

## O některých funkcích literatury<sup>1)</sup>

Traduje se historka, a není-li pravdivá, je dobře vymyšlená, že se Stalin jednou zeptal, kolik divizí má papež. Věci, které se přihodily v následujících desetiletích, ukázaly, že divize jsou zajisté za určitých okolností důležité, ale nejsou vším. Existuje i nehmotná moc, nelze ji zvážit, ale nějakým způsobem *má váhu*.

Jsme obklopeni nehmotnou mocí, která se neomezuje na to, čemu říkáme duchovní hodnoty, jako třeba náboženská doktrína. Nehmotná je i moc druhých odmocnin, jejichž přísný zákon přežívá staletí i dekry, a to nejen Stalinovy, ale dokonce i ty papežské. Mezi tuto moc bych zahrnul také moc literární tradice, to znamená souhrnu textů, které lidstvo vyprodukovalo a nadále produkuje nikoli k praktickým účelům (jak vést matriky, zaznamenávat zákony a vědecké vzorce, pořizovat zápisy ze zasedání či jak si opatřit vlakový jízdní řád), ale spíše pro *gratia sui*, pro vlastní potěchu – a které se čtou pro zábavu, pro povznesení ducha, rozšíření znalostí nebo třeba pro pouhé ukrácení dlouhé chvíle, aniž by nás k tomu někdo nutil (když si odmyslíme školní povinnosti).

Je pravda, že literární předměty jsou nehmotné jen z poloviny, protože se vtělují do prostředníků, kteří jsou obvykle papíroví. Ale kdysi se vtělovaly do hlasu toho, kdo šířil orální tradici, nebo do kamene, a dnes debatujeme o budoucnosti tzv. *e-books*, které by nám měly umožnit, abychom si přečetli jak sbírku anekdot, tak i *Božskou komedii* na obrazovce z tekutých krystalů. Hned vás musím upozornit, že tentokrát nemám v úmyslu zabývat se *vexata quaestio* elektronické knihy. Patřím přirozeně k lidem, kteří si chtějí přečíst román nebo báseň z papírového svazku, u něhož si zapamatují dokonce

---

2) Řeč pro Festival spisovatelů, Mantova, září 2000. Poté in *Studi di estetica* („Il perché della letteratura“), 23, 2001.

ohnuté rohy a ohmatané stránky, ale bylo mi řečeno, že existuje digitální generace *hackerů*, kteří, třebaže za celý svůj život nepřečetli jedinou knihu, se nyní prostřednictvím elektronické knihy poprvé setkali s *Donem Quijotem* a ocenili ho. Takový přínos pro jejich mysl a taková ztráta pro jejich zrak. Jestliže budou mít příští generace k elektronickým knihám dobrý vztah (psychologický a fyzický), moc *Dona Quijota* se tím nezmění.

K čemu slouží toto nehmotné jmění, jímž je literatura? Stačilo by odpovědět, jak jsem již učinil, že je to jmění, které je využíváno *gratia sui*, a tudíž nemusí být k ničemu užitečné. Ale tak netělesný obraz literární rozkoše vede k riziku, že literaturu zredukujeme na úroveň *joggingu* nebo luštění křížovek – které je obojí navíc k něčemu užitečné, ať už je to tělesné zdraví, nebo lexikální výchova. To, o čem hodlám hovořit, je tudíž řada funkcí, jež literatura zastává v našem individuálním a společenském životě.

Literatura především provozuje jazyk jakožto kolektivní vlastnictví. Jazyk, už z vlastní definice, kráčí, kam se mu zachce, a žádný dekret shora, ani od politiků, ani ze strany akademiků, jej nemůže zastavit v cestě a nasměrovat ho k situacím, které jsou považovány za optimální. Fašismus se namáhal, abychom říkali *mescita* (nálevna) místo *bar*, *coda di gallo* (kohoutí ocas) místo *cocktail*, *rete* (branka) místo *goal*, *auto pubblica* (veřejný vůz) místo *taxi*, a jazyk ho neposlechl. Pak navrhl lexikální obludnost, nepřijatelný archaismus jako je *autista* místo *chauffeur* a jazyk ho přijal. Možná proto, že umožňoval vyhnout se zvuku, který italština nezná. Ponechala si *taxi*, ale postupně, alespoň v hovorovém jazyce, z něj udělala *tassi*.

Jazyk si kráčí, kam se mu zachce, ale je citlivý k podnětům literatury. Bez Danta by neexistovala sjednocená italština. Když Dante v traktátu *De vulgari eloquentia* (O mluvě lidové) analyzuje a zavrhuje různé italské dialekty a umiňuje si, že vytvoří nový jasný lidový jazyk, nikdo by si na podobný akt pýchy nevsadil, a přece s *Božskou komedií* svou partii vyhrál. Je pravda, že to dantovskému lidovému jazyku zabralo několik století, než se stal jazykem, jímž mluví všichni,

ale pokud se mu to podařilo, pak proto, že komunita osob, které věřily v literaturu, se i nadále inspirovala jeho vzorem. A kdyby ten model neexistoval, možná by si neprorazila cestu ani myšlenka na politickou jednotu. Proto asi Bossi<sup>2)</sup> nemluví lidovou italštinou.

Dvacet let fašistických osudových pahorků, sudeb nepodléhajících zkáze, nevyhnutelných událostí a pluhů rýsujících brázdy nakonec nenechalo žádnou stopu v běžné italštině, mnohem víc jich tam zanechaly v té době nepřijatelné smělosti futuristické prózy. A pokud si dnes někdo stěžuje na triumf obecné italštiny, která se rozšířila prostřednictvím televize, nezapomínejme, že výzva k obecné italštině v její nejvznešenější podobě prošla plochou a přijatelnou prózu Manzoniho a později Sveva nebo Moravii.

Literatura, tím že přispívá k formování jazyka, vytváří identitu a komunitu. Prve jsem hovořil o Dantovi, ale pomysleme na to, čím by byla řecká civilizace bez Homéra, německá identita bez Luthe-rova překladu Bible, ruský jazyk bez Puškina, indická společnost bez zakládajících eposů.

Ale literární praxe udržuje v provozu také náš individuální jazyk. Mnozí dnes naříkají nad zrodem neotelegrafického jazyka, který se prosazuje prostřednictvím elektronické pošty a SMS zpráv mobilních telefonů, v nichž lze říci *miluji tě* i jednou jedinou značkou. Nezapomínejme však, že mladí lidé, kteří posílají zprávy v tomhle novém těsnopisu, jsou, alespoň zčásti, také hojnými návštěvníky oněch nových katedrál knihy, jimiž jsou velká několikaposchoďová knihkupectví, a že se třeba jen listováním bez následné koupě knihy dostávají do kontaktu s učenými a propracovanými literárními styly, se kterými se jejich rodiče, a zcela určitě jejich prarodiče, neměli možnost setkat.

Můžeme zajisté říci, že coby většina v porovnání se čtenáři předchozích generací, představují tito mladí lidé zároveň menšinu v porovnání

2) [Umberto Bossi (nar. 1941), zakladatel a leader politické strany Lega Nord usilující o oddělení průmyslového italského severu od „zaostalého“ jihu.]

se šesti miliardami obyvatel planety. Nejsem takový idealista, abych si myslel, že těm ohromným zástupům, kterým chybí chléb a léky, může přinést úlevu literatura. Ale jednu věc bych rád poznamenal: totiž, že oni nešťastníci, ať už jsou kdokoli, kteří v tlupách mařících bezcílně čas zabíjejí lidi házením kamenů z dálničních nadjezdů nebo zapalují holčičky, se nestávají takovými, protože je zkažil počítačový *Newspeak* (k počítači ani nemají přístup), ale protože zůstávají vyřazeni z vesmíru knihy a z míst, kde by k nim prostřednictvím výchovy a debat dospěly odrazy světa hodnot, který z knih vychází a znovu k nim odkazuje.

Čtení literárních děl nás nutí k věrnosti a respektování ve svobodě interpretace. Existuje jedna nebezpečná, pro dnešek typická kritická hereze, podle níž lze z literárního díla udělat, co se nám zlíbí, a to tak, že v něm čteme vše, co nám našeptávají naše nejnekontrolovatelnější impulsy. Není to pravda. Literární díla nás vyzývají k svobodné interpretaci, protože nám nabízejí diskurz s mnoha čtenářskými plány a staví nás před nejednoznačnost jazyka i života. Ale abychom mohli pokračovat v této hře, kdy každá generace čte literární díla jiným způsobem, je třeba, abychom byli poháněni hlubokým respektem vůči tomu, co jsem jinde nazval intencí textu.

Na jedné straně se nám zdá, že svět je „uzavřená“ kniha, která umožňuje jedno jediné čtení, protože pokud existuje jeden zákon, jenž ovládá gravitaci planet, buď je správný, nebo chybný. Ve srovnání s tím se nám vesmír jedné knihy jeví jako otevřený svět. Snažme se však přiblížit k narativnímu dílu se zdravým rozumem a konfrontujme soudy, které o něm můžeme vyslovit, s těmi, které pronášíme o světě. O světě říkáme, že zákony vesmírné gravitace jsou ty, které vyslovil Newton, nebo že je pravda, že Napoleon zemřel na Svaté Heleně 5. května 1821. A přece, pokud máme otevřenou mysl, budeme vždy ochotni naše přesvědčení revidovat v den, kdy věda ohlásí nějakou jinou formulaci velkých kosmických zákonů, nebo kdy nějaký historik nalezne dosud nevydané dokumenty, a ty

dokáží, že Napoleon zemřel na bonapartistické lodi při pokusu o útěk. Naopak, pokud jde o svět knih, věty jako *Sherlock Holmes byl starý mládenec*, *Červená Karkulka je sežrána vlkem*, *ale pak ji zachrání myslivec*, *Anna Karenina spáchá sebevraždu*, zůstanou navěky pravdivé a nikdy je nikdo nebude moci vyvrátit. Existují lidé, kteří popírají, že Ježíš byl synem Božím, jiní, kteří zpochybňují dokonce jeho historickou existenci, další, jež tvrdí, že on je Cesta, Pravda a Život, a ještě jiní, a ti mají za to, že Mesiáš k nám teprve přijde, a my, ať už smýšlíme jakkoli, tyto názory respektujeme. Ale nikdo nebude respektovat člověka, který by tvrdil, že Hamlet se oženil s Ofélií nebo že Superman není Clark Kent.

Literární texty nám nejen výslovně říkají to, co nikdy nebudeme moci zpochybnit, ale na rozdíl od světa nám se svrchovanou autoritou označují to, co v nich má být přijato jako podstatné, a to, co *nemůžeme* brát jako výchozí bod pro svobodnou interpretaci.

Na konci 35. kapitoly románu *Červený a černý* se praví, že Julien Sorel se odebere do kostela a vystělí na Madame de Rênal. Poté co nás upozornil na jeho chvějící se paži, nám Stendhal říká, že Julien vystřelí první ránu a svou oběť mine, pak po ní vystřelí podruhé a žena padá k zemi. Nyní si představme, že bychom tvrdili, že chvějící se paže a skutečnost, že první rána vyšla do prázdna, dokazují, že Julien se neodebral do kostela s pevným vražedným úmyslem, nýbrž ho tam zavlékla rozháraný popud vášně. Proti této interpretaci lze postavit jinou, a to, že Julien měl už od počátku v úmyslu zabít, ale byl to zbabělec. Text nás opravňuje k oběma interpretacím.

Představme si, že by si někdo položil otázku, kde skončila ta první kulka. Zajímavý problém pro oddané stendhalovce. Tak jako oddaní joyceovci jezdí do Dublinu hledat lékárnu, kde si Bloom údajně koupil mýdlíčko ve tvaru citrónu (a aby tyto poutníky uspokojila, začala ta lékárna, která mimochodem skutečně existuje, znovu vyrábět onen typ mýdlíček), lze si představit oddané stendhalovce, kterak se snaží nalézt jak románové Verrières, tak i kostel, ve kterém pak prozkoumají každý sloup, aby na něm našli díru po kulce.

Jednalo by se o dosti zábavnou epizodu *fanshipu*. Teď ale předpokládejme, že nějaký kritik chce založit celou svou interpretaci románu na osudu té ztracené kulky. S ohledem na dnešní dobu to není nepravděpodobné, i proto, že se našel člověk, jenž založil celou četbu Poeova *Odcizeného dopisu* na poloze, kterou dopis zaujímal vůči krbu. Jenže pokud Poe výslovně dává polohu dopisu do souvislosti, Stendhal nám říká, že o té první kulce se nic neví, a tudíž ji dokonce vylučuje z počtu fiktivních entit. Jestliže zůstaneme věrní Stendhalovu textu, je ta kulka definitivně ztracená, a to, kde skončila, je narativně irrelevantní. Naopak ono nevyřčené ve Stendhalově *Armance* ohledně možné protagonistovy impotence nutí čtenáře k frenetickým domněnkám, aby doplnil to, co povídka neříká, a ve *Snoubencích* věta jako „nešťastnice odpověděla“ neříká, jak dalece se pak Gertruda odváží zajít ve svém hříchu s Egidiem, ale temný nimbus domněnek podsunutých čtenáři je součástí kouzla této tak cudně výpustkové stránky.

Na začátku *Tří mušketýrů* se píše, že d'Artagnan přijíždí do Meungu na čtrnáctileté herce první dubnový pondělek roku 1625. Pokud máte na svém počítači dobrý program, můžete si ihned zjistit, že ono pondělí bylo 7. dubna. Libůstka pro *trivia games* mezi oddanými dumasovci. Je možné na tomto údaji založit nadinterpretaci románu? Řekl bych, že ne, protože text tento údaj nečiní podstatným. Průběh románu nečiní podstatným ani to, že d'Artagnanův příjezd se uskutečnil v pondělí – činí však podstatným, že to bylo v dubnu (vzpomeňte si, že Porthos, aby zakryl skutečnost, že jeho nádherná šerpa je vyšívána pouze vepředu, má na sobě dlouhý plášť z karmínového sametu, což dané roční období neospravedlňuje, a mušketýr musí dokonce předstírat, že je nachlazený).

Tohle všechno se mnohým může zdát jako samozřejmost, ale tyto (často zapomínané) samozřejmosti nám o povaze světa literatury říkají, že v nás budí důvěru v existenci jistých soudů, které nemohou být zpochybněny, a tudíž nám nabízí model pravdy. Model tak imaginární, jak je vám libo. Tahle literární pravda se odráží od těch,

kteří bych nazval hermeneutické pravdy: protože tomu, kdo by řekl, že d'Artagnan byl k Porthosovi přitahován homosexuální vášní, že Nejmenovaného přivedl ve *Snoubencích* ke zlu nezadržitelný oidipovský komplex, že jeptišku z Monzy, jak by asi soudili mnozí dnešní politici, zkorumpoval komunismus, nebo že Panurgo dělá to, co dělá, z nenávisti k rodičímu se kapitalismu, můžeme vždy odpovědět, že v textech, o nichž mluví, nelze najít žádné tvrzení, podnět, ani našeptávání, které by nám dovolily pouštět se do takových interpretací. Svět literatury je univerzum, v němž nelze dělat *testy*, abychom určili, zda má čtenář smysl pro realitu nebo je obětí svých halucinací.

Postavy se stěhují. O literárních postavách můžeme pronášet pravdivá tvrzení, protože to, co se s nimi děje, je zapsáno v textu, a text je jako hudební partitura. Je pravda, že Anna Karenina spáchá sebevraždu, stejně jako je pravda, že Beethovenova *Pátá* je v c moll (a nikoli v ef dur jako *Šestá*) a začíná „sol, sol, sol, mi, b moll“. Ale jistým literárním postavám – ne všem – se stává, že vyjdou z textu, v němž se narodily, aby přešly do oblasti, kterou nedokážeme snadno vymezit. Narativní postavy se stěhují, pokud mají štěstí, z jednoho textu do druhého, a ty, které se nestěhují, tak nečiní proto, že by byly ontologicky odlišné od svých šťastnějších sourozenců; jednoduše neměly štěstí, a my jsme se jimi už dále nezabývali.

Z jednoho textu do druhého (a přes adaptace v odlišných látkách, z knihy do filmu nebo do baletu, nebo z ústní tradice do knihy) se stěhovaly jak postavy z mýtů, tak i postavy z „laického“ vyprávění: Odysseus, Jáson, Artuš či Parsifal, Alenka, Pinocchio, d'Artagnan. A teď, když o těchto postavách hovoříme, máme na mysli nějakou přesnou partituru? Vezměme si například Červenou Karkulku. Dvě nejslavnější partitury, Perraultova a bratří Grimmů, se od sebe propastně liší. V té první holčičku sežere vlk, čímž příběh končí a vnukne nám přísné moralistické úvahy o riziku neopatrnosti. V té druhé přijde myslivec, který vlka zabije a navrátí dívku a babičku do života. Šťastný konec.

Nyní si představme, že maminka, která tu pohádku vypráví svým dětem, by skončila v momentě, kdy vlk sežere Karkulku. Děti by protestovaly a chtěly by tu „pravou“ pohádku, ve které Karkulka ožije, a mamince by bylo málo platné, kdyby se prohlásila za filoložku striktně se držící textu. Děti znají „pravý“ příběh, v němž Karkulka skutečně ožije, a tenhle příběh se více blíží verzi bratří Grimmů než té Perraultově. Nicméně s partiturou bratří Grimmů není totožný, protože vypouští celou řadu drobných údajů – v nichž se mimo jiné Perrault a Grimmové liší, jako například jaký typ dáreků Karkulka nese babičce, a u nichž jsou děti plně ochotné ustoupit, protože se vztahují k mnohem schematičtější postavě, fluktuující v tradici, rozdrobené v tolika partiturách, z nichž mnohé jsou ústní.

A tak se Červená Karkulka, d'Artagnan, Odysseus nebo paní Bovaryová stávají postavami žijícími mimo originální partituru, a dokonce i lidé, kteří nikdy nečetli partituru archetypu, si mohou činit nárok pronášet o nich pravdivé výroky. Ještě předtím, než jsem si přečetl *Krále Oidipa*, jsem se dozvěděl, že Oidipus se oženil s Iokastou. Jakkoli jsou tyto partitury proměnlivé, nejsou neověřitelné: kdokoli by řekl, že paní Bovaryová se usmíří s Charlesem a žije s ním šťastně a spokojeně, narazil by na jednotný nesouhlas lidí se zdravým rozumem, kteří jako by se o postavě Emmy mezi sebou domluvili.

Kde jsou tyto fluktuující postavy? Záleží na tvaru naší ontologie, zda poskytuje přístřeší také druhé odmocnině, etruštině a dvěma představám Nejsvětější Trojice, římské, podle níž Duch Svätý pochází z Otce a ze Syna (*ex Padre Filioque procedit*), a té byzantské, podle které Duch Svätý pochází pouze z Otce. Ale tato oblast má velice nepřesný statut a zahrnuje entity odlišné hloubky, protože také patriarcha z Konstantinopole (ochotný poškorpit se s papežem o *filioque*) by se s papežem shodl (alespoň doufám) v tom, že Sherlock Holmes bydlel na Baker Street a že Clark Kent je tatáž osoba jako Superman.

Nicméně v bezpočtu románů a eposů bylo napsáno, že – náhodně si vymyslím příklady – Hasdrubal zabije Korinnu nebo že Theofrastos šíleně miluje Theodolindu, a přece si nikdo nemyslí, že by se o tom mohla pronášet pravdivá tvrzení, protože se jedná o postavy, které měly smůlu nebo se špatně narodily a které se ani nestěhovaly z textu do textu, ani se nestaly součástí kolektivní paměti. Proč je v tomto světě pravdivější, že Hamlet se neoženil s Ofélií, než že se Theofrastos oženil s Theodolindou? Jaký je podíl tohoto světa, kde sídlí Hamlet s Ofélií, ale nešťastný Theofrastos nikoli?

Určité postavy se staly jaksi kolektivně pravdivými, protože společenství do nich v průběhu staletí a let investovalo své vášně. Individuálně vkládáme vášně do mnoha fantazií, o nichž sníme s otevřenými očima nebo v polospánku. Dokážeme se opravdově dojmout při pomýšlení na smrt osoby, kterou milujeme, nebo znovu prožívat fyzické reakce, představujeme-li si sebe a onu osobu při erotickém aktu, a stejně tak, prostřednictvím procesu identifikace a projekce, nás může dojímat osud Emmy Bovaryové, nebo nás může dohnat k sebevraždě neblahý osud mladého Werthera nebo Jacopa Ortise, což se také přihodilo několika generacím. Kdyby se nás ale někdo zeptal, zda osoba, jejíž smrt jsme si představovali, skutečně zemřela, odpověděli bychom, že nikoli, že se jednalo o naši zcela privátní fantazii. Naproti tomu na otázku jestli Werther doopravdy spáchal sebevraždu, odpovídáme ano, a Fantazie, o níž mluvíme, už není soukromá, je to kulturní skutečnost a shoduje se na ní celá čtenářská obec. Považovali bychom tedy za šílence člověka, který by se zabil jen proto, že si představoval (a přitom dobře věděl, že jde o pouhý výplod jeho představivosti) smrt své milenky, zatímco se snažíme nějak ospravedlnit toho, kdo se zabil kvůli Wertherově sebevraždě, třebaže věděl, že se jedná o fiktivní postavu.

Budeme muset nutně najít vesmírný prostor, kde tyto postavy žijí a určují naše chování do té míry, že si je volíme za životní vzory, jak pro sebe, tak i pro ostatní, a výborně si rozumíme, když o někom říkáme, že má oidipovský komplex, Gargantuův apetit, donkichotské

chování, žárlí jako Othello, pochybuje jako Hamlet, je to nevy-  
léčitelný donchuán nebo úplný Harpagon. A tohle se v literatuře  
nestává jenom s postavami, ale i se situacemi a předměty. Proč se  
ženy, které chodí sem a tam po místnosti a mluví o Michelangelovi,  
špičaté střepy láhve lemující zdivo v oslepující sluneční záři, dobré  
věci strašného vkusu, strach v hrsti prachu, živý plot, světlé, svěží,  
sladké vody, děsné hody, stávají obsesivními metaforami, připrave-  
nými připomenout nám v každém okamžiku kdo jsme, co chceme,  
kam kráčíme, nebo čím nejsme a co nechceme?

Tyto literární entity jsou mezi námi. Nebyly zde odjakživa, jako  
(možná) druhé odmocniny a Pythagorovo teoréma, ale nyní, poté co  
je literatura stvořila a naše citové investice živily, jsou tady a my  
s nimi musíme počítat. Klidně prohlášíme, abychom se vyhnuli onto-  
logickým a metafyzickým debatám, že existují jako kulturní návyky,  
společenská ustanovení. Ale také univerzální tabu incestu je kul-  
turní návyk, idea, ustanovení, a přece mělo sílu hýbat osudy lid-  
ských společností.

Ale, říkají dnes někteří, i literárním postavám hrozí nebezpečí, že  
se stanou mlhavými, pohyblivými, nestálými a že ztratí svou nehyb-  
nost, která nám ukládala nepopírat jejich osudy. Vstoupili jsme do  
éry hypertextu, a elektronický hypertext nám nejen umožňuje ces-  
tovat textovým klubkem (ať už to je celá encyklopedie nebo Sha-  
kespearovy sebrané spisy), aniž bychom nutně museli „rozmotat“  
veškeré informace, které obsahuje, a to tak, že jím pronikneme jako  
pletací jehlice do klubka vlny. Díky hypertextu se zrodila také  
praxe svobodného invenčního psaní. Na Internetu najdete progra-  
my, v nichž můžete kolektivně psát příběhy, účastnit se vyprávění,  
jejichž průběh lze do nekonečna upravovat. A když to můžete dělat  
s textem, který společně se skupinou virtuálních přátel upravujete,  
proč to neudělat také s existujícími literárními texty, když si za-  
koupíte programy, díky nimž budete moci změnit velké příběhy,  
které nás znepokojují třeba i po tisíciletí?

No považte, hltali jste *Vojnu a mír* a kladli si otázku, jestli Nataša  
konečně podlehne Anatolovým lichotkám, jestli je ten úžasný kníže  
Andrej skutečně mrtvý, jestli Pierre bude mít odvalu vystřelit na  
Napoleona, a teď konečně můžete vašeho Tolstojeho předčítat, při-  
dělit Andrejovi dlouhý a šťastný život, učinit z Pierra osvoboditele  
Evropy, a nejen to, můžete udobřit Emmu Bovaryovou, šťastnou  
a usmířenou matku, s jejím nebohým Charlesem. A můžete si  
usmyslet, že Červená Karkulka vejde do lesa a potká tam Pinoc-  
chia, nebo ji unese macecha a dá ji na práci pod jménem Popelka  
do služeb Scarlett O'Harové, nebo že potká v lese kouzelného doná-  
tora, který se jmenuje Vladimír Jakovlevič Propp, a ten jí daruje svůj  
čarovný prsten, díky němuž Karkulka objeví v kořenech posvátného  
banyanu Thugsů Alef, onen bod, ze kterého je vidět celý vesmír,  
Annu Kareninu, která neumírá pod vlakem, protože ruské úzkoko-  
lejně dráhy fungují za Putinovy vlády hůře než ponorky, a ve velké  
dálce, za Alenčíným zrcadlem, Luise Borgese, který připomíná Fu-  
nesovi, muži se zázračnou pamětí, aby nezapomněl vrátit *Vojnu a mír*  
do babylonské knihovny.

Bylo by to špatné? Ne, protože i tohle už literatura provedla –  
a před hypertexty – v Mallarméově projektu *Le Livre*, v surrealistických  
*cadavres exquis*, v miliardách Queneauových básní, v po-  
hyblivých knihách druhé avantgardy. A tohle udělala jazzová *jam*  
*session*. Ale skutečnost, že existuje praxe *jam session*, která každý  
večer mění osud jednoho tématu, nás nezabavuje chuti ani odvahy  
chodit do koncertních sálů, kde *Sonáta v si b moll op. 35* skončí  
každý večer stejně.

Kdosi řekl, že hraním si s hypertextovými mechanismy unikáme  
dvěma formám represe: poslušnosti vůči událostem rozhodnutým  
někým jiným a odsouzení ke společenskému dělení na ty, kteří píší,  
a ty, kteří čtou. To mi připadá jako hloupost, ale věřím, že kreativní  
hraní s hypertexty, pozměňování starých příběhů a přispívání ke vzni-  
ku nových, může být vzrušující činnost, pěkné školní cvičení, nová  
forma psaní velmi podobná *jam session*. Myslím, že by mohlo být

krásné a také výchovné, pokusit se změnit již existující příběhy, tak jako by bylo zajímavé přepsat Chopina pro mandolínu: pomohlo by nám to vybrousit své hudební nadání a pochopit, proč byl též klavíru tak podstatný pro sonátu si b moll. Ke zrakovému vkusu a ke zkoumání tvarů může vychovávat pokus o vytvoření koláže spojením fragmentů ze *Svatby Panny Marie* a z *Avignonských slečen* nebo z poslední série Pokémonů. Konec konců, mnozí velcí umělci to udělali.

Ale tyto hry nenahrazují pravou výchovnou funkci literatury, která není zredukovaná na předávání morálních idejí, ať už dobrých či špatných, nebo na utváření smyslu pro krásu.

Jurij Lotman v *Kultuře a explozi* navazuje na slavné Čechovovo doporučení, podle něhož, pokud je v nějaké povídce či dramatu na začátku ukázána puška visící na zdi, ta puška musí před koncem vystřelit. Lotman nám dává na srozuměnou, že tím skutečným problémem není, zda ta puška pak opravdu vystřelí. Právě to, že nevíme, zda vystřelí či ne, dodává zápletku na významnosti. Čistá povídka také znamená být uchvácen napětím, octnout se v křeči. Konečné zjištění, že puška vystřelila, či nevystřelila, nenabývá pouze hodnoty oznámení. Je to odhalení, že věci se seběhly, a to jednou provždy, jistým způsobem, bez ohledu na tužby čtenáře. Čtenář musí tuto frustraci přijmout a skrze ni zakusit záchvěv Osudu. Kdybychom mohli rozhodovat o osudech postav, bylo by to jako přijít k pultíku cestovní kanceláře: „Takže kdepak chcete Velrybu najít, u Samoy nebo na Aleutinách? A kdy? A chcete ji zabít sám, nebo to necháte na Quiquegovi?“ Pravým ponaučením z *Moby Dicka* je, že Velryba si plave, kam chce.

Vzpomeňte si na to, jak Hugo v *Bídnicích* popisuje bitvu u Waterloo. Na rozdíl od Stendhala, jenž bitvu popisuje očima Fabricia, který je přímo uprostřed a nechápe, co se děje, ji Hugo popisuje očima Boha, vidí ji shora: ví, že kdyby Napoleon věděl, že za hřebenem náhorní plošiny Mont-Saint-Jean je sráz (ale jeho průvodce mu to nesdělil), Milhaudovi kyrysníci by se nezřítli k nohám anglického vojska; že kdyby pasáček, který dělal průvodce Bülowovi, poradil

jinou cestu, pruská armáda by nedorazila včas a nerozhodla o výsledku bitvy.

Pomocí hypertextové struktury bychom mohli bitvu u Waterloo přepsat tak, že dorazí Grouchyovi Francouzi místo Blücherových Němců. Existují tzv. *war games*, které toto umožňují, a to velice zábavným způsobem. Ale tragická velikost oněch Hugových stránek spočívá v tom, že (nehledě na naše přání) se věci mají tak, jak se mají. Krása *Vojny a míru* tkví v tom, že agónie knížete Andreje se uzavírá smrtí, jakkoli je nám to líto. Bolestný úžas, který v nás vyvolá každé opětovné přečtení velkých tragédií, pramení z toho, že jejich hrdinové, kteří by mohli uniknout nějaké strašlivé skutečnosti, kvůli své slabosti či zaslepenosti nechápou, čemu kráčí vstříc, a řítí se do propasti, kterou si vyhloubili vlastníma rukama. Hugo to ostatně říká, poté co nám ukázal, jaké další příležitosti mohl Napoleon u Waterloo využít: „Byl by mohl Napoleon tu bitvu vyhrát? Tvrdíme, že ne. Co mu stálo v cestě? Wellington? Nebo snad Blücher? Nikoli. Bůh.“<sup>3)</sup>

Podobně promlouvají všechny velké příběhy, ledaže přitom možná nahrazují Boha osudem, nebo neúprosnými zákony života. Funkce „neměnitelných“ vyprávění je právě tahle: navzdory všem našim touhám změnit osud, nás nechají, abychom se dotkli nemožnosti jej změnit. A tak, ať už vyprávějí jakýkoli příběh, vyprávějí zároveň i ten náš, a proto je čteme a milujeme. Potřebujeme jejich přísné „represivní“ ponaučení. Hypertextová vyprávění nás mohou vychovávat ke svobodě a ke kreativitě. To je dobře, ale není to všechno. „Již hotová“ vyprávění nás učí i umírat.

Věřím, že tato výchova k osudu a ke smrti je jednou z hlavních funkcí literatury. Možná existují i další, ale zrovna mě nenapadají.

3) [Citujeme z českého překladu Zdeňky Pavlouskové, Victor Hugo. *Bídnicí*. Sv. I. Praha: Odeon, 1975, s. 338.]