

Disertační práce: *Anarchie a evidence. Esej o psaní a vidění*

Autor DP: Mgr. Miroslav Olšovský

Vedoucí DP: Prof. Miroslav Petříček, Dr.

Oponent: doc. PhDr. Catherine Ébert, PhD.

Disertační práce *Anarchie a evidence. Esej o psaní a vidění* Mgr. Miroslava Olšovského si předsevzala zachytit jeden z principů moderní literatury: jev, který je coby geneze určité poetiky spojen s hlubokou proměnou estetického i mimo-estetického vnímání a který spočívá v průniku kinematografie a jí vlastních postupů do literatury.

Autor se pohybuje na rozhraní estetiky a ontologie v tom pásmu slovesné tvorby, jehož rozsah vertikálně, tj. v poetologickém zkoumání, určuje tematicko-gnozeologický uzel, jež lze vymezit trojně: 1) autorské i skupinové poetiky, jež zasáhla filmová tvorba, v důsledku tohoto vlivu tematizují čas jakožto pole či „prostředí“, kde je lidská zkušenost vystavena proměnám zakoušeným jako střídání přítomného a nepřítomného, vnímaného a nevnímaného, uchovaného a zapomenutého... 2) Pro příslušné poetiky, jež autor DP studuje, na tomto experimentálním poli vyvstává několikerý, opět rovným dílem estetický i gnozeologický imperativ: zkoušet, jestli a jak se možnosti jazyka a literatury mohou vyrovnat „jazyku“ tak bytostně odlišného média jako film, zejména při reprezentaci/přepisu zkušenosti času. 3) Experimenty, které z tohoto postoje a úsilí vyplynuly, proměňovaly poetiku díla na všech jeho úrovních a podílely se (kromě jiných okolností) na tom, že v literatuře samé i v myšlení o literatuře zájem o dílo coby završenou entitu ustoupil zájmu o samotný pohyb vzniku díla/textu, eo ipso o psaní. Pozornost až nutkavě upřená k času zde vyústila do nutnosti zkoumat text jako trvání-proces, v jeho neuzavřené, amébovitě se přelévající identitě.¹ Všechny tři rysy,

¹ Tento posun lze dost možná chápat jako jev, jenž předjímá Baumanův koncept tekutosti.

jak jsem si je „pracovně“ při přemýšlení nad prací M. Olšovského vymezila, se vztahují právě k oné „evidenci“ z názvu.

Horizontálně je těžištěm DP druhá polovina 20. století, konkrétně Vladimir Nabokov a Witold Gombrowicz, jež mimo jiné spojuje i to, že v daném období jejich tvorba vrcholí a že debutovali již v meziválečné době. Diachronním rozpětím ovšem DP sahá hlouběji – ke Kafkovi, Proustovi, Čechovovi a Bělému, tedy až k éře avantgard a pre-avantgard. Tematizace temporality posiluje sebe-tematizaci (subjektu, textu, literatury), tedy autoreferenčnost a autoreflexivitu.

Toto předběžné rozvržení mi nyní dovolí přejít k samotnému hodnocení práce.

Jakkoli se úvahy o určitých jevech převážně soustřeďují na jejich teoretické, literárněkritické postižení a jakkoli autor nezamýšlel podat celou jejich historii, místy přece jen chybí určité „evoluční“ prvky už proto, že zkoumané fenomény nemají dlouhou historii;² tím spíše, že DP časově pojímá začátek 20. století a tu a tam se vrací (např. s Čechovem) až do posledního desetiletí 19. věku, ba takřka do jeho poloviny (s Gončarovovým Oblomovem). Jde o etapy reflexe, kdy autor určitou literárně-historickou souvislost uvede, ale jiné opomene. Tak je tomu např. hned v 1. kapitole I. části. Úvod k principu rovnováhy u Kafky a Becketta začíná poukazem na Oblomova coby jedince, který se svou neschopností (či odmítnutím) rozhodnout se a rozhodnutí uskutečnit udržuje v de facto mimo-časovém poli čirých možností. Zde postrádám odkaz na pověstnou „abulii“ epického i lyrického subjektu přelomu 19. a 20. století (Huysmans, Gourmont, Gide, Valéry...) a na jeho přebujelou „cerebrální“.³ Tím spíše, že se v životním zaměření, do něhož tyto rysy ústí, spatřoval jeden z příznaků modernosti, přesněji řečeno krize novověkého pojetí subjektu podemílaného Nietzscheovým a Freudovým

² Jakkoli je vždy přinejmenším teoreticky možné sestupovat po žebříku analogií velmi hluboko do času...

³ Oba výrazy dávám do úvozovek, neboť už v umělecké i filosofické dobové sebereflexi patřily k příznakovému „diagnostickému“ slovníku.

modelem (oba myslitelé by se ostatně v této souvislosti z mého pohledu také měli vyskytnout). I při vědomí, že autor není romanista, mi tu chybí alespoň připomínka výše uvedeného Valéryho a jeho pana Testa, „očitého svědka vlastních virtualit“,⁴ neboť Valéryho přínos k otázce vztahu potenciálního a aktuálního lze od jejího modernistického traktování sotva odmyslit. A opět je tu jedno *tím spíš*: až k excesu dostupivší sebezkoumání, v němž se vzájemným kruhovým umocňováním prolíná autoreflexivita literatury s autoreflexivitou subjektu, kromě jiných jevů vytváří kontinuitu mezi modernou a postmodernou a projevilo se zbytněním meta-diskursu různého druhu. V symbolo-dekadentní literatuře se ukazuje skrze symbol/alegorii zrcadla, přičemž zrcadlením a spekulací v jejich mnohavrstevnatých kontextech, především v průsečíku estetiky a ontologie (textové struktury mikrokompozice [např. zavinování a zmnožování na úrovni syntaxe] i makrokompozice [např. mise-en-abyme a obdobné replikační a reduplikační skladebné postupy], poetika postavy, zkušenost času a jazyka, zdvojení, opakování atd.), se v dalších částech DP autor zabývá zevrubně a opakovaně (např. s. 20, 64, 95 et sq., 130 et sq., 161 et sq. ...). Výše uvedenou souvislostí by si byl připravil hlubší a pevnější terén pro pozdější rozvíjení dané problematiky.

V této perspektivě by čtenář v souvislosti s fragmentem a s problémem kontinuita versus diskontinuita uvítal i poukaz k zhodnocení a ocenění fragmentu u romantiků,⁵ z nichž skupina kolem revue Atheneum tímto „objevem“ nejen zakládá novou estetickou vnímavost, ale předjímá (pozdě) modernistickou, popřípadě/potažmo postmoderní fascinaci zlomkem a zlomkovitostí a jejich estetickým potenciálem. Podobně mohla být načrtnuta vývojová linie „simultaneizace“ psaní a vynalézání příslušných postupů od Édouarda Dujardina přes Apollinaira, unanimismo a Dos Passosse k Simonovi a Sarrautové (s. 166); u pojetí literatury coby pole možností a typu díla, jež chce otevřenost, tj. významovou nejen nezavršenost, ale nezavršitelnost programově uskutečnit, postrádám

⁴ I Tak lze tuto postavu nazvat.

⁵ Tuto poznámku nemíním jako výtku, ale jako návrh k možnému rozvíjení.

alespoň připomínku skupiny OULIPO (s. 20 et sq., s.57, 176, 212 atd., atd.)

Další dílčí, ovšem jen občas se projevující nedostatek shledávám v jisté nedůslednosti myšlenkového postupu. U definice (s. 37), kterou autor uvádí, není zřejmé, zda se vztahuje k literatuře nebo k artefaktu, zároveň je ovšem netoliko nedostatečná sama o sobě, ale navíc není začleněna do příslušného epistemologického rámce, v němž jí teprve lze rozumět a na jehož základě s ní teprve lze jakkoli zacházet. Vzhledem k množství definic, jež většinou „obalují“ právě nejzákladnější, a proto nosné koncepty každého oboru, je zřejmé, nakolik na určitém, byť mnohdy implicitním paradigmatu závisí nejen platnost jednotlivé definice, nýbrž typ, kategorie, do kterých se definice shlukují. Jde-li o definici artefaktu, pak obliba tohoto pojmu, jeho módní rozšíření do apartní, rádobý znalecké mluvy pseudo-odborníků a jeho mediální zploštění by mělo pisatelovu kritickou ostražitost zvýšit.

Další poznámku nechci uvádět jako pochybení, protože jde o věc, která mě spíš mate, a na kterou se proto zeptám: v obecné souvislosti s výkladem literárního textu (s. 38) autor mluví zcela v duchu recepční estetiky, aniž ji vůbec uvede. Odkud pramení taková nedomyšlenost?

Podobnou problematičností se vyznačuje tvrzení, že Proust je „mimo kategorie pravdy“ (s. 108). Ač autor vzápětí nabízí možnost, že pravdou je u Prousta „sama zářivá zjevnost“, což kontroverznost prvního výroku podstatně oslabuje, neřku-li odstraňuje, nemohu neupozornit na to, že první formulace implikuje určité pojetí pravdy, které jako by si autor neuvědomoval, a ke kterému proto nemůže zaujmout promyšlené stanovisko. Záhy (s. 113) by se nabízelo upozornit na to, jak převažující novověká tradice redukovala pravdu na evidence, popř. fakticitu.

S těmito prohrěšky nejspíš souvisí jiný – nicméně zdaleka ne všudypřítomný – jev: některá tvrzení formulujete tak, že není jasná míra, popř. kontext jejich platnosti. Jinak řečeno, čtenář nerozpozná, zda se vyjadřuje autor interpretovaného díla a zda se má příslušné tvrzení vztáhnout k jeho koncepci, anebo zda promlouvá autor DP (38, ...) coby

interpret. Občasné splývání promluvových pásem je o to citelnější, že znejistuje, neboť čtenářova reakce, najmě kritický soud, se utváří mimo jiné vědomím, v jaké zóně hermeneutického území zrovna je. A tato nejasnost přináší čtenáři o to citelnější nepohodlí, že se jedná o tvrzení vesměs apodiktická, kde otázku platnosti, eo ipso argumentační proces jak na straně mluvčího, tak na straně čtenáře nejde uzávorkovat (např. s. 129, 175). Nedostatečné nebo leckdy dokonce žádné důkazní řízení (cf. infra) musím bohužel autorovi vytknout: vždyť múzický přístup a esejisticky volné psaní argumentační práci zdaleka nevyklučuje! Výše formulovaná upozornění doložím jedním příkladem. Když autor zkoumá zavínování a stáčení vět do sebe (s. 130, 131) a množení zrcadlových obrazů, vytane na mysl – opět – už symbolistická literatura; lze si také vzpomenout na obdobný postup v současné próze, u Daniely Hodrové (zejména *Točité věty*, 2014) a Clauda Simona (většina jeho vrcholných děl – *Vítr*, 1957; *Cesta do Flander*, 1960; *Akát*, 1989). V úryvku Nabokovovy povídky *Jaro ve Fialtě* měl M. Olšovský analyticky ukázat, jak přesně se jev, o němž uvažuje, v textu uskutečňuje – všimnout si např. textového rozvržení času (tj. práce se slovesnými časy, s deverbativními adjektivy, funkce věty vložené do závorek, která je navíc jmenná, což všechno společným účinkem navozuje jemné přechody mezi simultánností a posloupností, mezi aktuálním a latentním, událostním a stavovým).⁶

Výtka stran nedostatečných analýz platí tedy ještě pro práci s úryvkem. Nelze než chválit, že autor jimi své úvahy hojně dokládá, avšak citace lze dělit na dva druhy. Některé „ilustrují“ vyšší, abstraktní významovou rovinu a ty se buď bez rozboru obejdou, anebo u nich stačí několik povšechných poznámek a pouze „mentální“ propojení s předchozími či následujícími úvahami. Avšak tam, kde chce autor nasvětlit konkrétnější, jednotlivý postup, jde o záležitost méně filosofickou a víc estetickou a v těchto případech chybí odstíněný rozbor, průhled dovnitř s pomocí literárně-

⁶ Podobně úryvek na s. 137 nabízí výbornou možnost, jak ukázat rozplývání vnější skutečnosti ve skutečnosti snové v provázanosti s odrazy, které jsou přitom jedním z leitmotivů autorova přemýšlení; nevyužito zůstalo rovněž na časovou symboliku bohaté číslo osm...

analytických nástrojů, zachycení onoho podstatného *jak*, tím spíš, že zpracování tématu implikuje takřka neustálé porovnávání literárních technik s kinematografickými. Z mého pohledu je to nejcitelnější metodologické pochybení.

Občasnými slabými místy jsou také apodiktická tvrzení (např. s. 118, 119 a v závěru. Některá pokládám za neudržitelná: „...celá filologie je postavena na analýze pouze těchto evidencí, celá literární věda je postavena na analýze evidence, jakou je dílo, jazyk či obraz.“ (s. 234); stejně tak „Literatura je už schopna jen řemesla nebo kýče.“ (s. 235) Právě po obratu, jež autor DP ostatně sleduje a v jehož průběhu se už v pozdním strukturalismu začal prosazovat i díky vlivu M. Blanchota koncept psaní na úkor konceptu díla, už nelze takové výroky pronášet, přinejmenším tehdy, když nevyjasníme definice pojmů, jež jsou ve hře. Uvítala bych proto, kdyby se autor při obhajobě v diskusi k těmto tvrzením vrátil a pokusil se je obhájit, popř. rektifikovat.

Dále upozorním už jen na velmi dílčí, drobné slabiny: na občasnou nekoherenci, již by šlo snadno snížit četnějším, ať už analeptickým či kataleptickým odkazováním (např. na s. 132 se zmiňujete o Nabokovově románu *Camera obscura*, jako byste jej uváděl poprvé, a přitom je o něm řeč už na s.130); na občasnou nepřesnost: na s. 133 se ve formulaci nelogicky kříží pojmy dvou různých rovin: film a fotografie coby oblasti umění a biografie, která je vymezena žánrově, nikoli vázaností na druh umění, jak jí tady rozumí autor s neopodstatněnou implikací **literární** biografie. A jak rozumět větě „Imitace přiznává arbitrárnost vůči situaci, která zmizela.“ (s. 168), když přece imitaci per principio vymezuje vztah k jejímu modelu (třeba i vztah negace, ale vždy vztah)?

Než dospějeme k závěru, musím upozornit na některá opominutí v bibliografii.

Za vyslovenou mezeru považuji absenci hutné studie D. Hodrové a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Torst, Praha 2001). V případě děl, na něž upozorním vzápětí, by sice čtenář uvítal alespoň odkaz, ale uvádím je spíš jako možnosti k rozšíření a prohloubení reflexe: Vojvodík, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008 (např. ad s. 135) Ricœur, Paul: *Já jako druhý*. Seuil, Paris 1990 (zejm. ad s. 138) Kol., Petříček, Miroslav ed.: *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*. Herrmann&synové, Praha 2012. Kalaga, Wojciech: *Mlhoviny diskursu. Subjekt, text, interpretace*. Host, Brno 2006. Lukavec, Jan: *Zneklidňující svět zrcadel*. Malvern, Praha 2010.

Kruhová skladba je v moderní a postmoderní literatuře velice oblíbená (cf. Proust). A protože s figurou kruhu M. Olšovský intenzivně pracuje (např. vztah kruhu a spirály, jak jej pojednává Nabokov, s. 19; motiv kola brusky, s. 34; kotouč filmové pásky, s. 133; kruhový vztah čtení a psaní v Nabokovově *Daru*, s. 169; nehledě na koncept-metaforu kruhu hermeneutického, např. s. 37, 50), ráda bych se zeptala, zda podle autora četnost této figury, ať už se vyskytuje v jakékoli rovině – kompoziční, motivické, noetické atd. – může souviset s nostalgií po cyklické zkušenosti archaického, předdějinného času? Zároveň v této souvislosti postrádám jedno z ustavujících děl ženevské školy, Pouletovy *Metamorfózy kruhu* (1961).

Je-li otázka, jak obraz závisí na perspektivě, paradoxy, které odtud vyvěrají, a proměny statutu fikce a jejího vztahu k referenční funkci také jedním z leitmotivů této DP, corpus studovaných textů doporučuji rozšířit o *Mihu* Miguela de Unamuna (1914), o *Pastorální symfonii* Andrého Gida (1919, ad s. 140) a o *Ohnisko nenávisti* Arthura Millera (1945).

Další z leitmotivů, vztah psaní, času a paměti, vzhledem k tomu, nakolik paměť prochází moderní a postmoderní literaturou coby tázání (po Proustovi již uvedený nobelista C. Simon), vyvolává i tuto otázku: v jakém vztahu je pobývání v paměti či sestup do paměti s obrazem této činnosti

v naší kultuře archetypálním, s Odyseovým sestupem do podsvětí? Lze ho chápat jako moderní modalitu mytologické nekuaia?

V závěru mohu vyslovit, co na práci hodnotím kladně. Oceňuji v první řadě přístup, k němuž se ostatně autor cílevědomě hlásí, přístup muzický. Jistě, sám o sobě není zárukou hodnoty – pouze otevírá jistou možnost. V tomto případě se však tato možnost naplnila. Díky tomu, že text není sevřen korzetem akademického „diskursu“, ukazuje, že autorovo myšlení o literatuře je nejen myšlené, ale také žité – což zároveň dokládá jeho tvorba básnická. Protože se tato DP výrazně překrývá s některými motivy sbírek M. Olšovského, zajímá mě, co přesně mu přináší toto dvojdomí. Současně si cením autorovy odvahy, neboť z vlastní zkušenosti vím, že pohybovat se na rozhraní akademického a ne-akademického přístupu a snažit se zjednat muzičnosti domovské právo v prvně zmíněné oblasti znamená vystavovat se obtížím a překážkám, jež by „poslušnost“ vůči akademickým rámcům postulantovi ušetřila.

DP Miroslava Olšovského splňuje požadavky na práci tohoto druhu kladené. Navíc v duchu tvorby, o níž pojednává, přináší v určitých aspektech živé, pronikavější zachycení zkušenostně-reflexivních sfér,⁷ než by umožňoval přístup ryze „vědecký“. Proto ji ráda doporučuji k obhajobě.

Doc. PhDr. Catherine Ébert-Zeminová, PhD.

Praha 10.3. 2018

⁷ Např. díky silně a bohatě evokativním výrazům jako „rozzrcadlení“.

V této příloze uvádím doporučení ke korektuře. Text by byl potřeboval pečlivější redakci. Infra nejčastější druhy chyb s namátkovým výběrem příkladů:

- Interpunkce („A nepřecenil , průzračnost...“ – nepatřičná čárka s. 121, totéž s. 124; „Těsně před tím než Nina...“ – chybějící čárka před spojkou s. 131; totéž „Čas vytváří realitu právě tak jako psaní vytváří písmo, s. 133; chybějící čárka „To čemu říkáme...“ v pozn. 288, s. 143; nepatřičná čárka mezi „...světa, hrdinové...“ s. 161)
- Chybná přivlastňovací zájmena (svou místo naši 135; svému místo jejich s. 139; jejím místo svým s. 140)
- Chybné tvary vztažných zájmen (jenž místo jež s. 116, 135, 138, 142...; jíž místo již s. 26; v níž místo v niž s. 161 atd.)
- Překlepy (Milana místo Milena s. 12 2x; Nabokovovově s. 138; přepokládá místo předpokládá s. 176)
- Typografie („z *Lužinovy obrany*“ – písmeno z chybně v kurzivě s.124)