

Andrea Průchová

O institucionální kritice akademického psaní: participativní psaní, alegorické čtení, experiment.

Rozhovor s Jamesem Elkinsem

James Elkins je americký historik a kritik umění, jenž od konce 80. let působí na School of the Art Institute of Chicago. Ve své práci se zabývá nejenom oblastí studia a interpretace uměleckých děl, ale publikuje také na téma vědeckých zobrazování a obrazů neumělecké povahy. Představuje jednu z klíčových osobností aktivně překračujících rozpíjející se hranice mezi disciplínou dějin umění a mezioborovým polem vizuálních studií. Dlouhodobě se zabývá otázkou způsobu psaní o umění a snaží se nacházet nové, experimentálně laděné přístupy k akademické literatuře. V českém prostředí byla publikována autorova kniha *Proč lidé pláčou před obrazy?* (2007), esej „Dívat se jinak a vidět příliš mnoho“ (in L. Kesner: *Vizuální teorie*, 2005) a stať „Homonymní opona“ (in *Umění* 2015/3). Rozhovor vznikl u příležitosti vystoupení Jamese Elkinse na pražské konferenci DIS/APPEARING, jež proběhla v květnu roku 2015.

— — —

O Vaší současné práci se dá nejvíce dozvědět z osobní webové stránky, která zároveň slouží jako platforma pro Vaše dva nejaktuálnější projekty, na nichž prostřednictvím online komunikace spolupracujete s dalšími autory z různých oborů, studenty i některými běžnými čtenáři. Vytváříte zde prostor pro společnou práci, která se odehrává v prostředí internetu pomocí sdílených dokumentů a jste výrazně aktivní na sociálních sítích. Takovýto přístup k odborné práci představuje stále výjimku v oblasti akademické praxe. Proč jste se touto cestou vydal a v čem je pro Vás zajímavá?

Když jsem svůj facebookový profil založil, zjistil jsem, že ho sleduje velké množství lidí, kteří nejsou nijak spojení s oblastí dějin umění. Jednalo se téměř o šedesát tisíc sledujících, z nich však většinu tvořili mladí lidé ve věku od dvaceti do třiceti let z různých koutů světa jako Jordánsko, Indonésie, Malajsie nebo Saudská Arábie. Jenomže těchto šedesát tisíc lidí povětšinou stránku pouze sledovalo, četlo obsah, ale neumísťovalo na ni žádné příspěvky. Existovalo jádro přibližně tisícovky lidí, kteří skutečně komentovali příspěvky, a tak jsem si řekl, že to je přece zajímavá situace, když jsem schopen zasáhnout tak široké

publikum. Chvilí jsem se proto snažil přispívat takovým obsahem, který by mohl zapojit všechny. Sledoval jsem také vlastní stránky svých čtenářů a výsledný celek se jevil docela zvláštním. Objevovaly se na nich profily s obrázky z hor, džunglí, ale také konkrétnější odkazy, například automatické zbraně — tam venku byl prostě přítomný celý svět. Tento moment bych nazval první fází, kdy mi takovýto způsob komunikace nepřišel nijak přínosný. Navíc se jednalo o dobu, kdy jsem přispíval do sekce umění v *Huffington Post* a i zde jsem zjistil, že nastala situace podobná té v případě Facebooku. Jakékoliv komentáře, které bych zde chtěl uveřejnit, musely začínat celou diskusí zcela od začátku kvůli širokému spektru lidí, kteří noviny čtou. A tak jsem ukončil spolupráci s novinami a zrušil svůj online profil.

Založil jsem si soukromou stránku, která je omezena na počet pět tisíc sledujících, a ta se pro projekty charakteru open source ukázala skutečně přínosnou. Dá se říct, že pokud se o téma skutečně zajímá alespoň stovka lidí, pak padesát z nich zanechá komentář a deset vybraných bude mít skutečnou váhu. Důležité je, aby materiál, kterým přispíváte, nebyl nikterak dokončený, uzavřený. Trik spočívá v tom, napsat něco skutečně otevřeného. Pak totiž následuje rychlá zpětná vazba typu „přečtete si toto, tohle doporučuji“. Následně dané zajímavé komentáře zapracuji do svých pracovních náčrtů textů, které jsou uloženy na Google Drive, a další výzkumníci, kteří mi materiály doporučili, dané zapracování velice rychle zkontrolují. Snažím se tak postupovat, jak jen často to jde, a zároveň tak často, jak jen mi to nakladatelé dovolí. Samozřejmě totiž nechtějí, aby byla celá kniha předem uveřejněna online. Kdyby to bylo na mně, ponechal bych veškerou svou práci zcela dostupnou. Mimochodem, zašel jsem dokonce tak daleko, že jsem komunikaci prostřednictvím sociálních sítí využil také před několika lety v případě severoamerické uměnovědné konference, kdy jsem dopředu oznámil, že se jí zúčastním a že jsem rezervoval stůl pro dvanáct osob v jedné restauraci. Online jsem vyzval dvanáctku nejrychleji reagujících osob, aby se se mnou sešli v dané restauraci. Některé ze spolustolujících jsem znal, některé však vůbec ne a byl to velice příjemně strávený večer se skutečně různorodou skupinou lidí. Věřím v nové způsoby komunikace nejenom proto, že napomáhají práci, ale vytvářejí také propojení, spojují uzavřený svět s tím vnějším.

Myslíte, že takovýto otevřený přístup, jenž nabízí prostor pro spolupráci mimo akademickou sféru s dalšími výzkumníky, ale i širokou veřejností, představuje model, kterým by se společenské vědy mohly do budoucna vydat, právě proto, že v centru jejich zájmu stojí právě ona společnost, onen „vnější svět“? Spolupracujete na projektech podobného charakteru odehrávajících se mimo oblast dějin umění?

Mé projekty nejsou o tomto typu interdisciplinaritě, mezioborové spolupráce, ale jsou interdisciplinární z pohledu nejrozumnějších témat, kterými online přispívám. Díky tomu je může sledovat široká skupina lidí, kteří mají různé zájmy a dozvědí se něco nového.

Vím zároveň o Vašem zapojení do projektů takzvaného participativního psaní, kdy společně několik osob pracuje na textu. To představuje další zajímavý přístup k práci s odbornými tématy. Můžete o tomto typu práce říci více?

Pro mě je tohle téma ohromně zajímavé a pracoval jsem touto metodou již několikrát. Poprvé jsem se o takový přístup pokusil s publikací *Theorizing Visual Studies*. Vytvořili

jsme otevřenou stránku, podobnou stránce z wikipedie, kam mohlo přispívat sedmnáct odborníků, z jejichž poznámek bychom bývali chtěli vytvořit úvod knihy. Danou skupinu, která měla představit základní teoretické pojmy, tvořili mí již diplomovaní studenti a jejich texty měly být navzájem sdíleny a propojeny. Ukázalo se však, že si studenti chtějí zachovat nad svými texty vysokou míru autorizace a kontroly. Nakonec jsme se konceptu společného představení jednotlivých termínů v úvodu knihy vzdali a přestali s otevřenou stránkou pracovat, což chápu jako ukazatel stále vzrůstající míry konzervatismu. Bylo to trochu zklamání, protože jsem předpokládal, že studenti budou ve svém přístupu mnohem radikálnější. Nechci k nim však být zlý, protože existuje velice pragmatický důvod vysvětlující jejich chování. Chtěli být pod úvodem samostatně podepsáni, protože chtějí nastartovat své kariéry.

Ano, tomu rozumím a částečně nás tento příběh dostává k tématu akademického diskursu, jeho pravidel, limitů a hranic, včetně samotného odborného psaní a uzavření se v tradici západní filozofie. Váš projekt What Is Interesting Writing in Art History tedy vzešel z potřeby vykročit mimo tato ohraničení, a to jak prakticky, tak i v oblasti teoretického uvažování?

Jestliže dnes chceme Facebook učinit zdrojem užitečné komunikace, pak rozhodně musíme přijímat informace z ostatních disciplín, což přirozeně mění váš způsob uvažování i psaní. Projekt *What Is Interesting Writing in Art History* představuje vlastně jakýsi test mých kolegů. Objevily se vůči němu dva typy reakcí. Jedni kolegové říkají, že se jedná o zajímavý počin, například z hlediska editorské práce, a nabízejí na něj neutrálně pozitivní reakci, anebo jej považují za matoucí, protože zde za prvé neexistuje potřeba aplikovat veškerou literární kritiku na určité normy jedné disciplíny a za druhé někdo také nepovažuje diskusi o literatuře za relevantní. Nikdo mi to takto přímo neřekl, ale domnívám se, že se v tomto případě jedná o nepochopení celé disciplíny, kterou je nutné ustanovit jako velice otevřenou. Projekt tedy rozděluje lidi na dvě skupiny.

Jsem si vědom toho, že hovořím o důležitém problému a také, že je nezbytné brát tyto námítky v úvahu, jelikož jakýkoliv obor je utvářen na základě porozumění sobě sama. V tomto případě toho, jak dějiny umění reprezentují samy sebe, což v sobě nese velice jednoduchý, jasný, utilitární způsob psaní. A přestože se rozhodně jedná o problém, uvnitř oboru samotného tento fakt problém nepředstavuje. Projekt se tak ocitá v určité izolaci od samotných historiků umění. Doufám, že v blízké budoucnosti se toto propojení podaří. Prozatím je projekt navázán na moje akademické přednášky, semináře se studenty a jejich práci. Otevírá tak otázku pro mladé historiky umění, jak by měli psát?

Tam měla směřovat také moje dodatečná otázka. Zmiňujete totiž, že v oblasti dějin umění neexistuje výuka psaní. Jak se ve vlastní pedagogické činnosti tomuto nedostatku věnujete?

V praktické rovině vedu dva roční semináře, každý zaměřený na jeden z mých aktuálních online projektů *What Is Interesting Writing in Art History* a *Writing with Images*. Úkolem je vyjít ze samotného jádra disciplíny a dostat se až na její okraj, který bude překročen. Během seminářů tak vznikají dobré texty, které ale nemohou být hned publikovány, a proto vlastně velká část práce začíná po skončení semináře, kdy se snažím studentům pomoci s přípravou jejich textu k publikaci. Studenti si například zakládají vlastní webové stránky a já se jim snažím pomoci umístit jejich články do odborných periodik, často ex-

perimentálněji laděných, vedoucím částečně mimo disciplínu. Dobrým příkladem takového psaní je Georges Didi-Hüberman, který se pohybuje uvnitř dané disciplíny, ale povětšinou krouží mimo ni. Jeho pozice je však velmi vzácná. Nedá se jen tak naučit a také ji nelze plně mladým vědcům doporučit. Nemůžou začít psát jako George a dostat hned práci. Tak to prostě nefunguje, proto cítím jistou povinnost jim v této oblasti pomoci.

Dám vám jeden konkrétní, zajímavý příklad japonské studentky, která navštěvovala můj kurz po dva semestry. Na začátku semestru se začala zajímat o performanci *Cut Piece* Yoko Ono a zjistila, že byla poprvé provedena v budově, v níž sídlila slavná škola aranžování květin, které představuje výsostně prestižní starověké umění. Zároveň v tradici ikebana figuruje slavný modernistický aranžér, který byl v dané době provedení performance hodně známý, proto o něm bývala musela Yoko Ono vědět. A protože stříhání a řezání květin je součástí aranžování, vytvořila Yoko Ono prostřednictvím *Cut Piece* zajímavou referenci. To vše studentka zjistila a do této chvíle by se jednalo o konvenční výzkum z oblasti dějin umění. Pak však začala více sledovat fotografie z performance a fotografie tohoto modernistického umělce a zjistila, že v určitém ohledu vypadají stejně. Postupně se dívala na fotografie Pollocka, na nichž je zachycen, když maluje, a na jeho gesta a na Alana Kaprowa, procházejícího místností plně pneumatik a způsob jeho gestikulace. Náhle se stal její argument obrazovým. To bylo na konci prvního semestru. V rámci druhého semestru začala rozvíjet vlastní teorii vlivu kulturní produkce na reprezentaci umělce prostřednictvím diagramů. Používala čtverce, trojúhelníky, kružnice s šipkami a vše rozdělila do skupin po čtyřech, což pro ni představovalo způsob, jakým uvažovala o vztahu umělce a jeho díla. Takže nyní tu před sebou máme velice abstraktní obecnou teorii naproti uměnovědnému popisu, která až v určitém smyslu připomíná Warburga, protože daný výzkum existuje beze slov, a tak je také absolutně nepublikovatelný. To je tedy jenom jeden příklad, že v rámci kurzu neexistují žádné limity, ale v prostředí publikační praxe rozhodně ano.

Způsob, jakým o věcech mluvíme, jak je odborně popisujeme, se tedy nachází v přímé souvislosti se způsobem, jakým věci vnímáme, a to tedy převážně pragmaticky. Ve své knize How To Use Your Eyes popisujete setkání s různými druhy předmětů, které se vytrácejí, například pro svoji všudypřítomnost a funkční povahu, z pole našeho uvědomělého vnímání. Nevěnujeme jim pozornost, přitom nás však mohou překvapit, pokud se zacílíme pouze na ně, pokud se dostaneme do určitého stavu vnímání fenomenologické povahy, kdy se pro nás okolní svět uzavře a my se plně soustředíme výhradně na daný objekt. Co by se vlastně stalo, pokud bychom dokázali zůstat v této poloze vnímání světa častěji, či výhradně?

To je velice zvláštní otázka, až filmová, a vydala by na celý jeden seminář. Za prvé, mnoho historiků umění, přestože by připustili možnost takového stavu percepce, by zamítlo relevanci tohoto způsobu vnímání objektů a světa. Po roce 2010 se uskutečnilo jedno setkání nazvané *What Is an Image*, na jehož základě vznikla stejnojmenná kniha, a přesně tuto otázku jsem tam vznesl. Události se účastnil Gottfried Boehm a Keith Moxey, dva lidé, kteří jsou významně zaujati myšlenkou toho, co někdy bývá nazýváno společným fenomenologickým prožíváním. Před dalšími třiceti lidmi jsem se jich zeptal, zda existuje něco jako zcela individuálně prožívaný způsob vnímání, a všichni, kromě Keitha Moxeyho, takovou představu odmítli, včetně Gottfrieda Boehma. V jeho poslední knize je

možné nalézt pasáž, kdy píše o situaci, v níž probíhá komunikace výhradně mezi vámi a objektem, ale ta podle něj není možná bez představování si imaginárního třetího. A tak se naše diskuse stočila k sociální a konstruované povaze naší reality. Za druhé pro mě zůstává otázkou nikoliv nemožnost takového stavu, ale jeho neviditelnost, neviditelnost pro možné zapracování do disciplíny samotné. Existuje stále více lidí, kteří se zabývají afektem, teorií afektu, ale jsou v menšině. Pro mě tato otázka zůstává aktuálně zcela nerozřešitelnou, zejména pro celek naší disciplíny. Pokud by se historici umění začali hromadně zabývat teorií afektu a fenomenologií, sám obor by se musel zcela proměnit. Ve svém vlastním prožívání jsem si ale plně vědom toho, co a jak vidím, a pro mě rozhodně vidění, vizuální percepce, je věcí individuální nežli společně sdílenou. Rozumím, že taková pozice klade mnohé překážky způsobu, kterak vnímání běžně historici umění ve své práci rozumějí, a je například více rozpracována v oblasti filmu a filmové teorie.

V otázce přesahování a překrývání disciplín je důležité zmínit také Váš rozsáhlý projekt Visual Worlds, který vzniká ve spolupráci s italskou teoretičkou Ennou Fiorentini. Obsah knihy je nesmírně široký, protože se dívá na základní pojmy a procesy související s viděním a vizualitou z pohledu mnoha různých oborů. V čem spatřujete význam tohoto projektu, a především, myslíte si, že by mohl sloužit jako modelový příklad pro další vědce, kteří se zabývají tématy a fenomény, jež procházejí napříč společnostmi, a mohl by je tudíž vést k větší spolupráci nejenom v oblasti společenských věd, ale i mimo ně? Znáte další příklady projektů postavených na tomto širokém, transdisciplinárním přístupu?

Začít pracovat na tomto projektu jsem vnímal jako určitý závazek. Navzdory mnoha akademickým připomínkám, nakolik jsme my lidé i naše kultura závislí na vizuální zkušenosti, neexistuje žádná učebnice pro studenty prvního ročníku vysokých škol, která by jim zprostředkovala téma vizuality jako takové. Existují humanitně orientované nebo uměnovědné publikace, ale žádná jasněji rozpracovaná a formulovaná učebnice tady není. Obecně převažuje rétorika, že studujeme vizuální kulturu, ale vědecká práce se povětšinou zaměřuje na analýzu uměleckých děl, přestože tu například existuje celé odvětví zájmu o vizuální prostředky užívané ve vědě. V českém prostředí by to byl Ladislav Kesner například. Oslovil jsem tedy nakladatelství Oxford a prozatím to vypadá na rozsáhlou, barevně provedenou učebnici, do níž chtějí finančně hodně investovat. A vzhledem k takovéto investici se rozhodli si nejprve udělat průzkum ohledně toho, kolik lidí by si takovou učebnici koupilo. Rozeslali tedy patnácti různým adresátům z celého světa náš téměř padesátistránkový popis učebnice a získali zpět patnáct odpovědí, z nichž vyplynulo, že nikde na světě neexistuje místo, kde by se taková učebnice, pokud by existovala, používala. Je tedy jasné, že Oxford hodně riskuje, jelikož neexistují kurzy, které by pojednávaly o vizualitě jako takové. Usilujeme o to napsat knihu, která bude tak sebereflexivní, jak jen to bude možné. Například, představíme teorie pohledu a okamžitě vyjmenujeme důvody, proč by jakékoliv takové teorie neměly fungovat a vůbec existovat. A taková strategie se bude prolínat v různých podobách napříč knihou. Obecně by měla kniha zpochybnit, že vůbec existuje něco takového jako režimy vidění, jak dnes s oblibou termín Martina Jaye používáme. Nechceme přicházet s novou teorií, těch už okolo nás existuje dostatek, ale spíše ukázat, jak a kde teorie fungují a kdy nikoliv.

Víte o nějakých dalších příkladech publikací či učebnic, které by s podobně obecným, napříč různými sférami společností prostupujícím tématem pracovaly?

O ničem podobném nevím, ale bylo by to skvělé. Asi nejbližší příklad představuje práce Briana Massumiho v oblasti afektu a vědy, ale to rozhodně není učebnice. Neznám tedy žádnou podobnou paralelu. V našem projektu navíc nedisponujeme již předem připravenou literaturou, ale mnohé věci si musíme sami vyzkoumat.

Bylo pro Vás těžké najít partnera, který by se s Vámi chtěl projektu věnovat?

S Ernou Fiorentini se o umění a vědě bavíme zcela běžně. Je ale těžké najít někoho, kdo na vědu není alergický, a také někoho, kdo nemá příliš velké ego. Vím například od Hala Fostera, se kterým jsem o situaci mluvil, jak těžké bylo, aby napsal knihu *Art Since 1900* společně s oněmi dalšími třemi autory. Prý to byla noční můra. V ohledu osobní komunikace je to jednoduchá spolupráce. Jestliže se však ptáte na to, kdo by byl ideálním spolupracovníkem, jak bych postavil ideální tým, pak by byl možná skvělým přínosem George Didi-Huberman a další tři nebo čtyři lidé. Mohli by však společně něco skutečně udělat? Nikoliv. Jejich příspěvky by byly samostatnými vstupy do dané věci, což není naším cílem. Chceme, aby kniha byla celek a argument jí prostupoval postupně.

Na svých osobních webových stránkách píšete, že rok 2015 budete věnovat především přednášení a dodělávání prací spjatých s oblastí dějin umění, jelikož Vaše nové směřování práce představuje posun směrem k experimentálnímu psaní, protože byste rád dokončil svůj experimentální román. Ráda bych se tedy zeptala právě na něj, o co přesně se jedná?

Ano, je to přesně tak. Úspěšně dokončuji svůj první román, který včetně mnohých revizí nespátří světlo světa do roku 2017, a druhý projekt, o kterém jsme již mluvili, kterým je ona kolektivní práce z oblasti dějin umění, je již z 99 % hotový a bude publikován velice brzy, takže by měl být dostupný v roce 2016. Onen experimentální román, který takto nazývám, protože nenacházím lepšího pojmenování, je experimentální literaturou faktu, která je doprovázena obrazy. Navzdory tomu, že tuto práci mnoho lidí označuje za podobnou psaní W. G. Sebald, představuje něco jiného. Sebaldova práce je považována za jakýsi střed dělicí čáry, od které se odvíjí experimentální psaní s obrazy. Ve skutečnosti tomu však tak není, protože sama představa experimentálního psaní s obrazy byla znovu vynalezena hned několikrát, a jedná se tak hned o několikerou historii, kterou v sobě ukrývá. Zjistil jsem, že Bretonova *Nadja* nebyla napsána pod vlivem Rodenbachových *Mrtvých Brugg*, což všichni tvrdí, a Breton pravděpodobně nikdy ani neviděl obrazovou verzi *Mrtvých Brugg*. Dokonce i v tomto případě jsou tedy jakákoliv spojení rozlámána. Snažím se tím říct, že na téma a oblast existují různé náhledy. Na románu pracuji už přes pět let a již nyní je příliš dlouhý — jedná se totiž o 350 000 slov a 400 ilustrací. Sám sobě jsem dal dalších pět let práce předtím, nežli budu román publikovat. Důvodem pro to je, že jsem si udělal neformální průzkum, jak dopadají akademici, kteří se rozhodli publikovat román či poezii — a všichni selhali! Mám tak stoprocentní záruku, že selžu i já, a selhání je vždy příšerné a zahanbující. Například jako romány Julie Kristevy, které jsou z mého pohledu hodně nepodařená díla, a existuje celý seznam dalších. Chci si tedy dopřát dostatek času, abych neměl žádné výmluvy a mohl říci, že toto představuje to nejlepší, čeho jsem schopen. Nevím, co nastane poté, jelikož právě teď pro mě tento projekt představuje možnost

zjistit, jak se pro mě chovají obrazy ve zcela volném, nezátíženém kontextu. Mým cílem není napsat román, ale zjistit, jaký je nový vztah obrazů k je obklopujícímu textu. Téměř žádný z těchto ilustrovaných experimentálních románů nepracuje s konkrétními elementy obsaženými v obrazech, případně pouze se symbolikou, jako v případě obrazů spojovaných s nacistickou kulturou. Chci tedy zjistit, zdali jsem schopen vytvořit skutečnou fascinaci obrazy v prostředí narativu, a to zcela bez jejich popisů, jen na základě toho, kterak se příběh vyvíjí.

Je fascinující, kolika projekty a přístupy jste schopen se zabývat. Má následující otázka je tedy čistě praktická. Dodržujete určitou pracovní rutinu, systém, kdy a jak se psaní věnujete?

Nabízí se více způsobů, jak na otázku odpovědět. Aby člověk mohl udělat maximum práce, musí vědět pouze minimálně, kam skutečně směřuje. Tak se před ním otevírá velký prostor pro nové informace, k nimž se může později vrátit. Jestliže ale máte předem vymezený projekt a víte, jakou argumentaci zvolíte, může nastat mnohem pomalejší proces samotného zpracování tématu. Další část odpovědi představují mé semináře na univerzitě, které vedu a které mohu vést zcela netradičním způsobem. Někdy proto přijdu se zcela novým fenoménem, o němž vím pouze málo, a zeptám se studentů, zdali by chtěli vědět více. Pokud chtějí, pak se více připravím na další hodinu. Někdy před začátkem semestru ani nevím, co všechno se v něm bude dít. Moje žena by však řekla, že tohle není rozhodně upřímná odpověď, protože ona sama právě publikovala knihu o Delacroixovi, je totiž historičkou umění a práce na knize jí zabrala deset let.

Zbývá Vám poté, co jste se pustil do mnoha projektů ležících mimo hranice klasického akademického výzkumu a publikování, energie a chuť do práce, která odpovídá tradičnímu zaměření odborného výzkumu a odehrává se, ve vašem případě, v oblasti dějin umění?

Doufám, že za pět budoucích let se moje vzdálení se od akademické sféry ještě neprohloubí, protože již teď je značné. Očividně mě více zajímá to, jakým způsobem akademici promlouvají, než to, co tvrdí. Čtu odborné texty a cítím v nich vztah k danému oboru, strach z uznávaných kolegů, touhu psát, jak se správně má psát, a tyto hlasy jsou pro mě silnější nežli to, co skutečně říkají. Věnuji se tak čtení na určité, spíše alegorické nebo psychologické rovině nežli na rovině faktické. Po přečtení knihy mě tedy stále méně a méně zajímá její obsah a více směřuji k zájmu o jisté neuvědomělé způsoby vyjadřování se autora v textu, o jeho vztah k ambicím a životu — o vztah ke kolegům, autoritám, nadřízeným, nakladatelům, kterým se může jeho práce líbit, čtenářům. Jedná se tedy o jakousi institucionální kritiku.

Text vznikl v rámci specifického výzkumu č. SVV 260 339/2016.