnou kontroverzních replik, ale aby byla vytvořena novověká obdoba původního hexametru, verše o šest slabik delšího, který jediné odpovídá volnému plynutí epické dikce.

Z těchto tendencí se postupně vynořuje pojetí národa a národní literatury, které dominovalo v literárně-historické práci po celé 19. a 20. století. Není třeba připomínat jméno Herderovo, zmíňme raději knihu Mme de Staël o *Německu* (1810), ve které je učiněn pozoruhodný pokus o zachycení německé kulturní identity. Německá mentalita je podle paní de Staël poznamenána rozporem mezi spekulativní odvahou a smířlivostí vůči zaostalému politickému zřízení: Němci „užívají filosofických důvodů, aby objasňovali to, co je nejméně filosofické: úctu před mocí a ustrašenou chabost, která tuto úctu přeměňuje v nadšení“.

Z tohoto pojetí geografické a kmenové (národní) identifikace vyšlo tradiční pojetí komparatistiky, která přijala za samozřejmé, že literatura je zakotvena ve svéprávných regionech: komparatistika studovala výměnu kulturních statků mezi regiony (národy) a zejména pak transformace těchto hodnot při přechodu z jednoho regionu do druhého. Kromě pojmoslovných analýz by tedy bylo možno klást jako další úkol komparatistice analýzu hranic a přechodů

²⁴ Winckelmann, J. J. *Dějiny umění starověku. Stati*. Praha : Odeon, 1986, s. 64.

mezi kulturními kontexty, popřípadě vytváření vyšších „nadnárodních“ kulturních celků. Takto definoval v podstatě předmět komparatistiky Paul van Tieghem: komparatistika měla podle jeho názoru dva zájmy, jednak studium literatury srovnávací, která má na zřeteli vztahy mezi stabilními kulturními celky (národy), jednak studium literatury generální, která vytváří z menších jednotek kulturní celky vyššího řádu.²⁵ Literární historie Tieghemovu koncepci během 20. století vstřebala, takže zřetel k těmto aspektům uměleckého života se stal její běžnou povinností a komparatistiku by nebylo nutno pěstovat jako speciální disciplínu.

Kdyby ovšem nebylo dalších tří okolností.

Především: identita kulturních útvarů se nestala jen předmětem tradiční komparatistiky, ale i poněkud problematičtějšího oboru tzv. filosofie dějin, zejména v Německu a Rusku. Filosofie dějin nepojímá existenci národních celků jako statickou skutečnost, ale vytváří projekt jejich dynamického působení a úlohy v dějinách lidstva. Ústředními topoi filosofie dějin jsou jednak předpovědi zániku evropské civilizace (Spenglerův příznačný *Untergang des Abendlandes*), jednak vize střetu civilizací. Komparativní myšlení tak dostává významný impuls, potvrzovaný válkami 20. století, a zapojuje se do aktuálních politických projektů.

Za druhé: během 20. století se v důsledku silných migračních procesů očitly různé kulturní kontexty v jediném geografickém prostoru. Hranice kultur nepřestaly existovat, jsou naopak pocítovány výrazněji a naléhavěji než v minulosti. Často pojednáváný pojem globalizace nelze proto ztotožnit s pouhým šířením univerzální techniky a celosvětového životního stylu, jeho obsahem je spíše těsná koexistence a „vzájemné tření“ rozdílných kulturních celků. Hranice mezi kulturami nevedou mezi oddělenými geografickými prostory, ale probíhají uvnitř populací. Dá se však říct, že pronikly ještě hlouběji: neprocházejí pouze mezi lidmi, třeba nahloučenými na jediném místě, ale uvnitř jediného člověka (zmínili jsme již, že kontinuita autorské osobnosti byla zpochybněna). Literatura nabízí řadu příkladů. Vladimír Nabokov je spisovatel ruský i americký zároveň, přičemž jeho dvojdomost má také paradoxní podobu. Dokud psal rusky, byl představitelem krajního individualismu, dokonce pokračovatelem romantického titanismu: hrdinové jeho románů jsou cenní tehdy, dokážou-li opustit elementární citové vazby, teplé zákoutí rodinného života a ponořit se (například) do číře intelektuální šachové hry. Nabokov evokuje dokonce tak typický topos titanismu, jako je pohled z horských výšin na skromný život v údolí (známe jej z Byronova *Manfréda*, Lermontovova *Démona* i z Máchovy *Pouti krkonošské*). Hrdina jeho románu *Skutek* (Podvig)

²⁵ Tieghem, P. van. *La littérature comparée*. Paris : 1931.

vyšplhá na skálu v Alpách: na vrcholku mu při odpočinku upadne krabička zápalek a její dopad nelze zaslechnout (jak to připomíná Máchovu padající hvězdu, jež nenajde nikde žádný cíl). Když ale Nabokov začal psát anglicky, vložil do svých hrdinů naopak pokoru před životem, přijímání osudu, dojetí nad všedními podrobnostmi (báseň Johna Shada v románu *Bledý oheň*, hrdina novely *Pnin*). i skandální román *Lolita* je pochopitelný ve světle ruské tradice: můžeme se ptát, zda není replikou vypuštěné kapitoly z *Běsů* Fjodora Dostojevského, tzv. „Stavroginovy zpovědi“, v níž Dostojevského hrdina líčí znásilnění dítěte; sama podoba Nabokovova Humberta Humberta z *Lolity* je příběhem zlomeného, po spravedlnosti prahnoucího, do rukou osudu odevzdaného hříšníka.

Třetí komplikací, ale také inspirací pro komparatistiku je, že paralelně s obhajobou jedinečnosti a situovanosti člověka se zároveň dále rozvíjí univerzalistická tendence, jejímž vrcholem je nejspíše dílo Immanuela Kanta. I tato tendence předpokládá „předznačenost“ v názoru světa, není to však již předznačenost vytvořená empirickými zážitky, zkušeností a tradicí, která je diferencována geograficky a (nebo) historicky. Kantova předznačenost je přenesena do nitra subjektu, který ji nezískal zkušeností, nýbrž transcendentální dedukcí, proto platí univerzálně a vyznačuje lidstvo vůbec. Kantovské stanovisko nelze snadno obejít. Přijímá je jako jeden z momentů myšlení i filosof, který zavedl do současné diskuse pojem střídajících se „epistémé“, což jsou podle charakteristiky Jeana Piageta „... historická a *priori*, nezbytné předpoklady poznání, jakoby transcendentální formy, trvající jen po omezené historické údobí a vyklízející pole působnosti jiným, jakmile jsou vyčerpány“.²⁶ Piaget hovoří o Michelu Foucaultovi. Ten se však ohradil proti podobnému názoru, např. mínění Richarda Rortyho, že by analytické myšlení mělo vycházet z předchůdné tradice: „R. Rorty poukazuje na to, že se v těchto analýzách neopírám o stanovisko nějakého ‚my‘ – jednoho z těch ‚my‘, pro něž konsenzus, hodnoty či tradice stanovují rámec našeho myšlení a určují podmínky, za nichž může být potvrzováno. Ale problém je právě, zda je skutečně správné umístit sebe sama do rámce nějakého ‚my‘, abych potvrdil principy, které zastávám, a hodnoty, které uznávám, či zda není spíše nezbytné učinit možnou nějakou budoucí formaci tohoto ‚my‘ vypracováním oné otázky. Zdá se mi totiž, že ‚my‘ nesmí předcházet otázce; může být pouhým výsledkem – a nutně dočasným výsledkem – otázky, která je položena novými slovy, v kterých ji člověk zformuluje.“²⁷ Podle Foucaultovy formulace by měl tedy člověk v momentu poznání odhlédnout od onoho „my“ (tj. tradice, předchůdné půdy smyslu) a chovat

²⁶ Cit. Horák, P. *Struktura a dějiny*. Praha : Academia, 1982, s. 76 pozn.

²⁷ Foucault, M. *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann a synové, 1996, s. 257–258.

se jako nepodmíněný „subjekt“: „my“ vzniká až v důsledku těchto individuálních aktivit. Foucault tak na rozdíl od konzervativního tradicionalismu naznačil mechanismus obnovování (oživování) tradice zásahem jedince – „my“ není zbaveno své funkce, jedinec je však jeho protihráčem nebo partnerem.

Z uznání univerzálních možností myšlení vyrostla německá typologie kultury ve druhé polovině 19. století s jejími příznačnými pojmy jako „malebné“ a „plastické“ (u Heinricha Wölfflina), „abstrakce“ a „vcítění“ (u Wilhelma Worringera) nebo s kategoriemi „negativity“ a „vznešena“ (u Theodora Adorna). – Dodejme, že paradoxním rysem ruského myšlení je, že ruská „filosofie dějin“ se zabývá vztahem „Východu“ a „Západu“, tedy kulturní situovaností člověka, zatímco vědecká komparatistika v díle Alexandra Veselovského je univerzalistická: Veselovského pojmy „básnických formulí“ a „formulí-syžetů“ pracují s takovým předznačením literární kompetence, která přesahuje nejrůznější kulturní kontexty.²⁸

Současná přítomnost geografického či historického perspektivismu na jedné straně a univerzalizmu na straně druhé podmiňuje jistou podvojnost komparatistických přístupů a cílů: v komparatistice se vyskytnou typologické kategorie spolu s pojmy, které klasifikují materiál empiricky, jinak řečeno – pojmy estetické spolu s pojmy literárně-historickými.

Podvojnost komparatistiky nás však nemusí mást. Stejně tak vypracovalo evropské myšlení (zejména v průběhu 18. století) dvojí koncepci historismu: jednak historismu „lineárního“, progresivistického, který vychází z představy, že rozhodující silou dějin je neutuchající pokrok poznání, jemuž se plynule přizpůsobují společenské pořádky; jednak historismu „cyklického“, který vidí v dějinách vlnobití svěprávných civilizací a epoch, které se zakládají na osobitém názoru světa a mravních postulátech, přičemž každá epocha prochází etapami zrození, růstu, vrcholného stadia, úpadku a zániku.²⁹ Je zřejmé, že progresivistický historismus tvoří paralelu komparatistiky univerzalistické, cyklické pojetí dějin paralelu ke komparatistice vycházející z geografického či „kmenového“ perspektivismu.

Podvojnost ovšem vyznačuje veškerý evropský duchovní život, v němž stále interferují tendence racionalistické, univerzalistické a technicistní s tendencemi, které zdůrazňují situovanost člověka, kolektivní předznačenost jeho názoru, slabost a tělesnost. Tato podvojnost evropskou civilizaci oslabuje ve srovnání s masivními a jednotnějšími civilizacemi jiných světadílů, avšak

²⁸ Ve Veselovského „básnických formulích“ a „formulích-syžetech“ je předjat pojem „topoi“ Ernsta Roberta Curtia.

²⁹ Podrobněji jsem se pokusil charakterizovat tento dvojí historismus v článku „Literatura v čase, čas v literatuře“. *Estetika*, 2005, XXXXI, č. 1–2, s. 1–15.

zároveň jí dává naději na regeneraci a překonání krizových okamžiků. Zatímco mnoho jiných civilizací zaniklo, evropská civilizace prošla několikerou obnovou – jinak řečeno renesancí.

Řekl bych tedy, že předmětem komparatistiky jsou *hranice*: hranice mezi kulturními regiony, ale nikoliv mezi regiony geograficky ohraničenými, nýbrž především mezi kontexty kulturních světů a myslitelských systémů, v jejichž rámci vznikají a rozvíjejí se různě utvářené představy, myšlenkové motivy a pojmy. Pro evropskou kulturu je podstatná zejména hranice mezi pojmy empirickými (historickými, zkušenostně podmíněnými) a univerzálními kategoriemi.

Dalo by se také říct spolu s Paulem de Manem, že „dialektická hra mezi těmito dvěma mody ..., jejichž vymýcení není v jejich silách, tvoří takzvané dějiny literatury“.³⁰ Tato hra činí i z komparatistiky aktuální obor.

Comparative Thought. Notions and Conceptions

The paper deals with terminological problems:

1. In the works on literary history, two types of terms get mixed: the terms used by the authors themselves for self-identification (e.g. the natural school in Russia), and the scientific descriptions (pre-romanticism). The scientific descriptions are sometimes defined in cultural-historical terms (literature of the national revival), sometimes in the terms of literary criticism. The terminology depends on the philosophical ground of the literary historian; a general unity cannot be required, but within one study the terminology should be unified.
2. A crisis of the basic concepts put the literary history into movement: we can no longer speak about a specific literature of a certain nation, about a continuous literary development, about the integrity of the author's personality (Fernando Pessoa), about the completeness of a literary work (cf. the works based on “encyclopaedic conception”, Pavić, Perec).
3. In modern society, there are two competing tendencies: a tendency towards universalism, which gave birth to Goethe's concept of Weltliteratur, and on the other hand, a “communitarian” tendency, which gave rise to the idea of regional contexts (“the literature of Central Europe”). Both tendencies are legitimate, but they shouldn't be mixed.

Příspěvek vznikl jako součást výzkumného záměru „Základy moderního světa v zrcadle literatury a filosofie“ MSM 0021620824

³⁰ Paul de Man, cit. dílo, s. 148.