

TEORETICKÁ
KNIHOVNA

TEORETICKÁ
KNIHOVNA

1

JONATHAN CULLER
KRÁTKÝ ÚVOD DO LITERÁRNÍ TEORIE

Jonathan Culler

KRÁTKÝ ÚVOD DO LITERÁRNÍ TEORIE

HOST

Jonathan Culler

KRÁTKÝ ÚVOD
DO LITERÁRNÍ
TEORIE

OBSAH

Copyright © Jonathan Culler, 1997

Literary Theory: A Very Short Introduction was originally published in English in 1997. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

Krátký úvod do literární teorie byl původně vydán v angličtině v roce 1997. Tento překlad je publikován se svolením Oxford University Press.

Translation © Jiří Bareš, 2002

Epilogue © Jiří Hrabal, 2002

Czech edition © Host - vydavatelství, s. r. o., 2002

ISBN 80-7294-070-8

Vychází ve spolupráci
s Ministerstvem kultury ČR

Předmluva	7
Poděkování.....	8
1 Co je to teorie?.....	9
2 Co je to literatura (a je vůbec taková otázka relevantní)?.....	26
3 Literatura a kulturní studia.....	51
4 Jazyk, význam a interpretace.....	64
5 Rétorika, poetika a poezie.....	79
6 Narativ.....	92
7 Performativní jazyk.....	104
8 Identita, identifikace a subjekt.....	118
Příloha (teoretické školy a směry).....	131
Literatura.....	143
Rozšiřující literatura.....	149
Doslov — Poznámka k dílu J. Cullera (Jiří Hrabal).....	155
Samostatné knižní publikace J. Cullera.....	164
Jmenný rejstřík.....	165

PŘEDMLUVA

Řada úvodů do literární teorie se věnuje popisování různých teoretických „škol“. Teorie je brána jako množství konkurenčních „přístupů“, z nichž každý má svá teoretická východiska a cíle. Teoretické směry, které bývají v takových úvodech prezentovány —jako například strukturalismus, dekonstrukce, feminismus, psychoanalýza, marxismus a nový historismus —, však mají mnoho společného. To je důvod, proč lidé hovoří o „teorii“, a nikoli pouze o jednotlivých dílčích teoriích. Z hlediska úvodu do teorie je lepší pojednat o společných otázkách a požadavcích než se v přehledu zabývat teoretickými školami. Je výhodnější rozebírat významné polemiky, které nestaví jednu „školu“ do opozice vůči druhé, ale mohou charakterizovat nápadné odlišnosti v rámci jednotlivých směrů. Považovat současnou teorii za soubor konkurenčních přístupů či metod interpretace znamená zbavovat ji značné části její poutavosti a síly, která se zakládá na jejím rozsáhlém zpochybňování všeobecně uznávaných skutečností a na hledání způsobů tvoření významu a formování lidských identit. Sám dávám přednost rozboru řady témat, u nichž jsem se zaměřil na důležité otázky a diskuse, které se o nich vedou, a na to, k jakým poznatkům se na jejich základě dospělo.

Každý, kdo drží v ruce knihu, která má být úvodem do literární teorie, má právo očekávat vysvětlení termínů, jako je *strukturalismus* nebo *dekonstrukce*. Stručný nástin hlavních kritických škol nabízím v příloze, kterou můžete začít, nebo si ji přečíst až nakonec, případně se k ní vracet v průběhu četby. Příjemnou zábavu!

Tato kniha vděčí v mnohém za svůj vznik studentům, kteří se účastnili mých seminářů z úvodu do literární teorie na Cornellově univerzitě. Jejich dotazy a názory mi v průběhu let poskytly představu o tom, čím se v rámci takového úvodu zabývat. Jsem obzvláště rád, že mohu touto cestou poděkovat Cynthii Chasové, Mieke Balové a Richardu Kleinovi, kteří si rukopis této knihy pročetli a opatřili ho poznámkami, na jejichž základě jsem některé věci přehodnotil a přepsal. Konkrétní pomoc poskytli Robert Baker, Leland Deladurantaye a Meg Westlingová a v neposlední řadě se na tomto projektu v mnoha ohledech podílela Ewa Badowska, která mi pomáhala při výuce literární teorie.

Cartoons © The New Yorker Collection.

- s. 35 Drawing by Benoit Van Innes; © 1991 The New Yorker Magazine, Inc.
- s. 62 © The New Yorker Collection 1998 Peter Steiner from cartoonbank.com. All Rights Reserved.
- s. 112 Drawing by Ziegler; © 1992 The New Yorker Magazine, Inc.
- s. 122 © The New Yorker Collection 1995 Robert Mankoff from cartoonbank.com. All Rights Reserved.
- s. 136 © The New Yorker Collection 1987 Roz Chast from cartoonbank.com. All Rights Reserved.

V současnosti se v literární vědě a kulturních studiích hodně mluví o teorii. Upozorňuji, že ne o teorii literatury, ale čistě o „teorii“. Člověk, který se nepohybuje v dané oblasti, to musí považovat za velmi podivné. Nabízí se otázka: „O teorii čeho?“ Odpovědět na ni je však překvapivě obtížné. Nejedná se o teorii něčeho konkrétního, ani o komplexní teorii o věcech obecně. Někdy se zdá, že spíše než výklad čehokoli představuje teorie určitou činnost — něco, co děláme, nebo neděláme. Můžeme se na teorii spolupodílet, můžeme ji učit nebo studovat, můžeme ji nesnášet nebo se jí obávat. Nic z toho nám však příliš nepomůže pochopit, co to teorie vlastně je.

Říká se, že „teorie“ výrazně změnila povahu literární vědy. Lidé, kteří to tvrdí, však nemají na mysli *literární teorii*, tj. systematické pojednání o povaze literatury a metodách její analýzy. Když si lidé stěžují, že se dnes v literární vědě objevuje příliš mnoho teorie, nemají na mysli například příliš mnoho systematických úvah o povaze literatury nebo diskusí o distinktivních rysech literárního jazyka. To zdaleka ne. Mají na zřeteli něco jiného.

Jde jim konkrétně o to, že se vede zbytečně mnoho diskusí o neliterárních problémech, že se příliš probírají obecné otázky, jejichž vztah k literatuře takřka není patrný, a že se velký prostor věnuje četbě náročných psychoanalytických, politických a filozofických textů. Teorie obnáší množství jmen (většinou cizích), například Jacques Derrida,

Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Judith Butlerová, Louis Althusser či Gayatri Spivaková.

POJEM *TEORIE*

Co to tedy teorie je? Část problému tkví v samém pojmu *teorie*, od něhož se lze vydat dvěma různými směry. Na jedné straně hovoříme například o „teorii relativity“, ustanoveném souboru tvrzení, a na straně druhé se slovo *teorie* používá v těch nejobyčejnějších situacích.

„Proč se Laura a Michael rozešli?“
„No, moje teorie je taková, že...“

Co znamená *teorie* v tomto případě? V první řadě *teorie* předznamenává určitou „spekulaci“. Teorie však není totéž co dohad. Když řekneme: „Podle mne...“, naznačujeme tím, že na danou otázku existuje správná odpověď, kterou z nějakého důvodu neznáme: „Podle mne už Laura měla dost toho Michaelova věčného naříkání, ale přesně to budeme vědět, až sem dorazí jejich kamarádka Marie.“ Teorie naproti tomu představuje určitou spekulaci, na niž to, co řekne Marie, nemusí mít vliv, tj. vysvětlení, u něhož může být obtížně prokazatelné, je-li správné či mylné.

Když řekneme: „Moje teorie je taková, že...“, předesíláme také, že chceme poskytnout vysvětlení, které není samozřejmé. Nečekáme, že bude příslušný mluvčí pokračovat tak, že řekne: „Moje teorie je taková, že důvodem jejich rozchodu byl Michaelův poměr se Samanthou.“ To by za teorii nebylo považováno. Abychom došli k závěru, že pokud spolu Michael a Samantha něco měli, mohlo se to nějak podepsat na Lauřině vztahu k Michaelovi, nemusíme disponovat velkou schopností teoretického úsudku. Není bez zajímavosti, že pokud by mluvčí řekl: „Moje teorie je taková, že Michael měl poměr se Samanthou“, existence tohoto vztahu by již nebyla jistotou, ale stala by se náhle věcí domněnky, a případně tedy teorií. Obecně však platí, že abychom mohli určité vysvětlení považovat za teorii, nejenže toto vysvětlení nesmí být samozřejmé, ale musí se s ním pojit i určitá míra komplexity: „Moje teorie je taková, že Laura vždycky

tajně milovala svého otce a že Michaelovi se nikdy nemohlo podařit, aby se stal tím pravým.“ Teorie musí být víc než hypotéza: nemůže být samozřejmá, zahrnuje komplexní vztahy systematické povahy, které se uplatňují mezi řadou faktorů, a nedá se jednoduše potvrdit nebo vyvrátit. Pokud si budeme vědomi těchto faktorů, snadněji porozumíme lomu, co se označuje termínem „teorie“.

TEORIE JAKO ŽÁNŘ

V literární vědě není teorie pojednáním o povaze literatury nebo o metodách jejího studia (i když tuto problematika je součástí teorie a bude zde o ní řeč, a to zejména ve druhé, páté a šesté kapitole). Je to korpus myšlení a psaní, jehož hranice se dají jen velmi obtížně vymezit. Filozof Richard Rorty v této souvislosti hovoří o novém kombinovaném žánru, který se začal objevovat v devatenáctém století: „V době Goetha, Macaulaye, Carlyla a Emersona vznikl nový způsob psaní, který není hodnocením relativních kvalit literární tvorby ani dějinami idejí, filozofií morálky či společenským vizionářstvím, ale představuje nový žánr, ve kterém se všechna tato hlediska spojují.“ Nejpříhodnějším označením pro tento různorodý žánr jednoduše přidomek *teorie*, jímž se začaly označovat práce, kterým se daří zpochybňovat a přeorientoávat myšlení v jiných oborech, než ke kterým na první pohled náležejí. Tímto způsobem lze nejsnadněji vysvětlit, co a proč je možno řadit k teorii. Práce, které jsou považovány za teoretické, *přesahují* svým účinkem hranice svého původního oboru.

Toto prosté vysvětlení je jako definice nepostačující, ale ve své podstatě postihuje jev patrný od šedesátých let dvacátého století: literární vědci začali pracovat s texty z jiných oborů analyzujícími jazyk, vědomí, historii a kulturu, protože se jim tak nabídl nový a přesvědčivý pohled na problematiku textu a kultury obecně. Teorie v tomto smyslu

1) Richard Rorty: *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1982.

není souborem literárněvědných metod, nýbrž neohraničenou skupinou prací pojednávajících o všem možném, od úzce odborných otázek akademické filozofie až po proměnu toho, jak se mluví a myslí o lidském těle. Žánr „teorie“ tak zahrnuje práce z antropologie, dějin umění, filmové vědy, *gender studies*, lingvistiky, filozofie, politologie, psychoanalýzy, přírodních věd, dějin společnosti a idejí a sociologie. Takové práce jsou bezprostředně spjaty s polemikami probíhajícími v rámci těchto oborů, ale stávají se „teorií“, protože pro ty, kdo tyto disciplíny nestudují, jsou jejich vize nebo argumenty podnětné či produktivní. Práce, které se stávají „teorií“, dávají jiným k dispozici pojednání o významu, přírodě a kultuře, o fungování lidské psychiky, o vztazích mezi sdílenou a osobní zkušeností a mezi širšími dějinnými silami a individuální zkušeností.

ÚČINKY TEORIE

Pokud je teorie definována svými praktickými účinky — neboť to, co mění názory lidí, je zároveň příčinou jejich odlišného nazírání na předměty jejich studia (a na činnosti spojené s takovým studiem) —, jaké účinky to jsou?

Hlavním účinkem teorie je polemika s „obecným povědomím“, s obecně vžitými názory na význam, psaní, literaturu, zkušenost. Teorie například zpochybňuje:

- * koncepci, podle níž je významem výpovědi nebo textu to, co „měl jejich autor na mysli“;
- * ideu, že psaní je typem vyjádření, jehož pravá podstata spočívá někde jinde, v určitém prožitku nebo stavu věci, kterých je projevem;
- * představu, že realita je to, co je „přítomno“ v daném okamžiku.

Teorie je často nemilosrdnou kritikou obecně vžitých představ a také pokusem ukázat, že to, co běžně považujeme za „obecné povědomí“, je ve skutečnosti historickou konstrukcí, konkrétní teorií, která se nám zdá už natolik přirozená, že ji vůbec jako nějakou teorii nevnímáme. Teorie jako kritika obecného povědomí a nástroj hledání

alternativních koncepcí obnáší zpochybňování těch nejzákladnějších premis a východisek literární vědy, relativizaci všeho, co mohlo být považováno za samozřejmé: Co je význam? Co je autor? Co je to číst? Co je „já“ či subjekt, který píše, čte nebo jedná? Jak texty souvisejí s okolnostmi, za nichž jsou produkovány?

Co je příkladem nějaké „teorie“? Místo toho, abychom o teorii mluvili obecně, zaměřme se nyní na některé z náročných textů dvou nejproslulejších teoretiků a uvidíme, co si z nich budeme schopni vzít. Navrhují dva příbuzné, byť protichůdné případy, které představují kritiku obecně vžitých názorů na „sex“, „psaní“ a „zkušenost“.

FOUCAULT O SEXU

Francouzský myslitel Michel Foucault, zabývající se dějinami idejí, se ve své knize *Dějiny sexuality* zamýšlí nad tím, co nazývá „represivní hypotézou“; jde o obecnou představu, že sex je něco, co bylo v předchozích obdobích, zejména v devatenáctém století, potlačováno a za jehož liberalizaci moderní člověk bojuje. Foucault přichází s názorem, že sex zdaleka není něčím přirozeným, co bylo potlačováno, nýbrž komplexní ideou produkovanou širokým spektrem společenských praktik, zkoumáním, mluvou a psaním — stručně řečeno „diskursy“ či „diskursivními praktikami“ — které se současně začínají objevovat v devatenáctém století. Veškerá tato mluva, pocházející od lékařů, duchovních, romanopisců, psychologů, moralistů, sociálních pracovníků či politiků, kterou spojujeme s ideou represe sexuality, představovala ve skutečnosti cestu ke zrodu toho, co označujeme jako „sex“. Foucault píše: „Pojem ‚sexu‘ umožňuje přeskupovat podle umělé jednoty anatomické prvky, biologické funkce, chování, počítky, slasti a umožňuje jim, aby fungovaly v této fiktivní jednotě jako kauzální princip, všudypřítomný smysl, tajemství, které lze všude odhalit.“²⁾ Foucault nepopírá existenci fyzických

2) Michel Foucault: *The History of Sexuality*, sv. I, New York, Pantheon 1980; česky: *Dějiny sexuality* I (přeložil Čestmír Pelikán), Praha, Herrmann & synové 1999, s. 179.

projevů sexuálních vztahů, neříká, že by lidé neprovozovali biologický sex či neměli pohlavní orgány. Pouze tvrdí, že devatenácté století našlo nové způsoby, jak v rámci jedné určité kategorie („sex“) sdružovat celou škálu věcí, které jsou potenciálně dosti rozdílné: určité jednání, které označujeme za sexuální, biologické odlišnosti, části těla, psychické reakce a především sociální významy. Způsob, jakým se lidé vyjadřovali a stavěli k těmto různým typům chování, počitkům a biologickým funkcím, umožnil vznik něčeho nového, umělé jednoty nazývané „sex“, k níž se začalo přistupovat jako k základu identity jedince. Poté došlo k zásadnímu obratu, na jehož základě začala být tato věc zvaná „sex“ nazírána jako *příčina* různorodých jevů, jejichž spojením byla vytvořena daná idea. Tento proces přičkl sexualitě nový význam a novou roli a učinil z ní tajemství obestírající přirozenost jedince. V souvislosti s důležitostí „pohlavního pudu“ a naší „sexuální přirozenosti“ Foucault poznamenává, že jsme se dostali do stavu, kdy

[...] naši srozumitelnost žádáme od toho, co bylo po mnoho století považováno za šílenství [...], svou totožnost od toho, co jsme vnímali jako temné bezejmenné puzení. Odtud důležitost, kterou mu přikládáme, uctívá obava, již ho obklopujeme, péče, kterou věnujeme tomu, abychom ho poznali. Odtud fakt, že se sex postupem staletí stal důležitější než naše duše.³⁾

Způsob, jakým se ze „sexu“ stalo tajemství individuálního bytí, klíčový zdroj individuální identity, ilustruje v devatenáctém století mimo jiné i vznik „homosexuála“ jako typu, téměř „druhu“. Předchozí období stigmatizovala projevy sexuálního vztahu mezi jedinci stejného pohlaví (jako např. sodomie), nyní to však již nebyla otázka projevů, nýbrž identity. Nešlo již o to, zda se někdo dopustil zapovězeného činu, nýbrž zda „byl“ homosexuál. Sodomie byla činem, píše Foucault, ale „homosexuál byl již reprezentantem druhu“. ⁴⁾ Dříve šlo o homosexuální jednání, k němuž se lidé mohli uchýlovat, zatímco nyní to byla spíše otázka

3) Michel Foucault: *The History of Sexuality*, sv. I (česky: *Dějiny sexuality I*, cit. dílo, s. 181).

4) Tamtéž, s. 53.

sexuální podstaty či esence, o níž se předpokládalo, že určuje vlastní osobnost jedince: Je homosexuál?

Podle Foucaultova výkladu je „sex“ konstruován diskursy spojenými s různými společenskými praktikami a institucemi: tím, jak lékaři, duchovní, úředníci, sociální pracovníci, a dokonce romanopisci přistupují k jevům, které identifikují jako sexuální. Tyto diskursy však zobrazují sex jako něco, co je vůči těmto diskursům prvotní. Moderní člověk tuto představu z velké části přijal a obvinil tyto diskursy a společenské praktiky z toho, že se sex, jehož jsou ve skutečnosti strůjci, snaží ovládnout a potlačit. Tento proces radikálně převrací Foucaultova analýza, na jejímž základě je sex vnímán spíše jako následek než příčina, jako produkt diskursů pokoušejících se analyzovat, popisovat a regulovat aktivity lidských bytostí.

Foucaultova analýza je příkladem argumentace z oblasti historie, jež se stala „teorií“, protože jí byli inspirováni a navázali na ni lidé z jiných oborů. Není to teorie sexualitativy ve smyslu souboru axiomů s proklamovanou univerzální platností. Má to být analýza konkrétního historického vývoje, která má však zjevně širší dopad. Vyzývá nás, abychom byli skeptičtí vůči všemu, co je označováno za přirozené, za dané. Nemohlo by to naopak být produktem diskursů odborníků, praktik spojených s diskursy vědění, které si osobují právo tuto skutečnost popsat? Podle Foucaultova výkladu je původcem „sexu“ jakožto tajemství lidské přirozenosti snaha dozvědět se o lidech pravdu.

TEORETICKÉ POSUNY

Myšlení, které se stává teorií, lze charakterizovat i tak, že nabízí překvapující „posuny“, jež mohou lidé uplatnit při úvahách o jiných tématech. Jedním z takových posunů je Foucaultův názor, že předpokládaná opozice mezi přirozenou sexualitou a společenskými silami („moci“), které ji potlačují, by mohla být spíše vztahem komplicity: společenské síly vytvářejí něco („sex“), nad čím se zjevně snaží mít kontrolu. Další posunem — jakýmsi bonusem, chcete-li — je otázka, čeho má být dosaženo

zastíráním tohoto spolčení moci se sexem, který údajně zároveň potlačuje. Čeho se docílí tím, že bude tato vzájemná závislost vnímána spíše jako opozice než závislost? Foucaultovou odpovědí je, že se tak maskuje všudypřítomnost moci: myslíte si, že odporujete moci tím, že jste stoupencem sexu, a přitom se ve skutečnosti pohybujete v mezích, které moc vytyčila. Jinými slovy, pokud se to, čemu říkáme „sex“, bude podle všeho nacházet mimo dosah moci — jako něco, co se společenské síly snaží marně dostat pod kontrolu —, bude se moc zdát omezená, už vůbec ne tak mocná (není schopna si sex podrobit). Moc však ve skutečnosti proniká do všech oblastí. Je všude.

Moc pro Foucaulta *není* to, co někdo vykonává, nýbrž „moc/vědění“: moc ve formě vědění nebo vědění jako moc. Tím, co si myslíme, že víme o světě — prostřednictvím pojmového rámce, který nás vede k myšlení o světě kolem nás —, uplatňujeme velkou moc. Moc/vědění je například původcem situace, v níž jste definováni svým pohlavím. Vytváří situaci, která definuje ženu jako někoho, jehož osobní naplnění má spočívat v sexuálním vztahu s mužem. Myšlenka, že sex leží mimo působnost moci a je vůči ní v opozici, zastírá plný dosah moci/vědění.

V souvislosti s tímto příkladem teorie je třeba učinit několik důležitých poznámek. Zde u Foucaulta jde o teorii analytickou — o analýzu určitého konceptu —, avšak inherentně spekulativní v tom smyslu, že se nelze odvolat na žádné skutečnosti, kterými by se prokázalo, že právě tato hypotéza o sexualitě je ta správná. (Existuje množství důkazů vypovídajících o věrohodnosti jeho výkladu, ale jednoznačně nebyl potvrzen.) Foucault hovoří o tomto druhu bádání jako o „genealogické“ kritice: odhalování skutečnosti, že zdánlivě základní kategorie, jakou je i „sex“, jsou produkovány diskursivními praktikami. Taková kritika se nám nepokouší sdělit, co sex „opravdu“ je, ale snaží se osvětlit vznik dané představy. Povšimněte si rovněž, že zde Foucault vůbec nehovoří o literatuře, přestože se tato teorie ukázala jako velmi zajímavá pro ty, kteří se literaturou zabývají. A to už proto, že literatura je o sexu. Literatura je jedním z míst, kde se tato idea sexu utváří, kde se setkává-

me s prosazováním myšlenky, že nejnjiternější identita člověka se váže na ten druh touhy, kterou pocituje vůči jiné lidské bytosti. Foucaultův výklad má význam pro lidi zabývající se románem i pro ty, kteří působí v oblasti *gay and lesbian studies* a *gender studies* obecně. Obzvláště velký vliv měl Foucault jako tvůrce nových historických objektů, jako jsou „sex“, „trest“ a „šílenství“, o nichž jsme nikdy neuvažovali v tom smyslu, že by mohly mít nějakou historii. Ve svých dílech přistupuje k těmto věcem jako k historickým konstrukcím, čímž nás podněcuje k tomu, abychom si všímali, jak mohly diskursivní praktiky určitého období, včetně literatury, formovat věci, které bereme jako samozřejmost.

DERRIDA O PSANÍ

Jako druhý příklad „teorie“, stejně vlivné jako je Foucaultova revize dějin sexuality, ale vykazující rysy, které ilustrují rozdíly uvnitř „teorie“ samé, si můžeme zvolit analýzu pojednání o psaní a zkušenosti z *Vyznání* Jeana-Jacquesa Rousseaua; jejím původcem je současný francouzský filozof Jacques Derrida. Rousseau je francouzský autor osmnáctého století, jemuž bývá často přičítán podíl na zrodu moderní představy individuálního jáství (*self*).

Nejprve však několik základních faktů. Západní filozofie tradičně rozlišuje mezi „skutečností“ a „Jevem“, mezi *věcmi* jako takovými a jejich *reprezentacemi* a mezi *myšlením* a *znaky*, jimiž je myšlení vyjádřeno. Znak či reprezentace nejsou z tohoto pohledu ničím jiným než způsobem, jak se dostat k realitě, pravdě nebo idejím, a měly by být co možná nejtransparentnější; neměly by být překážkou, neměly by poznamenat nebo infikovat myšlení či pravdu, kterou reprezentují. V tomto rámci se řeč jeví jako bezprostřední manifestace nebo přítomnost myšlení, zatímco psaní, které působí za nepřítomnosti mluvčího, je vnímáno jako umělá a druhotná reprezentace řeči, jako potenciálně zavádějící znak určitého znaku.

Rousseau navazuje na tuto tradici, která vešla v obecnou známost; píše, že Jazyky jsou k tomu, aby se jimi

mluvilo; psaní slouží pouze jako suplement řeči".⁵⁾ Na tomto místě se do věci vkládá Derrida a ptá se: „Co je to suplement?“ Websterův slovník definuje *suplement* jako „to, čím se něco doplňuje nebo rozšiřuje“. „Doplňuje“ psaní řeč tím, že dodává něco zásadního, co v ní chybělo, nebo přidává něco, bez čeho by se řeč mohla bez problémů obejít? Rousseau opakovaně charakterizuje psaní jako pouhý dodatek, jako něco nepodstatného navíc, hovoří dokonce o „nemoci řeči“: psaní sestává ze znaků, které představují možnost nedorozumění, neboť jsou čteny v nepřítomnosti mluvčího, který tak nemůže podávat vysvětlení či opravovat. I když však Rousseau o psaní mluví jako o něčem nepodstatném navíc, ve svých dílech se k němu ve skutečnosti staví jako k něčemu, co doplňuje či supluje to, čeho se v řeči nedostává. Psaní se opakovaně uplatňuje jako kompenzace nedostatků v řeči, jakým je například možnost špatného porozumění. Ve svých *Vyznáních*, v nichž se poprvé objevuje představa jáství jako „vnitřní“ reality, která je společnosti neznámá, Rousseau například píše, že se rozhodl napsat svá *Vyznání* a skrýt se před společností, protože ve společnosti by se jevil „nejen v nevýhodě, ale ukázal bych se v úplně jiném světle, než jaký ve skutečnosti jsem [...] Kdybych byl přítomen, lidé by se nikdy nedozvěděli, za co jsem stál“. Pro Rousseaua je tedy jeho „pravé“ vnitřní jáství jiné než jáství, které je patrné při rozmluvě s jinými lidmi, a potřebuje proto psaní k tomu, aby jeho prostřednictvím doplnil zavádějící znaky své řeči. Psaní se ukazuje být esenciální, protože řeč se vyznačuje vlastnostmi, které byly dříve přičítány psaní: stejně jako psaní sestává ze znaků, které nejsou transparentní, nepřenášejí automaticky význam, který mluvčí zamýšlí sdělit, nýbrž jsou otevřeny interpretaci.

Psaní je suplementem řeči, ale řeč je již sama suplementem: děti, jak píše Rousseau, se rychle naučí používat řeč, „aby doplnily svou vlastní slabost [...], neboť není zapotřebí velké zkušenosti k tomu, aby si člověk uvědomil, jak

5) Jean-Jacques Rousseau: *Vyznání*, kniha třetí (přeložil Luděk Kult), Praha, Odeon 1978. Níže uvedené citace z Rousseauova *Vyznání* je možno nalézt rovněž v knize třetí i jinde.

je příjemné jednat prostřednictvím rukou jiných lidí a hýbat světem tím, že jednoduše pohneme jazykem“. Na základě posunu charakteristického pro teorii přistupuje Derrida k tomuto konkrétnímu případu jako k instanci společné struktury či logiky, jakési „logiky suplementarity“, kterou objevuje v Rousseauových dílech. Tato logika představuje strukturu, v jejímž rámci vychází najevo, že doplňovaná věc (řeč) potřebuje doplnění, protože se ukazuje, že má tytéž vlastnosti, o nichž se původně předpokládalo, že jsou charakteristické pouze pro příslušný suplement (psaní). Pokusím se celou věc vysvětlit.

Rousseau potřebuje psaní z toho důvodu, že řeč bývá nespřímně interpretována. Řečeno obecněji, potřebuje znaky, protože věci samy o sobě nedostačují. Ve svých *Vyznáních* popisuje, jak coby dospívající chlapec zahořel láskou k paní de Warens, v jejímž domě bydlel a již nazýval „Maminka“:

Nikdy bych neskončil, kdybych mluvil podrobně o všech pošetilostech, které mi vnukalo pomyšlení na drahou Maminku, když jsem jí nebyl na očích. Kolikrát jsem zlíbal své lože při pomyšlení, že v něm kdysi spala; záclony a všechn nábytek ve mém pokoji při pomyšlení, že patří jí, že se jich dotýkala její krásná ruka; ba i podlahu, na níž jsem si lehal v pomyšlení, že po ní kráčela.

Tyto rozličné předměty fungovaly v její nepřítomnosti jako suplementy nebo náhražky za její přítomnost. Ukazuje se však, že i v její přítomnosti přetrvává tatáž struktura, tatáž potřeba suplementů. Rousseau pokračuje:

Někdy jsem se i v její přítomnosti dopouštěl výstředností, jež mohla, jak se zdálo, podnítit jen nejprudší láska. Jednoho dne sedíme u jídla; ona vloží sousto do úst, ale tu zvolám, že jsem na něm zahlédl vlas; ona pustí sousto na talíř, já se ho lačně chopím a polknu je.

Ve chvílích, kdy se musí spokojit s náhražkami Či znaky, které mu ji připomínají, je její absence nejdříve stavěna do kontrastu s její přítomností. Ukazuje se však, že bez suplementů a znaků není její přítomnost momentem naplnění, bezprostředního přístupu k věci samé: i v její přítomnosti se uplatňuje tatáž struktura, tatáž potřeba suplementů. Proto tedy ta groteskní příhoda se spolknutím sousta,

keré si vložila do úst. Řetězec náhražek se navíc může odvíjet dál. I kdyby měla Rousseauovi „patřit“, jak říkáme, pořád by měl pocit, že mu uniká a že ji lze pouze tušit a vyvolávat v paměti. „Maminka“ sama je navíc náhražkou za matku, kterou Rousseau nikdy nepoznal, matku, která by nepostačovala, ale která by — jako všechny matky — nevyhovovala a vyžadovala by doplnění.

„Prostřednictvím tohoto řetězce suplementů,“ píše Derrida, „se ohlašuje nevyhnutelnost: nevyhnutelnost nekočného zřetězování, nevyhnutně zmnožující suplementární zprostředkování, která vytvářejí smysl právě toho, co odsouvají: přeludu věci samé, bezprostřední přítomnosti, původního vnímání. Bezprostřednost je odvozená. Vše začíná zprostředkováním.“⁶⁾ Čím víc se nám tyto texty snaží říct o důležitosti přítomnosti věci samé, tím víc poukazují na nutnost zprostředkování. Tyto znaky nebo suplementy nesou ve skutečnosti zodpovědnost za vznik dojmu, že existuje něco (jako „Maminka“), co můžeme uchopit. Z těchto textů se dozvídáme, že idea originálu je tvořena kopiemi, přičemž originál je vždy odsunut — nikdy ho není možné uchopit. Z toho plyne, že naše obecně vžitá představa reality jako něčeho přítomného a originálu jako něčeho, co bylo kdysi přítomno, se ukazuje jako neudržitelná. Zkušenost je vždy zprostředkována pomocí znaků a „originál“ je produkován jako účinek znaků, suplementů.

Jako mnohé jiné vedou Rousseauovy texty Derridu k závěru, že místo toho, abychom o životě uvažovali v tom smyslu, že je doplněn o znaky a texty jako prostředky jeho reprezentace, měli bychom dospět k představě, že život sám je zaplaven znaky a procesy signifikace z něj Činí to, čím je. Písemné projevy mohou vyjadřovat přesvědčení, že realita je prioritní vůči signifikaci, ale ve skutečnosti ukazují, že — vyjádřeno slovy slavného Derridova výroku: „*Il n'y a pas de hors-texte*“ — „Mimo text nic neexistuje“. Když si myslíme, že se dostáváme mimo znaky a text,

6) Jacques Derrida: *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1976, s. 141-164; přihlédnuto ke slovenskému překladu: *Gramatológia* (přeložil Martin Kanovský), Bratislava, Archa 1999.

k „vlastní realitě“, nacházíme ještě více textu, více znaků, řetězce suplementů. Derrida píše:

Sledováním pojícího vlákna „nebezpečného suplementu“ jsme se pokusili ukázat právě to, co se nazývá skutečným životem těchto existencí „z masa a kostí“, [...] bylo vždy pouze písmo; vždy byly pouze suplementy, substituční významy se mohly vynořit pouze v řetězci diferenčních poukazů [...] A tak donekonečna, neboť jsme v *textu* četli, že absolutní přítomnost, Příroda, to, co bývá označováno slovy jako „opravdová matka“ apod., byla vždy už skrytá, nikdy neexistovala; že smysl a řeč otevírá právě toto písmo jako mizení přirozené přítomnosti.⁷⁾

Neznamená to, že neexistuje rozdíl mezi přítomností a absencí „Maminky“ či mezi „skutečnou“ a fiktivní událostí. Jde o to, že její přítomnost se ukazuje být určitým typem absence, nadále vyžadujícím prostřednictví a suplementy.

CO Z PŘÍKLADŮ VYPLÝVÁ

Foucault a Derrida bývají často společně řazeni mezi „poststrukturalisty“ (viz příloha), avšak tyto dva příklady „teorie“ ukazují na některé výrazné vzájemné odlišnosti. Derrida nabízí čtení či interpretaci textů, určení logiky uplatňující se v textu. Foucaultovo pojetí není založeno na textech — cituje ve skutečnosti až překvapivě málo konkrétních dokumentů či diskursů —, ale nabízí obecný rámec pro myšlení o textech a diskurzech jako takových. Derridova interpretace ukazuje míru teoretičnosti literárních děl samých, jak tomu bylo v případě Rousseauových *Vyznání*: taková díla nabízejí explicitní spekulativní argumenty týkající se psaní, touhy a nahrazování či doplňování, přičemž uvažují o těchto tématech způsoby, jimž je ponechána implicitní povaha. Foucault nám na druhou stranu nechce ukázat, jak jsou texty moudré a jak pronikají k jádru problému, nýbrž jak dalece diskursy lékařů, vědců, romanopisců a dalších vytvářejí to, co údajně pouze analyzují. Derrida ukazuje, jak teoretická jsou literární díla, a Foucault říká, jak kreativně produktivní jsou diskursy vědění.

7) Tamtéž.

Rozdíl se zdá být rovněž v tvrzeních, která si oba osobují, a otázkách, jež vyvstávají. Derrida nám chce sdělit, co říkají nebo ukazují Rousseauovy texty, což vyvolává otázku, zda to, co Rousseauovy texty říkají, je pravda. Foucault zase tvrdí, že analyzuje konkrétní dějinný moment, což vyvolává otázku, zda jeho rozsáhlá zobecnění platí i pro jinou dobu a místo. Budeme-li klást doplňující otázky tohoto druhu, začneme naopak sami pronikat do teorie a uplatňovat ji v praxi.

Oba uvedené příklady teorie dokládají, že teorie obnáší spekulativní praxi: pojednání o touze, jazyku apod., která polemizují s obecně přijímanými idejemi (že existuje něco přirozeného, co se nazývá „sex“; že znaky reprezentují předchozí realitu). Podněcují nás tak k tomu, abychom znovu promysleli kategorie, jejichž prostřednictvím případně uvažujeme o literatuře. Tyto příklady dokládají hlavní výboje současné teorie, vyznačující se kritikou všeho, co je přijímáno jako přirozené, snahou prokázat, že vše, co bylo považováno nebo prohlašováno za přirozené, je ve skutečnosti historickým, kulturním produktem. O co tu přesně jde, lze pochopit na jiném příkladě. Když Aretha Franklinová zpívá *You make me feel like a natural woman*,⁸⁾ zdá se, že je šťastná, neboť je chováním svého partnera utvrzována ve své „přirozené“ sexuální identitě dříve než kulturou. Její formulace *you make me feel like a natural woman* však naznačuje, že předpokládaná přirozená či daná identita je kulturní rolí, účinkem vyprodukovaným kulturou. Ačkoliv není „přirozenou ženou“, něco v ní však *takový* pocit musí vyvolat. „Přirozené ženství“ je kulturním produktem.

Teorie je původcem dalších polemik analogických s tímto pojetím — ať už prosazují názor, že (1) zjevně přirozená společenská uspořádání a instituce (a stejně tak i obvyklé způsoby myšlení společnosti) jsou produktem základních ekonomických vztahů a trvalých mocenských bojů; nebo že (2) jevy vědomého života mohou být produkovány nevědomými silami, anebo že to, co nazýváme

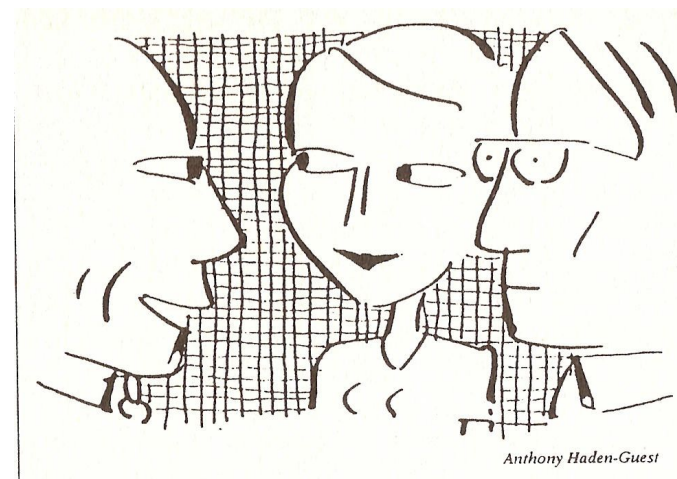
8) Volně přeloženo: „Jako žena se s tebou cítím tak přirozeně.“ (Pozn. překl.)

jástvím či subjektem, vzniká prostřednictvím a v rámci systémů jazyka a kultury; případně že (3) to, co označujeme jako „přítomnost“, „původ“ nebo „původní“, je tvořeno kopiemi, účinkem opakování.

Co je to tedy teorie? Objevují se nám zde čtyři hlavní charakteristiky:

1. Teorie je interdisciplinární — diskurs, jehož účinky přesahují hranice původní disciplíny.
2. Teorie je analytická a spekulativní — snaha nalézt odpovědi na to, co označujeme jako sex, jazyk, psaní, význam nebo subjekt.
3. Teorie je kritikou obecného povědomí, konceptů považovaných za přirozené.
4. Teorie je reflexivní, představuje myšlení o myšlení, zkoumání kategorií, s nimiž pracujeme v literatuře i v rámci jiných diskursivních praktik, pokud nám jde o porozumění věcem.

Výsledkem je, že z teorie jde strach. Jedním z jejích rysů, který nahání největší hrůzu, je její bezbřehost. Není to něco, co by bylo možné vůbec někdy zvládnout, nejedná se o konkrétní soubor textů, které by bylo možné se naučit, a tím „teorii znát“. Je to ničím neohrazený korpus psaní,



Vy jste terorista? Díkybohu. Zdálo se mi, že Markéta říkala, že jste teoretik.

který vždy nabývá na objemu s tím, jak mladí a neklidní kritizují vůdčí koncepce svých předchůdců a zároveň upozorňují na přínos nových myslitelů pro teorii a znovu objevují díla starších, opomíjených. Teorie je tak zdrojem obav, protože umožňuje neustále dávat najevo převahu: „Cože? Vy jste nečetli Lacana? Jak můžete hovořit o lyrice, aniž berete v úvahu zrcadlovou konstituci mluvícího subjektu?“ Nebo: „Jak můžete psát o viktoriánském románu bez využití Foucaultova výkladu o uplatňování sexuality a hysterizace ženských těl a bez využití výkladu o demonstraci úlohy kolonialismu při konstrukci metropolitního subjektu, s níž přišla Gayatri Spivaková?“ Teorie se někdy může prezentovat jako ďábelský ortel odsuzující nás k četbě obtížných textů z oborů, s nimiž nejsme dobře obeznámeni tj. k takovému čtení, ve kterém splnění jednoho určitého cíle nepřináší kýžený oddech, nýbrž staví před nás další nesnadné úkoly. („Spivaková? Ano, ale četli jste kritickou studii Benity Parryové, která reaguje na Spivakovou, a její následnou odezvu?“)

Nezvládnutelnost teorie je hlavní příčinou odporu, který vyvolává. Ať už se považujete za člověka, který má v této oblasti sebelepší přehled, nikdy si nemůžete být jisti, zda „si musíte přečíst“ Jeana Baudrillarda, Michaila Bachtina, Waltera Benjamina, Héléne Cixousovou, C. L. R. Jamese, Melanii Kleinovou či Julii Kristevovou, nebo zda na ně můžete „bez obav“ zapomenout. (Bude to samozřejmě záležet na tom, kdo „jste“ a kým chcete být.) Hodně nevraživosti vůči teorii plyne bezpochyby z toho, že přiznáme-li si její význam, učiníme tím jakési neurčité předsevzetí a vystavíme se tomu, že se vždy najde něco důležitého, co nebudeme znát. To je však něco, co je vlastní životu samému.

Teorie v nás vyvolává touhu po dokonalém zvládnutí určité problematiky; doufáme, že teoretická četba nám poskytne koncepty, které nám umožní organizovat a chápat jevy, jež nás zajímají. Teorie však takovou dokonalost vylučuje. Nejen proto, že se vždy najde něco, co ještě neznáme, ale z toho důvodu — a to je specifitější a bolestnější — že sama teorie je zpochybňováním předpokládaných výsledků

i domněnek, na nichž jsou tyto výsledky založeny. Pro teorii je přirozené, že zpochybňováním premis a postulátů neguje vše o čem jsme si mysleli, že známe. Účinky teorie jsou proto nepředvídatelné. Nejenže jsme neobsáhli všechno, ale nejsme ani tam, kde jsme byli předtím. O své četbě uvažujeme v novém světle. Napadají nás jiné otázky a máme lepší povědomí o důsledcích těch otázek, které aplikujeme na díla, jež čteme.

Na základě tohoto velmi krátkého úvodu se nestanete mistry teorie, a to nejen vzhledem k jeho omezenému rozsahu. Podává nicméně přehled významných myšlenkových linií a problematických oblastí, zejména těch, které souvisejí s literaturou. Jsou zde prezentovány příklady teoretického bádání v naději, že čtenáři budou mít možnost poznat hodnotu a poutavost teorie a snad i zakusit potěšení z myšlení.

KAPITOLA 2
CO JE TO LITERATURA (A JE VŮBEC TAKOVÁ
OTÁZKA RELEVANTNÍ)?

Co je to literatura? Mohlo by se zdát, že tato otázka bude středobodem literární teorie, ale ve skutečnosti zřejmě nemá až tak velký význam. Proč tomu tak je?

Nabízejí se dva hlavní důvody. Za prvé: proč by si teoretikové měli dělat starosti s tím, zda texty, které čtou, jsou literární povahy, či nikoli, kombinuje-li v sobě sama teorie myšlenky z filozofie, lingvistiky, historie, politologie a psychoanalýzy. Studentům a učitelům literatury se dnes nabízí široké spektrum kritických projektů, témat, o nichž lze číst a psát — jako například „obraz ženy na začátku dvacátého století“ —, v jejichž rámci je možno se zabývat jak literárními, tak neliterárními díly. Můžeme studovat romány Virginie Woolfové nebo Freudovy kazuistiky, případně obojí, aniž v tom z metodologického hlediska bude patrný zásadní rozdíl. Neznamená to, že všechny texty jsou si jistým způsobem rovny: určité texty jsou považovány — ať už z toho či onoho důvodu — za bohatší, působivější, exemplárnější, kontroverznější, zásadnější. Literární i neliterární texty však lze studovat dohromady a podobným způsobem.

LITERÁRNOST MIMO LITERATURU

Za druhé: markantní rozdíl zde není patrný z toho důvodu, že teoretická díla odhalila to, co bývá v nejjednodušší podobě označováno jako „literárnost“ neliterárních jevů. Vlastnosti, jimž se často přisuzovala

literární povaha, se ukazují být rozhodující rovněž pro neliterární diskursy a praktiky. Diskuse o povaze historického rozumění si například za model vzaly to, co spočívá v rozumění příběhu. Je příznačné, že historikové neprodukují vysvětlení, která by se podobala predikčním vědeckým vysvětlením: nemohou doložit, že existuje-li X a Y, nastane nutně i Z. Ukazují spíše, jak jedna věc vyústila do druhé, jak došlo k vypuknutí první světové války, nikoli proč se to *muselo* stát. Modelem pro historické vysvětlení je tedy logika příběhů: způsob, jakým příběh ukazuje, jak k něčemu došlo, přičemž výchozí situace, její vývoj a výsledek jsou spojeny tak, aby vše dávalo smysl.

Modelem pro historickou inteligibilitu je stručně řečeno literární *narativ*.¹⁾ My, kdo slycháme a čteme příběhy, jsme schopni bez problémů říci, zda osnova (*plot*)²⁾ je smysluplná, soudržná nebo zda příběh zůstává neukončen. Pokud se literární i historické *narativy* vyznačují týmiž modely, na jejichž základě se dá určit, co je smysluplné a co lze považovat za příběh, nemusí hledání rozdílu mezi nimi znamenat pro teorii ožehavý problém. Podobně začali teoretikové tvrdit, že v neliterárních textech, ať už se jedná o Freudovy psychoanalytické kazuistiky nebo filozofická díla, hrají důležitou roli rétorické prostředky, jako je metafora, u nichž se předpokládalo, že jsou pro literaturu rozhodující, zatímco v jiných typech diskursů byly považovány pouze za ozdobu. Tím, že teoretikové ukazují, jak rétorické figury formují myšlení také v jiných diskurzech, upozorňují na silnou literárnost uplatňující se ve zdánlivě neliterárních textech, čímž se rozlišování mezi literárním a neliterárním komplikuje.

Nicméně skutečnost, že tuto situaci popisují tak, že hovořím o objevení „literárnosti“ neliterárních jevů,

1) Anglický termín *narrative* překládáme jako *narativ*. Pojem *vyprávění* vyhrazuje pro pojem *narration*. (Pozn. J. H.)

2) Termín *plot* bývá zpravidla překládán do češtiny jako *zápletk*a. Tento pojem však již má v české literárněvědné terminologii jiný význam: znamená určitý hybný moment v ději příběhu. Význam pojmu *plot* je ale naprosto odlišný, označuje logickou a kauzální strukturu událostí příběhu. Navrhujeme proto užívat jako ekvivalent v české literárněvědné terminologii dosud neobsazený pojem *osnova* (podrobněji viz Poznámka k dílu J. C.). (Pozn. J. H.)

naznačuje, že pojem literatury nadále sehrává svou roli a je nutné se jí zabývat.

NA CO SE PTÁME?

Dostáváme se zpět ke klíčové otázce, které se jen tak nezbavíme: „Co je to literatura?“ Co je to vlastně za otázku? Když se takto zeptá pětileté dítě, odpověď je jednoduchá. „Literatura,“ odpovíme, „to jsou příběhy, básně a hry.“ Pokud se však takto zeptá literární teoretik, budeme si již méně jisti tím, jak je takový dotaz myšlen. Může to být otázka vztahující se k obecné povaze tohoto objektu, literatury, který už oba dva dobře znáte. O jaký objekt nebo činnost se jedná? Co dělá? Jakému účelu slouží? Otázka „Co je to literatura?“ pojatá tímto způsobem nežadá definici, nýbrž analýzu, dokonce snad polemiku o tom, proč by se měl člověk literaturou vůbec zabývat.

„Co je to literatura?“ však může být také otázka týkající se charakteristických rysů děl, která jsou jako literatura známa: čím se liší od neliterárních děl? Co odlišuje literaturu od jiných lidských aktivit a kratochvílí? Lidé by se takto v daném okamžiku mohli ptát, protože by chtěli vědět, na základě čeho je možné rozhodnout, které knihy jsou literatura a které nikoli, avšak je pravděpodobnější, že již mají představu o tom, co se považuje za literaturu, a budou chtít vědět něco jiného: Existují nějaké podstatné charakteristické znaky společné všem literárním dílům?

To je obtížná otázka. Teoretikové s ní zápolí, avšak bez výrazného úspěchu. Důvody není třeba dlouho hledat: literární díla se vyskytují ve všech možných podobách, ať už z hlediska tvaru či rozsahu, a většina z nich má zdánlivě více společného s díly, která se obvykle jako literatura neoznačují, než s těmi, která se všeobecně za literaturu považují. Například *Jana Eyrová* Charlotte Brontëové připomíná více autobiografii než sonet a báseň Roberta Burnse „Má milá jest jak růžička“³⁾ se podobá více lidové písni než

3) Eva Oliveriusová: *Dějiny anglické literatury*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1988, s. 126.

Shakespearovu *Hamletovi*. Mají básně, hry a romány nějaké společné vlastnosti, jimiž se liší řekněme od písní, prepisů rozhovorů a autobiografií?

HISTORICKÉ PROMĚNY

Tato otázka se stane ještě složitější při bytí jen letmém pohledu z historické perspektivy. Díla, kterým dnes říkáme literatura, lidé píšou již pětadvacet století, ale literatura v moderním smyslu je pojem starý sotva dvě století. Před rokem 1800 se v jiných evropských jazycích slovem literatura a obdobnými termíny označovalo „písemnictví“ nebo „knižní vědění“. I dnes, když nějaký vědec řekne, že „o evoluci existuje obrovské množství literatury“, nemíní tím, že se o tomto tématu pojednává v mnoha básních a románech, ale že toho o něm bylo hodně napsáno. Také díla, která se dnes ve školách probírají v hodinách angličtiny nebo latiny jako literatura, nebyla kdysi považována za zvláštní druh psaní, ale za vynikající ukázkou využití jazyka a rétoriky. Sloužila jako instance širší kategorie, tj. takové, do níž patří také proslovy, kázání, historie a filozofie. Po studentech se nechtělo, aby je interpretovali tak, jak v současnosti interpretujeme literární díla my, když se snažíme vysvětlit, „o čem vlastně jsou“. Studenti se je naopak učili nazpaměť, studovali jejich gramatiku, určovali jejich rétorické figury a jejich strukturu či argumentační postupy. S díly, jakým je například Vergiliova *Aeneis*, která se nyní studuje jako literatura, se před rokem 1850 pracovalo ve školách v mnohém jinak.

Počátky moderního západního pojetí literatury jako imaginativního psaní sahají k německým romantickým teoretikům druhé poloviny osmnáctého století, a budeme-li chtít konkrétní zdroj, ke knize *O literatuře v jejích vztazích ke společenským zřízením*, vydané v roce 1800 francouzskou baronkou paní de Staël. I když se však omezíme jen na poslední dvě století, literatura jako kategorie se stává těžko uchopitelnou: splňovala by díla, která jsou dnes považována za literaturu — řekněme básně, jež vypadají jako útržky běžného hovoru, bez rýmu a rozpoznatelného

metra —, kritéria, která na literaturu kladla paní de Staël? Jakmile začneme přemýšlet také o mimoevropských kulturách, stává se otázka, co budeme považovat za literaturu, ještě obtížnější. Člověk by vše nejráději vzdal a celou věc uzavřel tak, že literatura je vše, co daná společnost jako literaturu vnímá — tedy soubor textů, které kulturní arbitři uznávají za součást literatury.

Takový závěr je samozřejmě zcela neuspokojivý. Namísto toho, aby danou otázku řešil, odsunuje ji stranou: místo toho, abychom se ptali „Co je to literatura?“, měli bychom se ptát: „Na základě čeho považujeme (případně nějaká jiná společnost) něco za literaturu?“ Tímto způsobem fungují i jiné kategorie, které se nevztahují ke specifickým vlastnostem, ale pouze k měnícím se kritériím jednotlivých sociálních skupin. Vezměte si otázku: „Co je to plevel?“ Existuje nějaká podstata „plevelovitosti“ něco zvláštního, nějaké *je ne sais quoi*, co je společné veškerému plevelu a čím se liší od „ne-plevelu“? Každý, kdo někdy někomu pomáhal plít zahradu, ví, jak těžko se rozezná plevel od ne-plevelu, a může si lámat hlavu, zda na to existuje nějaký trik. Co by to mělo být? Jak se pozná plevel? Trik spočívá v tom, že žádný není. Plevel jsou jednoduše rostliny, které zahrádkáři na svých zahradách nechtějí. Pokud by nás plevel zajímal a pátrali bychom po podstatě „plevelovitosti“, bylo by ztrátou času zkoušet vypátrat jejich botanickou povahu, pít se po rozlišujících formálních či fyzických vlastnostech, na jejichž základě se z rostlin stává plevel. Místo toho bychom museli uskutečnit historický, sociologický, a snad i psychologický průzkum zaměřený na ty druhy rostlin, které různé skupiny na různých místech považují za nežádoucí.

Možná že s *literaturou* je to jako s *plevelem*.

Tato odpověď nás však nezbavuje nastolené otázky. Pouze se tím změní: „Co nás vede k tomu, že v rámci naší kultury považujeme něco za literaturu?“

TEXTY POVAŽOVANÉ ZA LITERATURU

Předpokládejme, že narazíme na tuto

větu:

We dance in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

Tančíme v kole s nadějí,
uprostřed sedí Tajemství, co všechno ví.

Co to je a jak to víme?

Jistě, hodně záleží na tom, *kde* na takový text narazíme. Pokud bude výše uvedená věta natištěna na proužku papíru uvnitř čínskému koláčku štěstěny, můžeme ji brát jako neobvyklou záhadnou věštbu, ale pokud je prezentována (což je náš případ) jako příklad, budou nás napadat významy spojené s používáním jazyka ve formě, která je nám známa. Je to hádanka, v níž máme hledat, co je oním tajemstvím? Nebo je to snad reklama na něco, co se jmenuje „Tajemství“? Reklamní slogany se často rýmují — *Winston tastes good, like a cigarette should* — a ve snaze zaujmout přehlacenou veřejnost jsou čím dál tajuplnější. Nezdá se, že by se tato věta mohla pojit s jakýmkoli praktickým kontextem, který se člověku bezprostředně vybaví, včetně eventualit souvisejících s prodejem nějakého výrobku. Spolu se skutečností, že se rýmuje a po prvních dvou slovech přechází do pravidelného rytmu střídání přízvučných a nepřízvučných slabik (róand *in a ring and suppose*), tak představuje možnost, že se jedná o poezii, instanci literatury.

Je tu však jeden problém: hlavní důvod, proč považujeme tuto větu za literaturu, je ten, že nemá žádný zjevný praktický význam. Kdybychom však vyňali jiné věty z kontextu, který objasňuje jejich funkci, nedosáhli bychom stejného účinku? Řekněme, že vezmeme větu z nějakého návodu, receptu, inzerátu nebo novin a umístíme ji izolovaně na stránku:

Dobře promíchejte a nechte pět minut odstát.

Jedná se v tomto případě o literaturu? Udělal jsem z této věty literární dílo tím, že jsem ji vytrhl z praktického

kontextu kuchařského receptu? Snad, ale to, že jsem tak učinil, není příliš zřejmé. Zdá se, že zde něco chybí; věta jaksi postrádá náležitosti, s nimiž bychom mohli dále pracovat. Když z ní nebudeme chtít udělat literární dílo, bude třeba, abychom si snad představili nějaký název, jehož vztah k danému verši by nastolil určitý problém a podnítil představivost: například „Tajemství“ nebo „Povaha milosrdenství“.

Něco takového by pomohlo, nicméně útržek věty jako „švestka v cukru ráno na polštáři“ má přece jen větší šanci, že se stane literaturou, neboť tím, že nemůže být ničím jiným než obrazem, podněcuje jistý druh pozornosti, vyzývá k zamyšlení. K témuž dochází u vět, kde vztah mezi jejich formou a obsahem představuje potenciální duševní stravu. Úvodní věta filozofické knihy W. O. Quina *Z logického hlediska* by mohla být stejně dobře i básní:

Pozoruhodnou věcí
na ontologickém problému je jeho
jednoduchost.

Když tuto větu takto umístíme na stránku a orámujeme ji významným tichem, může vzbudit jistý druh pozornosti, kterou bychom mohli označit za literární: zájem o jednotlivá slova, jejich vzájemné vztahy, implikace, a především pozornost věnovaná spojitosti mezi tím, co se říká a jak se to říká. Znamená to, že v tomto provedení tato věta podle všeho splňuje určitou moderní představu básně a reaguje na jistý druh pozornosti, který bývá v současnosti s literaturou spojován. Kdyby nám někdo takovou větu řekl, zeptali bychom se: „co tím myslíš?“, ale pokud budeme tuto větu brát jako báseň, otázka nebude zdaleka tatáž: nebudeme se již ptát, co má mluvčí nebo autor na mysli, ale co znamená daná báseň. Jak se zde uplatňuje jazyk? Co tato věta říká?

Izolovaně postavená slova prvního verše „Pozoruhodnou věcí“ mohou vyvolávat otázku, co že je tou věcí a co na ní má být pozoruhodného. „Co je onou věcí?“ je jedním z problémů ontologie, nauky o bytí či oboru zabývajícího se studiem všeho, co existuje. „Věc“ ve výrazu „pozoruhodnou věcí“ však není fyzický objekt, ale něco jako vztah či

aspekt, jehož forma existence se liší od existence kamene nebo domu. Věta hlásá jednoduchost, ale nezdá se, že by se tím, co hlásá, řídila, když na nejednoznačných významech slova *věc* zčásti ilustruje hrozivou komplexitu ontologie. Ale snad vlastní jednoduchost básně — fakt, že končí slovem „jednoduchost“, jako by už nebylo nutné říkat víc — propůjčuje jistou důvěryhodnost jinak nepříliš přesvědčivému prosazování jednoduchosti. V takto izolovaném postavení může tato věta každopádně podnítit takovou interpretační aktivitu, která bývá spojována s literaturou — takovou aktivitu, kterou na tomto místě vyvíjím já.

Co nám takové myšlenkové experimenty mohou o literatuře říci? Především naznačují, že pokud je jazyk vyčleněn z jiných kontextů, zbaven jiných účelů, je možné jej interpretovat jako literaturu (pokud však disponuje určitými vlastnostmi, které jej činí takové interpretaci přístupným). Pokud je literatura jazykem dekontextualizovaným, odříznutým od jiných funkcí a účelů, je zároveň sama o sobě kontextem, který podněcuje či vzbuzuje zvláštní druhy pozornosti. Čtenář se například zaměřuje na potenciální komplexity a hledají implicitní významy, aniž by předpokládali, že je daná výpověď bude řečně instruovat k provedení nějaké konkrétní činnosti. Popsat „literaturu“ by znamenalo analyzovat soubor předpokladů a interpretačních operací, které čtenáři v souvislosti s takovými texty uplatňují.

LITERÁRNÍ KONVENCE

Jedna důležitá konvence či dispozice, která vyplynula z analyzování příběhů (počínaje v soukromí vyprávěnými anekdotami a konče celými romány), je známa pod hrozivým označením „hyperchráněný kooperativní princip“ (*hyper-protected cooperative principle*), ale je ve skutečnosti poměrně prostá. Komunikace závisí na základní dohodě, že její účastníci spolu navzájem spolupracují, a předpokládá se tudíž, že to, co jedna osoba říká druhé, je důležité. Když se vás zeptám, jestli je Jirka dobrý student, a vy odpovíte: „bývá obvykle dochvilný“, budu si vaš

odpověď vykládat z hlediska svého předpokladu, že spolupracujete a odpovídáte na mou otázku něco relevantního. Místo toho, abych se ohradil: „Neodpověděli jste mi na mou otázku“, mohu dospět k závěru, že jste ve skutečnosti odpověděli nepřímo a dali jste tak najevo, že o Jirkově studiu se toho mnoho pozitivního říci nedá. Usuzuji proto, že spolupracujete, pokud se nenaskytne přesvědčivý důkaz, který by svědčil o opaku.

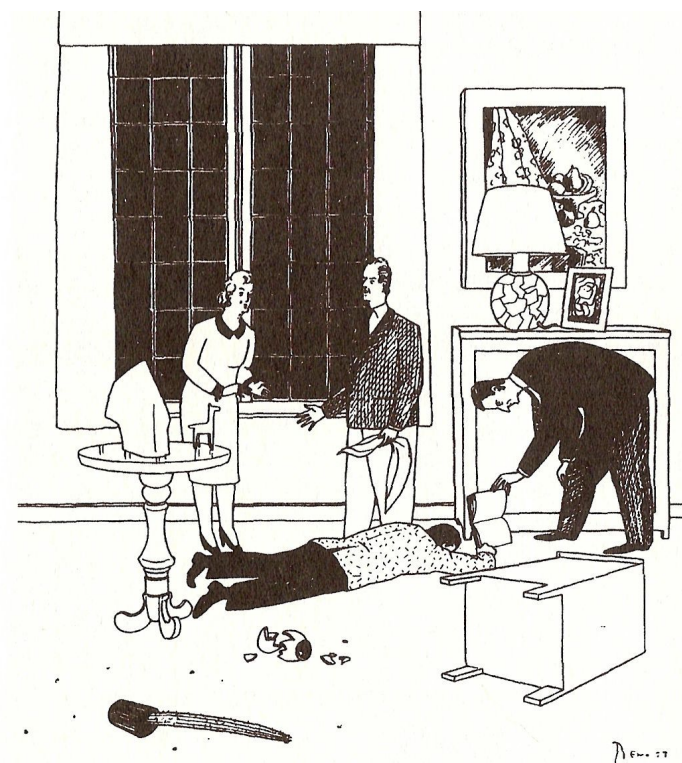
Na literární narativy je tedy možno pohlížet jako na součásti širší skupiny příběhů, „narativně předváděné texty“ (*narrative display texts*), tedy jako na skupinu výpovědí, jejichž relevance pro posluchače nespočívá v informaci, jíž jsou nositelem, ale v jejich „vypravovatelnosti“ (*tellability*). Ať vyprávíte anekdotu příteli nebo píšete román pro budoucí generace, děláte něco jiného, než když řekněme svědčíte u soudu: snažíte se vytvořit příběh, který za to vašim posluchačům „bude stát“: který bude mít nějakou pointu nebo smysl, pobaví nebo potěší. Literární díla odlišuje od jiných „narativně předváděných textů“ to, že prošla procesem určitého výběru: byla publikována, recenzována, případně opakovaně vydávána, takže čtenáři k nim přistupují s jistotou, že podle jiných lidí jsou dobře zkonstruována a „stojí za to“. U literárních děl je tedy kooperativní princip „hyperchráněn“. Jsme schopni přijmout mnohé nejasnosti a zdánlivé nepodstatnosti, aniž bychom měli za to, že se jedná o nějaké nesmyslnosti. Čtenáři předpokládají, že v literatuře jazykové komplikace v konečném důsledku plní komunikativní účel, a místo toho, aby si mysleli, že mluvčí nebo autor nespolupracuje, což by se zřejmě stalo v případě jiných mluvních kontextů, usilovně se snaží interpretovat prvky, které nesplňují zásady účinné komunikace v zájmu určitého vyššího komunikativního cíle. „Literatura“ je institucionální nálepka, která udává důvody, na jejichž základě očekáváme, že výsledky našeho čtenářského úsilí „budou stát za to“. Mnohé rysy literatury také plynou z toho, že čtenáři jsou ochotni být pozorní, zabývat se neurčitostmi a neklást okamžitě otázky typu: „Co tím myslíte?“

Závěrem tedy můžeme říci, že literatura je mluvní akt či textová událost, která vzbuzuje určitý druh pozornosti.

Kontrastuje s jinými druhy mluvních aktů, jako je poskytování informací, kladení otázek nebo slibování. Ve většině případů však čtenáři vnímají něco jako literaturu proto, že to nacházejí v kontextu, který příslušný útvar jako literaturu identifikuje: ve sbírce básní nebo v určitém oddíle časopisu, v knihovně nebo knihkupectví.

PROBLÉM

Máme tu však ještě jeden problém. Neexistují snad specifické způsoby organizování jazyka, podle nichž poznáme, zda je něco literatura? Anebo je skutečnost, že víme, že něco je literatura, důvodem, proč tomu



Četl nepřetržitě dvě hodiny bez jakéhokoli tréninku.

věnujeme pozornost, kterou nevěnujeme novinám, a že v takovém útvaru následně nacházíme specifické druhy organizace a implicitní významy? Odpověď musí být nutně taková, že platí oba případy: určitý objekt někdy vykazuje rysy, které z něj činí literární dílo, ale někdy je to literární kontext, na jehož základě k takovému objektu přistupujeme jako k literatuře. Vysoká míra organizovanosti jazyka však ještě nemusí z něčeho nutně činit literární dílo: není například nic systematictějšího než telefonní seznam. Z žádného textu navíc neuděláme literární dílo tím, že ho za literaturu označíme: nemohu si vzít svou starou učebnici chemie a číst ji jako román.

„Literatura“ na jedné straně není jen rámcem, do něhož vkládáme jazyk: ne každá věta umístěná na stránce ve formě básně obstojí jako literatura. Avšak na druhé straně literatura není jen zvláštním druhem jazyka, neboť mnohá literární díla nestaví na odív svou odlišnost od jiných typů jazyka; fungují specifickým způsobem proto, že se jim dostává zvláštní pozornosti.

Setkáváme se zde se složitou strukturou. Máme co do činění se dvěma různými hledisky, která se vzájemně překrývají, protínají, ale nezdá se, že by směřovala k syntéze. Můžeme o literárních dílech uvažovat jako o jazyku s konkrétními vlastnostmi či rysy a můžeme také literaturu vnímat jako produkt konvencí a určitého druhu pozornosti. Žádné z obou hledisek v sobě uspokojivě nezahrnuje to druhé, a člověk tak mezi nimi musí neustále oscilovat. Rozhodl jsem se vybrat pět bodů, jimiž teoretikové charakterizují povahu literatury: u každého začneme uplatňovat jedno hledisko, ale nakonec budeme muset ponechat prostor i hledisku druhému.

POVAHA LITERATURY

I. Literatura jako „aktualizace“ jazyka

„Literárnost“ prý často spočívá především v organizaci jazyka, jejímž prostřednictvím se dá literatura rozlišit od jazyka použitého k jiným účelům.

Literatura představuje jazyk, který jazyk jako takový „aktualizuje“; ozvláštňuje ho, podstrkuje nám ho se slovy: „Pozdívej! Já jsem jazyk!“, takže nemůžeme zapomenout, že“ máme co do činění s jazykem, který na sebe bere neobvyklé podoby. Zejména v poezii je zvukový plán jazyka organizován tak, aby bylo zřejmé, že je s ním nutno počítat. Zde je začátek básně Gerarda Manleye Hopkinse nazvané „Inversnaid“:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in coomb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

To soumravné spáleníště, hnědákův hřbet
valouny valíc s hukotem, zpět
vratmo i vrchem rouno Čeří
své pěny a dolů k jezeru měří.⁴⁾

Z aktualizace jazykových vzorců (rytmického opakování zvuků ve slovech *burn — brown — rollrock — road — roaring*) i z neobvyklých slovních kombinací jako *rollrock* vyplývá, že se zde setkáváme s jazykem organizovaným tak, aby se pozornost soustředila na samotné jazykové struktury.

Je však také pravda, že není-li něco jako literatura identifikováno, čtenáři si mnohdy jazykových vzorců nevšimnou. Při četbě běžné prózy zvukové stránce pozornost nevěnujeme. Zjišťujeme, že rytmus této věty není zrovna z těch, které upoutají ucho čtenáře, ale pokud se najednou objeví rým, rytmus začne být slyšitelný. Díky rýmu, konvenčnímu znaku literárnosti, si začneme všimnout rytmu, který byl přítomen po celou dobu. Pokud text spadá do rámce literatury, máme tendenci všimnout si zvukových vzorců či jiných typů organizace jazyka, které obvykle ignorujeme.

4) Gerard Manley Hopkins: *Zánik Eurydiky* (přeložili Ivan Slavík a Rio Preisner), Praha, Torst 1995, s. 18.

II. Literatura jako integrace jazyka

Literatura je jazyk, v němž se různé prvky a složky textu uvádějí do komplexní souvztažnosti. Když obdržím dopis, ve kterém jsem žádán, abych přispěl na nějakou dobrou věc, jen těžko mě napadne, že by zvuková složka textu korespondovala s jeho smyslem. V literatuře nicméně existují vztahy — zesilující, kontrastní či disonanční povahy — mezi strukturami různých jazykových rovin: mezi zvukem a významem, mezi gramatickou organizací a tematickými vzorci. Tím, že rým spojuje dvě slova dohromady („nadějí/ví“), uvádí do vzájemného vztahu jejich významy (je „naděje“ protějškem k „věděni“?).

Je však zjevné, že bod (1) ani bod (2) a ani oba současně neposkytují definici literatury. Ne všechna literatura aktualizuje jazyk, jak se o tom mluví v bodě (1) (není tomu tak v mnohých románech), a aktualizovaný jazyk nemusí být nutně literaturou. Jazykolamy („náš pan kaplan v kapli plakal“) jsou jen zřídka považovány za literaturu, i když na sebe jazykově strhávají pozornost a člověk se při nich zakotká. V reklamách jsou jazykové prostředky často aktualizovány ještě mnohem nápadněji než v lyrice a různé strukturální roviny mohou být integrovány s větší naléhavostí. Jeden z věhlasných teoretiků, Roman Jakobson, neuvádí jako typický příklad „poetické funkce“ jazyka lyrický verš, nýbrž politický slogan z americké prezidentské kampaně Dwighta D. („Ika“) Eisenhowera: *I like Ike* („Mám rád Ika“). Prostřednictvím slovní hříčky je zde objekt sympatií (*Ike*) i sympatizující subjekt (*I*) zahrnut v daném aktu (*like*). Jak bych Ika mohl nemít rád, když („já“) i *Ike* jsme oba součástí *like* („mít rád“)? Z perspektivy tohoto sloganu se zdá, že mít rád Ika je nutnost vepsaná do samé struktury jazyka. Neznamená to tedy, že vztahy mezi jednotlivými jazykovými rovinami jsou důležité pouze v literatuře, ale že v literatuře budeme spíše hledat a využívat vztahy mezi formou a významem či tématem a gramatikou, snažit se o pochopení toho, jak každý prvek přispívá k celkovému účinku, a nacházet tak integraci, soulad, napětí či disonanci.

Výklady literárnosti zaměřující se na aktualizaci nebo integraci jazyka nenabízejí zkušební metody, jejichž pomocí by byli třeba Marfané schopni rozpoznat literární díla od jiných druhů psaní. Tyto výklady, stejně jako většina tvrzení o povaze literatury, slouží k tomu, aby soustřeďovaly pozornost na určité aspekty literatury, které jsou podle nich nejdůležitější. Tento výklad nám říká, že studovat něco jako literaturu znamená všimnout si především organizace jazyka, nikoli Číst takový text jako výraz autorovy duše nebo odraz společnosti, jejímž je produktem.

III. Literatura jako fikce

Jedním z důvodů, proč čtenáři přistupují k literatuře rozdílně, je to, že její výpovědi mají ke světu zvláštní vztah — vztah, který označujeme jako „fikční“. Literární dílo je jazyková událost vytvářející představu fikčního světa, jenž zahrnuje mluvčího, aktéry, události a implikované publikum (publikum formující se prostřednictvím rozhodnutí, která se v rámci díla činí v souvislosti s tím, co je nutno vysvětlit a o čem se předpokládá, že je publiku známo). V literárních dílech se odkazuje spíše k imaginárním než reálným historickým postavám (Ema Bovaryová, Huckleberry Finn), ale fikčnost se neomezuje na postavy a události. Specifickým způsobem fungují v literatuře deiktická slova — orientační znaky jazyka, které se vztahují k situaci výpovědi, jako jsou zájmena (já, ty) nebo příslovečná určení místa a času (zde, tam, dnes, potom, včera, zítra). V básni se slovo *dnes* („dnes [..] slýcháme [...] z nebe vlašťovčí houf čířikat“⁵⁾) nevztahuje k okamžiku, kdy básník toto slovo poprvé napsal, nebo k momentu prvního uveřejnění básně, nýbrž k času básně, k času ve fikčním světě jejího děje. Stejně tak já, které se objeví v lyrické básni, jako například ve Wordsworthově „Já bloudil samotný jak mrak [...]“,⁶⁾ je rovněž fikční; odkazuje

5) John Keats: „Na podzim“, in: Jarmila Urbánková: *Tři stálice: W. Wordsworth, J. Keats, P. B. Shelley* (přeložila Jarmila Urbánková), Praha, Československý spisovatel 1974, s. 84.

6) William Wordsworth: „Já bloudil samotný jak mrak“, in: *Jezerní básníci* (přeložil Zdeněk Hron), Praha, Mladá fronta 1999, s. 47.

k mluvčímu básně, což může být někdo zcela jiný než autor básně William Wordsworth jakožto empirické individuum, (Současně může existovat úzká spojitost mezi tím, co prožívá mluvčí či vypravěč básně, a tím, co v určitém životním okamžiku potkalo Wordswortha.) Nicméně báseň napsaná starým mužem může mít mladého mluvčího a naopak. A navíc, jak známo, zkušenosti a názory vypravěče románu, postavy, která nás provází příběhem v první osobě, se mohou od autorových značně lišit.)

Vztah mezi tím, co říká mluvčí, a tím, co si myslí autor, je ve fikci vždy otázkou interpretace. Stejně je tomu i v případě vztahu mezi popisovanými událostmi a situacemi v reálném světě. Nefikční diskurs je obvykle zasazen do kontextu, který vám řekne, jak ho vnímat: návod k použití, novinová zpráva, dopis z charitativní organizace. Kontext fikce však nechává otázku, o čem fikce vlastně je, explicitně otevřenou. Odkazy na svět skutečnosti nejsou až tak vlastností literárních děl jako spíše funkcí, která je jim přiřazena na základě interpretace. Když řekneme přátelům: „Sejděme se zítra v osm na večeři v Hard Rock Café“, budou to považovat za konkrétní pozvání, přičemž prostorové a časové údaje (*referents*) zjistí z kontextu výpovědi („zítra“ znamená 14. ledna 1998, „osm“ znamená 20.00 středoevropského času). V případě básníka Bena Jonsona a jeho básně „Pozval jsem přítele na večeři“ bude vztah tohoto díla ke světu v důsledku jeho fikčnosti věcí interpretace: kontext sdělení je literární a na nás bude, abychom rozhodli, zda budeme na báseň pohlížet v první řadě jako na charakteristiku postojů fikčního mluvčího či nástin života za starých časů nebo oslavu přátelství a drobných radostí jako toho nejdůležitějšího pro lidské štěstí.

Při interpretaci *Hamleta* půjde mimo jiné o to rozhodnout, zda by se toto dílo mělo číst řekněme jako pojednání o problémech dánských královen nebo o dilematech mužů renesanční doby, kteří zažívají proměny v chápání sama sebe, či o vztazích mezi muži a jejich matkami obecně, případně o otázce související s tím, jak reprezentace (včetně těch literárních) působí na problém porozumění naší zkušenosti. Fakt, že se v této hře po celou dobu objevují odkazy

na Dánsko, neznámá, že ji budeme brát jako četbu o dánských reáliích: je to věc interpretační volby. *Hamleta* můžeme uvést do souvislosti s reálným světem různými způsoby a v několika různých rovinách. Fikčnost literatury vyděluje jazyk z jiných kontextů, v nichž by se dal použít, a ponechává souvislost díla s reálným světem otevřenou pro interpretaci.

IV. Literatura jako estetický objekt

Rysy literatury, o nichž byla doposud řeč — suplementární roviny jazykové organizace, odtržení od praktických kontextů výpovědi, fikční vztah ke světu —, se dají obecně označit jako estetická funkce jazyka. Z historického hlediska je estetika označením pro teorii umění, do níž spadají debaty o tom, zda je krása objektivní vlastností uměleckých děl, či subjektivní reakcí jejich recipientů, a o vztahu krásy k pravdě a dobru.

Podle předního teoretika moderní západní estetiky Immanuela Kanta je estetická označením pro pokus o překlenutí předělu mezi hmotným a duchovním světem, mezi světem sil veličím a světem pojmů. Estetické objekty jako obrazy či literární díla svým kombinováním smyslové formy (barev, zvuků) a duchovního obsahu (idejí) ilustrují možnost spojení materiálního a duchovního. Vzhledem k tomu, že jiné komunikační funkce jsou hned zpočátku vyloučeny nebo se k nim nepřihlíží, literární dílo je estetickým objektem, protože od čtenáře vyžaduje, aby se zamyslel nad vzájemným vztahem formy a obsahu.

Podle Kanta a dalších teoretiků se estetické objekty vyznačují „účelností bez účelu“. Účelnost charakterizuje jejich konstrukci: jsou vytvářeny tak, aby jejich jednotlivé části společně směřovaly k určitému cíli. Tímto cílem je však umělecké dílo samo, libost v díle obsažená nebo libost, jejímž je dílo původcem, nikoli nějaký vnější účel. V praxi to znamená, že když určitý text považujeme za literaturu, ptáme se, jak se jeho jednotlivé části podílejí na celkovém účinku; nepředpokládáme, že je primárně předurčen k tomu, aby plnil nějaký účel, například o něčem nás

informoval či přesvědčoval. Když říkám, že příběhy jsou výpovědi, jejichž relevance spočívá v jejich „vypravovatelnosti“, mám tím na mysli, že příběhy vykazují účelnost (kvality, které z nich činí „dobré příběhy“), která se však nedá jen tak snadno spojit s žádným vnějším účelem, čímž zaznamenávám estetickou afektivní kvalitu příběhů, dokonce i neliterárních. Dobrý příběh je vypravovatelný (*tellable*), čtenáře či posluchače ihned zaujme jako něco, co „za to stojí“. Může pobavit, poučit nebo inspirovat, může mít množství různých účinků, avšak dobré příběhy nelze obecně definovat na základě kteréhokoli z těchto účinků.

V. Literatura jako intertextový a sebereflexivní konstrukt

Současní teoretikové tvrdí, že díla jsou vytvářena z jiných děl, že jejich vznik je umožněn předchozími díly, nichž vycházejí, jež opakují, relativizují, transformují. Tato myšlenka se někdy označuje honosným termínem „intertextualita“. Určité dílo je vztaženo k jiným textům a existuje mezi nimi. Číst něco jako literaturu znamená pojímat text jako jazykovou událost, která má význam ve vztahu k jiným diskursům: například jako báseň, která využívá možností vytvořených předchozími básněmi, nebo jako román, který vynáší na světlo a kritizuje soudobou politickou rétoriku. Shakespearův sonet „Oči mé paní jsou všechno jen slunce ne“⁷⁾ vychází z metafor používaných v tradiční milostné poezii, a zároveň je popírá („Nedjednu damažskou růži jsem viděl již, žádná však nekvete mé paní ve tvářích“) — popírá je jako způsob velebení ženy, která, „když jde, plouhá se po zemi“. Báseň má význam ve vztahu k tradici, která ji umožňuje.

Jelikož číst báseň jako literaturu tedy znamená uvádět ji do souvislosti s jinými básněmi, porovnávat shody a rozdíly v tom, jak „funguje“ ve srovnání s jinými, je možné číst básně na určitém stupni jako poezii o poezii. Stavějí totiž na procesech básnické imaginace a poetické interpretace.

7) William Shakespeare: *Sonety* (přeložil Jan Vladislav), Praha, Československý spisovatel 1969, s. 136.

Narážíme zde na další pojem, který sehraává v současné teorii důležitou úlohu: je to "sebereflexivnost" literatury. Romány jsou na určitém stupni o románech, o problémech a možnostech reprezentace, o tom, jak vtisknout zkušenosti tvar a propůjčit jí význam. *Paní Bovaryovou* je tak možno číst jako sondu do vztahů mezi „skutečným životem“ Emy Bovaryové a tím, jak romantické romány, které čte, i Flaubertův vlastní román dávají zkušenosti smysl. Člověk se v souvislosti s románem (či básní) může vždy ptát, jaký je vztah mezi tím, co dílo implicitně říká o vytváření významových souvislostí, a tím, jak si při vytváření těchto souvislostí samo počíná.

Literatura je činnost, při níž autoři usilují o to, aby literaturu posunuli dál nebo do ní vnesli něco nového, a implicitně je tedy vždy reflexí literatury samé. Opětovně však zjišťujeme/že totéž bychom mohli říci o jiných formách: význam textů nálepek na náraznících amerických aut může podobně jako u básní záviset na předchozích nálepkách tohoto druhu: slogan *Nuke a Whale for Jesus!* („Atomovku na velryby za Ježíše“) nedává smysl bez *No Nukes* („Pryč s atomovkou“), *Save the Whales* („Zachraňte velryby“) a *Jesus Saves* („Ježíš zachraňuje“), a člověk by tak mohl říci, že *Nuke a Whale for Jesus!* není ve skutečnosti o ničem jiném než o těchto nálepkách na nárazníky. Intertextualita a sebereflexivnost literatury není v konečném důsledku určujícím rysem, nýbrž aktualizací aspektů užívání jazyka a otázek týkajících se reprezentace, jež je možno pozorovat i jinde.

VLASTNOSTI VERSUS DŮSLEDKY

V každém z těchto pěti případů se setkáváme se strukturou, o které jsem se již zmínil: máme zde co dělat s něčím, co by se dalo popsat jako *vlastnosti* literárních děl, jako rysy, na jejichž základě jsou jakožto literatura klasifikovány, ale také s něčím, co by se dalo považovat za výsledky konkrétního druhu pozornosti, tedy funkce, kterou jazyku připisujeme tím, že ho pojímáme jako literaturu. Zdá se, že ani jedno z těchto hledisek

v sobě není schopno obsáhnout druhé, aby se tak stalo hlediskem souhrnným. Kvality literatury *není* možné omezit buď na objektivní vlastnosti, nebo na důsledky různých způsobů tvarování jazyka. Existuje pro to jeden hlavní důvod, který již vyplynul z malých myšlenkových experimentů na začátku této kapitoly. Jazyk se brání tvarům, které mu vnucujeme. Je obtížné udělat z dvojverší „Tančíme v kole...“ věštbu do čínského koláčku štěstěny nebo z „Dobře zamíchejte...“ dobrou báseň. Když k něčemu přistupujeme jako k literatuře, když hledáme pevnou stavbu a koherenci, jazyk klade odpor: musíme na něm pracovat, spolupracovat s ním. „Literárnost“ literatury může nakonec spočívat v napětí vztahu mezi jazykovým materiálem a tím, co čtenáři očekávají na základě svých konvenčních představ o literatuře. Říkám to však s určitou obezřetností, neboť jinou věcí, kterou jsme se z našich pěti případů dozvěděli, je, že u každé kvality identifikované jako důležitý rys literatury se ukazuje, že není rysem *vymezujícím*, jelikož zjišťujeme, že se uplatňuje i v jiných typech užívání jazyka.

FUNKCE LITERATURY

V úvodu této kapitoly jsem poznamenal, že literární teorie v osmdesátých a devadesátých letech 20. století nesoustředila svou pozornost na rozdíl mezi literárními a neliterárními díly. Teoretikové se *spíše* zamýšleli nad literaturou jako historickou a ideologickou kategorií, nad společenskými a politickými funkcemi, které má to, čemu se říká „literatura“, podle všech předpokladů plnit. V Anglii devatenáctého století začala být literatura považována za nesmírně důležitou ideu, za specifický způsob psaní, jemuž bylo přisouzeno několik funkcí. Jako vyučovací předmět zavedený v koloniích britského impéria měla za úkol umožnit domorodému obyvatelstvu obdivovat velkolepost Anglie a učinit jej vděčným aktérem dějinného civilizačního počínu. Na domácí půdě se stavěla proti sobectví a materialismu, který propagovalo nové kapitalistické hospodářství, a nabízela proto střední třídě a aristokracii alternativní hodnoty a dělníkům poskytovala možnost

podílet se na kultuře, která jim však ve skutečnosti vymezovala podřadnou pozici. Současně učila nezaujatému hodnocení, skýtala vědomí národní velikosti, vytvářela pocit sounáležitosti mezi třídami a v neposlední řadě fungovala jako náhrada za náboženství, které už zjevně nebylo schopno držet společnost pohromadě.

Jakýkoli soubor textů, který by toto všechno dokázal, by byl skutečně něčím mimořádným. Co je literatura, že jí byly přisouzeny takové funkce? Jedna věc, jež má v tomto smyslu zásadní význam, je specifická struktura exemplárnosti, která se v literatuře uplatňuje. Pro literární dílo, například *Hamleta*, je příznačné, že je příběhem fikční povahy: prezentuje se jako svým způsobem exemplární (proč bychom jej jinak četli?), ale současně odmítá vymezit rozsah či rámec této exemplárnosti, z čehož plyne lehkost, s níž čtenáři a kritici mluví o „univerzálnosti“ literatury. Struktura literárních děl je taková, že je snazší je brát jako pojednání o „lidském údělu“ obecně než se konkrétně zabývat tím, jaké užší kategorie popisují či objasňují. Je *Hamlet* pouze o králevicích, nebo o mužích doby renesance, o přemýšlivých mladých mužích, nebo o lidech, jejichž otcové zemřeli za záhadných okolností? Jelikož se všechny tyto odpovědi zdají neuspokojivé, je pro čtenáře snazší se odpovědi zdržet, a připustit tak implicitně možnost univerzálnosti. Romány, básně a hry ve své specifčnosti odmítají samy pátrat po tom, ve vztahu k čemu jsou exemplární, ale současně vyzývají všechny čtenáře, aby se nechali vtáhnout do problémů a myšlenek jejich vypravěčů a postav.

Poskytování univerzálnosti a zároveň oslovování všech, kdo jsou schopni číst v daném jazyce, má však významnou *národní* funkci. Benedict Anderson ve své politickohistorické práci *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Imaginární společenství: Úvahy o původu a šíření nacionalismu), jež se stala vlivným teoretickým pojednáním, tvrdí, že ustavením široké čtenářské obce a svým apelem na tuto skupinu, byť ohraničenou, nicméně otevřenou všem, kdo jsou schopni v příslušném jazyce číst, přispěla literární díla, zejména romány, ke vzniku národních společenství. „Fikce,“ píše Anderson,

„prosakuje tiše, ale nepřetržitě do reality, čímž vytváří onu pozoruhodnou důvěru společenství v anonymitu, která je charakteristickým znakem moderních národů.“ Prezento-
vat postavy, mluvčí, osnovy (*plots*) a témata anglické literatury jako potenciálně univerzální znamená prosazovat otevřené, byť ohraničené, imaginární společenství, které je vstřícné vůči novým příslušníkům, například z řad obyvatel kolonií britského impéria. Ve skutečnosti platí, že čím větší důraz se klade na univerzálnost literárního díla, tím větší může být jeho národní funkce: uplatňování univerzálnosti v souvislosti s pohledem na svět, který nám nabízí Jane Austenová, Číní z Anglie skutečně výjimečnou zemi, místo pro měřítko vkusu a chování, a co je ještě důležitější, též prostředí pro morální scénáře a společenské situace, v nichž se daří řešit etické problémy a formují se osobnosti lidí.

Literatura je považována za zvláštní druh psaní, který by —jak se tvrdilo — mohl zušlechťovat nejen nižší vrstvy, ale také aristokracii a střední vrstvy. Tento pohled na literaturu jako na estetický objekt, který z nás může učinit „lepší lidi“, se pojí s určitou představou subjektu, s tím, co teoretikové začali označovat jako „liberální subjekt“, s jedincem definovaným nikoli sociální situací a zájmy, nýbrž individuální subjektivitou (racionalitou a morálkou), která je vnímána jako nutně osvobozená od společenských podmínek. Estetický objekt, odtržený od praktických účelů a podněcující jednotlivé druhy reflexe a identifikací, nám pomáhá stát se liberálními subjekty prostřednictvím svobodného a nezaujatého uplatňování imaginativních schopností, v nichž se ve správném poměru kombinuje vědění a úsudek. Tvrdí se, že literatura toho dosahuje tak, že nás vede k úvahám o komplexitách, aniž bychom byli tlačeni k rychlému úsudku, že naši mysl zaměstnává etickými otázkami, že podněcuje čtenáře, aby se pozorně zabývali jednáním (včetně svého vlastního) stejným způsobem, jak by to činil vnější pozorovatel nebo čtenář románů. To přispívá k nezaujatosti, učí citlivosti a dobré rozlišovací schopnosti, umožňuje identifikovat se s muži a ženami v jiných

situacích, čímž je posilován pocit sounáležitosti. V roce 1860 zastával jistý pedagog názor, že

[...] v rozporu s názory a výroky těch, kdo jsou intelektuálními vůdci národa, naše srdce bije v souladu s pocitem univerzální lidskosti. Zjišťujeme, že žádné třídní, stranické či náboženské rozdíly nemohou zničit okouzující a poučnou sílu génia a že nad dýmem a vřavou, hřmotem a zmatky každodenního života plného všedních starostí, práce a debat existuje poklidná a světlá sféra pravdy, kde se všichni mohou sejít a společně sejit toulat.

Není překvapením, že současné teoretické diskuse se k tomuto pojetí literatury staví kriticky a všímají si především mystifikace, jejímž cílem je odvést pozornost dělníků od jejich neutěšené situace tím, že jim nabízí přístup do této „vyšší sféry“, že —jak říká Terry Eagleton — předhodí dělníkům pár románů, aby oni neházeli kamením. Když však začneme podrobněji pátrat po tom, co literatura údajně dělá, jak funguje coby společenská praxe, narazíme na argumenty, s nimiž se lze srovnat jen velmi těžko.

Literatuře bývají připisovány diametrálně odlišné funkce. Je literatura ideologický nástroj, tedy soubor příběhů, které Čtenáře svádějí k tomu, aby přijali hierarchické uspořádání společnosti? Pokud se v příbězích považuje za samozřejmé, že mají-li ženy vůbec dojt štěstí, pak jedině v manželství, pokud je v nich třídní rozdělení považováno za přirozené a řeší se v nich, jak se počestná služebná může provdat za pána, pak se takové příběhy podílejí na legitimizaci historicky nahodilých uspořádání. Nebo je literatura místem, kde je ideologie vystavena na odiv, odhalena jako něco, co je možno zpochybnit? Potenciálně silně a působivě představuje například literatura úzké spektrum možností, které se ženám z historického hlediska nabízí, a tím, že na tuto skutečnost poukazuje, připouští, že nebude považována za samozřejmost. Obě tvrzení jsou veskrze přijatelná: že literatura je nositelem ideologie a zároveň nástrojem její likvidace. Opět jsme zde svědky komplexní oscilace mezi potenciálními „vlastnostmi“ literatury a pozorností, která tyto vlastnosti pojmenovává.

S protichůdnými názory se rovněž setkáváme v souvislosti se vztahem literatury a jednání. Teoretikové mají za to, že literatura vybízí k samotářské četbě a reflexi jako způsobu, který poskytuje lidem možnost najít své místo ve světě, a odporuje tak sociálním a politickým aktivitám, které mohou produkovat změnu. V nejlepším případě podněcuje nezaújatost či schopnost ocenit komplexitu, v opačném případě pasivitu a přijetí stávající situace. Na druhé straně je literatura z historického hlediska považována za nebezpečnou: nabádá ke zpochybňování autorit a společenského uspořádání. Platón vykázal básníky ze svého ideálního státu, protože byli schopní pouze škodit, a románům bylo dlouho podsouváno, že u lidí vyvolávají nespokojenost s životem, jehož jsou dědicové, a dychtivost po něčem novém — ať už po životě ve velkoměstě, po milostném vzplanutí nebo po revoluci. Tím, že podporují identifikaci například třídními, rodovými, rasovými, národními a věkovými rozdíly, mohou knihy podporovat „vědomí sounáležitosti“, které zrazuje od boje; mohou však rovněž produkovat intenzivní pocit nespravedlnosti, který vytváří podmínky pro boj za pokrok. Z historického hlediska mohou literární díla přinášet změnu: *Chaloupka strýčka Torna* Harriet Beecher Stowové, která byla svého času bestsellerem, přispěla k vyvolání odporu proti otroctví, který vytvořil podmínky pro vypuknutí americké občanské války.

K problému identifikace a jejích účinků se vracím v sedmé kapitole: jakou úlohu sehrává identifikace s literárními postavami nebo s vypravěči? Pro tuto chvíli bychom se měli na prvním místě zmínit o komplexitě a diverzitě literatury jakožto instituce a společenské praxe. Máme zde přece jen co do činění s institucí založenou na možnosti říkat vše, co si člověk dokáže představit. To je zásadní pro to, co literatura je: z pohledu jakékoli ortodoxie, víry, hodnoty představuje literární dílo možnost jejího zesměšnění, parodování, stvoření nějaké odlišné monstrózní fikce. Počínaje romány markýze de Sade, které se snažily přijít na to, co se může stát ve světě, kde čin vychází z přirozenosti pojaté jako choutky zbavené všech zábran, a konče *Satanskými verši*

Salmana Rushdieho, které vyvolaly takové pobouření proto, že se v nich v kontextu satiry a parodie operuje s posvátnými jmény a motivy, umožňuje literatura fikčně přesáhnout dosavadní myšlení a písemné projevy. Cokoli, co vypadalo, že má smysl, byla literatura schopna obrátit v nesmysl, posunout dál, přetvořit způsobem, který nastolil otázku legitimacy a adekvátnosti takové věci.

Literatura je činností kulturní elity a někdy se označuje jako „kulturní kapitál“: studium literatury nám dává možnost spoluúčasti na kultuře, která se může vyplatit různými způsoby, a zároveň nám pomůže zařadit se mezi lidi vyššího společenského postavení. Literaturu však nelze redukovat na tuto konzervativní sociální funkci: jen stěží je zdrojem „rodinných hodnot“, ale spíše činí svůdnými všechny možné zločiny od Satanovy revolty proti Bohu v Miltonově *Ztraceném ráji* až po Raskolnikovu vraždu staré ženy v Dostojevského *Zločinu a trestu*. Podněcuje k odporu vůči kapitalistickým hodnotám, k praxi nabývání a utrácení. Literatura je hlasem kultury a stejně tak i její informací. Je entropickou silou a zároveň kulturním kapitálem. Je písemným projevem, který volá po tom, aby byl čten, a vtahuje čtenáře do problematiky významu.

PARADOX LITERATURY

Literatura je paradoxní institucí, protože vytvářet literaturu znamená psát podle stávajících formulí — produkovat něco, co vypadá jako sonet nebo co se řídí konvencemi románové tvorby — ale také jít proti těmto konvencím, překračovat je. Literatura je institucí, jež funguje na základě odhalování a kritizování svých vlastních omezení tak, že zkouší, co se stane, když někdo začne psát jinak. Jako literatura se tedy označuje něco zcela konvenčního — *ráj* se rýmuje s *Máj* a *háj*, panny jsou sličné a rytíři jsou udatní — a současně zcela rozvratného, kde čtenáři musí vyvinout značné úsilí, aby se dobrali vůbec nějakého významu, jako je tomu například u jedné z vět z *Plaček nad Finneganem* od Jamese Joyce: „A hlomoslá

chátra z aeropažitu kolem, hrozně rachotí velikého bubnu hronem."⁸⁾

Jak jsem podotkl výše, otázka „Co je to literatura?“ nevystává proto, že by se lidé obávali, že si spletou román s historickou knihou nebo sdělení v čínském koláčku štěstěny s básní, nýbrž proto, že kritikové a teoretikové doufají, že řeknou-li, co to literatura je, prosadí ty kritické metody, které jsou podle nich nejpřípadnější, a zavrhnou metody, které opomíjejí nezákladnější a nejcharakterističtější aspekty literatury. V kontextu současné teorie má otázka „Co je to literatura?“ svůj význam, protože teorie poukazuje na literárnost u textů všeho druhu. Přemýšlet o literárnosti znamená mít před očima jako prostředky k analýze těchto diskursů způsoby čtení, jichž se literatura dovolává: rezignaci na požadavek bezprostřední srozumitelnosti, reflexi o implikacích vyjadřovacích prostředků a pozornost věnovanou způsobům tvorby významu a produkování libosti.

8) Jamos Joyce: *Anna Livia Plurabella. Fragment Díla zrodu (Work in Progress)* z *Finnegans Wake* (přeložil Adolf Hoffmeister), Liberec, Dauphin 1996, s. 52.

KAPITOLA 3 LITERATURA A KULTURNÍ STUDIA

Profesoři francouzštiny píší knihy o cigaretách či o Američanech a jejich obsesích z nadváhy. Shakespearovci analyzují bisexualitu a odborníci na realismus se zabývají masovými vrahy. Co se to děje?

To vše mají na svědomí „kulturní studia“, činnost, která se začala v rámci humanitních disciplín výrazně uplatňovat v devadesátých letech dvacátého století. Někteří profesoři literatury možná přešli od Milтона k Madonně, od Shakespeara k telenovelám, a studium literatury tak zcela opustili. Jak to však souvisí s teorií literatury?

Teorie neobyčejně obohatila a oživila studium literárních děl, nicméně jak jsem poznamenal v první kapitole, teorie není teorií *literatury*. Kdybychom měli říci, *čeho* je „teorie“ teorií, odpovědí by bylo, že něčeho jako „signifikačních praktik“, produkce a reprezentace zkušenosti a konstituce lidských subjektů — zkrátka něčeho jako kultury v nejširším slova smyslu. A je zarážející, že obor kulturních studií je ve své současné podobě stejně tak nepřehledně interdisciplinární a obtížně definovatelný jako „teorie“ sama. Člověk by řekl, že k sobě patří: „teorie“ je teorií a kulturní studia praxí. *Kulturní studia jsou praxí, jejíž teorií je to, co zkráceně označujeme jako „teorie“*. Někteří lidé zabývající se kulturními studii v praxi si stěžují na „přemrštěnou míru teorie“, což však vypovídá o pochopitelné touze zbavit se odpovědnosti za bezbřehý a odrazující korpus teorie. Práce na poli kulturních studií je ve skutečnosti silně

závislá na teoretických debatách o významu, identitě, reprezentaci a zprostředkování, jimiž se v této knize zabývám.

Jaký je však vztah mezi literární vědou a kulturními studii? Ve svém nejširším pojetí je náplní kulturních studií porozumět tomu, jak funguje kultura, a to především v moderním světě: jak funguje tvorba kultury a jak jsou konstruovány a organizovány kulturní identity z hlediska jednotlivců i skupin ve světě rozmanitých a vzájemně propojených společenství, státní moci, mediálního průmyslu a nadnárodních korporací. Literární věda je tedy v kulturních studiích v zásadě zahrnuta a obsažena, přičemž literatura je v jejich rámci zkoumána jako konkrétní kulturní praxe. O jaký typ příslušnosti se zde však jedná? O tom se vede řada polemik. Jsou kulturní studia rozsáhlým projektem, v jehož rámci nabývá literární věda nové síly a schopnosti vhledu? Nebo snad kulturní studia literární vědu pohltí a zničí literaturu? Abychom byli schopni tento problém správně uchopit, budeme si muset něco málo říci o dosavadním vývoji kulturních studií.

VZNIK KULTURNÍCH STUDIÍ

Moderní kulturní studia mají dvojí původ. Vycházejí na jedné straně z francouzského strukturalismu šedesátých let 20. století (viz příloha), který přistupoval ke kultuře (literaturu nevyjímaje) jako k řadě praktik, jejichž pravidla a konvence by měly být popsány. Jedna z raných prací kulturních studií, *Mytologie* (1957) francouzského literárního teoretika Rolanda Barthesa, se pouští do krátkých „čtení“ širokého spektra kulturních aktivit od profesionálního wrestlingu přes reklamy na automobily a čisticí prostředky, až po tak mytické kulturní objekty, jakým je francouzské víno a Einsteinův mozek. Barthes ukazuje, že tyto jevy jsou založeny na nahodilých historických konstrukcích, a zaměřuje se tedy zejména na demystifikaci toho, co se v kultuře jeví jako přirozené. Prostřednictvím analýzy kulturních praktik identifikuje základní konvence a jejich společenský dopad. Když například srovnáte profesionální wrestling s boxem, zjistíte, že

se zde uplatňují rozdílné konvence: boxeři přijímají úderu se stoickým klidem, zatímco ve wrestlingu se zápasníci svíjejí bolestí a okázale se drží svých stereotypních rolí. V boxu stojí soutěžní pravidla mimo vlastní zápas v tom smyslu, že vymezují hranice, za něž nelze jít, zatímco při wrestlingu jsou pravidla do značné míry součástí boje jako konvence, které zvětšují rozsah významu, jež je možno produkovat: pravidla existují, aby mohla být co nejnápadněji porušována, čímž se se vši dramatičností projeví zákeřné a nesportovní jednání „padoucha“ či zlodoucha a obecenstvo bude vybičováno do stavu pomstychtivého vzteku. Wrestling tak především poskytuje uspokojení svou morální inteligibilitou, neboť dobro a zlo jsou zde ve zřejmé opozici. Svým zkoumáním kulturních praktik od vysoké literatury přes módu až po jídlo inspiroval Barthesův příklad Čtení konotací kulturních obrazů a analýzu společenského fungování neobvyklých kulturních konstrukcí.

Druhým zdrojem současných kulturních studií je marxistická literární teorie v Británii. Dílo Raymonda Williamsa (*Culture and Society*, 1958) a zakladatele birminghamského Centra pro současná kulturní studia Richarda Hoggarta (*The Uses of Literacy*, 1957) odráží úsilí o znovuobjevení a podrobnější prozkoumání populární kultury dělnické třídy, která se ztratila ze zřetele poté, co byla kultura identifikována s vysokou literaturou. Tento projekt opětovného nacházení ztracených hlasů, vytváření historie zdola, byl konfrontován s další teoretizací kultury, vycházející z evropské marxistické teorie, v jejímž rámci byla masová kultura (v protikladu k „populární kultuře“) analyzována jako represivní ideologická formace, jako významy, jejichž funkcí je vmanipulovat čtenáře nebo diváky do pozice spotřebitelů a obhajovat počínání státní moci. Interakce mezi těmito dvěma analýzami kultury — kultura jako projev lidí a kultura jako něco, co je lidem vnucováno — měla nejprve v Británii a pak v dalších zemích zásadní vliv na vývoj kulturních studií.

NAPĚTÍ

Na základě této tradice je hnací silou kulturních studií napětí mezi touhou znovu objevit populární kulturu jako projev lidí či dát slovo kultuře skupin stojících na okraji a studiem masové kultury jako vnucované ideologie, jako represivní ideologické formace. Populární kulturu má na jedné straně smysl studovat proto, abychom měli přehled o věcech, které hrají důležitou roli v životě obyčejných lidí — v jejich kultuře — v protikladu k prioritám estétů a profesorů. Na druhé straně je zde zřejmá snaha ukázat, jak jsou lidé kulturními silami formováni a manipulováni. Jak dalece jsou lidé konstruováni jako subjekty prostřednictvím kulturních forem a praktik, jež je „interpelují“ či oslovují jako lidi s konkrétními tužbami a hodnotami? Pojem *interpelace* pochází od francouzského marxistického teoretika Louise Althussera. Jako konkrétní typ subjektu (spotřebitel, který si cení určitých kvalit) jsme oslovováni — například reklamou — a tím, že jsme opakovaně přesvědčováni o pravdivosti určitého sdělení, přijímáme toto stanovisko za své. Kulturní studia nastolují otázku, jak dalece jsme manipulováni kulturními formami a do jaké míry či jak jsme je schopni využívat k jiným účelům při uplatňování „zprostředkování“, jak bývá tento jev označován. (Otázka „zprostředkování“, použijeme-li zkratku současné teorie, spočívá v tom, do jaké míry můžeme být subjekty zodpovědnými za své činy a do jaké míry jsou naše zřejmé možnosti výběru omezeny silami, jež nejsme schopni ovládat.)

Kulturní studia spočívají v napětí mezi touhou analytika analyzovat kulturu jako soubor kódů a praktik, které lidi odcizují od jejich zájmů a vytvářejí tužby, jež tito lidé přijímají za vlastní, a na druhé straně přáním analytika najít v populární kultuře autentické vyjádření hodnoty. Jedním z řešení je ukázat, že lidé jsou schopni využívat kulturní materiál, který je jim podstrkován kapitalismem a jeho mediálním průmyslem, k tomu, aby si vytvořili svou vlastní kulturu. Populární kultura vzniká z masové kultury. Populární kultura vzniká z kulturních zdrojů, které jsou

proti ní v opozici, a je tedy kulturou boje, kulturou, jejíž kreativita je založena na využití produktů masové kultury.

Práce v oblasti kulturních studií přihlíží především k problematickému charakteru identity a k mnohočetným způsobům, jimiž jsou identity formovány, prožívány a přenášeny. Obzvláštní význam má proto studium nestabilních kultur a kulturních identit, o nichž je řeč v souvislosti se skupinami — národnostními menšinami, přistěhovalci, ženami —, které se mohou obtížně identifikovat s určitou větší kulturou, v níž se octnou — kulturou, která je sama proměnlivou ideologickou konstrukcí.

Vztah mezi kulturními studii a literární vědou je tedy problémem složitým. Kulturní studia jsou teoreticky všezahrnující: spadá sem Shakespeare, rap, vysoká i nízká kultura, kultura minulosti i kultura přítomnosti. V praxi však, jelikož význam je založen na diferenci, se lidé věnují kulturním studiím *v opozici* k něčemu jinému. V opozici k čemu? Jelikož kulturní studia vzešla z literární vědy, častou odpovědí bude, že „v opozici k tradičně pojímané literární vědě“, která si kladla za cíl interpretovat literární díla jako významné počiny jejich autorů a u které hlavním argumentem ve prospěch oprávněnosti studia literatury byla výjimečná hodnota velkých děl: jejich komplexita, krása, schopnost vhledu, univerzálnost a jejich potenciální přínos pro čtenáře.

Literární věda jako taková však nikdy nebyla sjednocena kolem jedné určité koncepce, ať už tradiční či jiné, která by vymezovala její činnosti, a s příchodem teorie se literární věda stala obzvláště svárliovou disciplínou, v níž různé typy projektů, zabývajících se literárními i neliterárními díly, sváděly urputný boj o získání pozornosti.

V zásadě tedy ke konfliktu mezi literární vědou a kulturními studii nemusí docházet. Literární věda není fixována na určitou koncepci literárního objektu, kterou by kulturní studia musela nutně zavrhnout. Kulturní studia vznikla jako aplikace technik literární analýzy na jiné oblasti kultury. Spíše než jako k řadovým objektům přistupuje ke kulturním artefaktům jako k „textům“ určeným ke čtení. A naopak, když se literatura bude studovat jako

konkrétní kulturní praxe a díla budou uváděna do souvislosti s jinými diskursy, literární věda tím může jenom získat. Vlivem teorie se rozšiřuje spektrum otázek, na něž mohou literární díla poskytnout odpověď, a zaměřuje se pozornost na různé způsoby, jimiž se díla vzpírají myšlení své doby a dále je komplikují. Svým lpěním na studiu literatury jako jedné z mnoha signifikantních praktik a na zkoumání kulturních rolí, jichž je literatura nositelkou, mohou kulturní studia v zásadě přispět k intenzivnějšímu studiu literatury jako komplexního intertextového jevu.

Argumenty týkající se vztahu mezi literaturou a kulturními studii je možno soustředit kolem dvou širších témat: (1) To, co označujeme jako "literární kánon"; díla, která se většinou učí na školách všech stupňů a která jsou považována za součást „našeho literárního dědictví“. (2) Příslušné metody sloužící k analyzování kulturních objektů.

I. Literární kánon

Co se stane s literárním kánonem, pohlí-li kulturní studia literární vědu? Vystřídaly už telenovely Shakespeara, a pokud ano, mohou za to kulturní studia? Nezabijí kulturní studia literaturu tím, že budou podporovat studium filmu, televize a dalších populárních kulturních forem na úkor klasických děl světové literatury?

Podobná obvinění byla vznesena proti teorii, když vyzývala k tomu, aby se spolu s literárními díly četly filozofické a psychoanalytické texty: studenty to odvádělo od klasiky. Teorie však tradiční literární kánon znovu oživila, když otevřela dveře k různým způsobům čtení „velkých děl“ anglické a americké literatury. Nikdy předtím toho nebylo o Shakespeareovi napsáno tolik: je studován ze všech možných úhlů pohledu a interpretován prostřednictvím feministického, marxistického, psychoanalytického, historického a dekonstruktivního slovníku. Wordsworth byl literární teorií transformován z básníka přírody na klíčovou postavu modernismu. Jistou újmu v tomto směru znamenávají „méně významná“ díla, která se obvykle učila, když bylo studium literatury organizováno tak, aby byla

„pokryta“ všechna období dějin a jednotlivé žánry. Shakespeare se čte a je s velkým zájmem interpretován víc než kdy předtím, ale Marlowe, Beaumont a Fletcher, Dekker, Heywood a Ben Jonson — alžbětinstí a jakubovští dramatikové, kteří bývali uváděni v souvislosti s ním —, se dnes čtou jen velmi málo.

Měla by kulturní studia podobný účinek, poskytovala by nové kontexty a rozšiřovala by spektrum problémů pro několik málo literárních děl, pokud by zároveň odváděla studenty od děl jiných? Rozvoj kulturních studií byl doposud průvodním jevem (byť nikoli příčinou) rozšiřování literárního kánonu. Součástí literatury, která se dnes v široké míře vyučuje, jsou práce ženských autorek a příslušníků dalších historicky marginalizovaných skupin. Ať už jsou tyto texty doplněny do tradičních literárních osnov nebo se studují jako samostatné tradice („asijsko-americká literatura“, „postkoloniální anglicky psaná literatura“), často se k nim při studiu přistupuje jako k reprezentacím zkušeností, a tudíž kultury lidí, o nichž je řeč (ve Spojených státech jsou to Američané afrického a asijského původu, původní obyvatelé Ameriky, Američané latinskoamerického původu a také ženy). Tyto práce však vynášejí do popředí otázky týkající se toho, do jaké míry literatura vytváří kulturu, jejíž je údajně výrazem či reprezentací. Je kultura spíše *účinkem* reprezentací než jejich zdrojem nebo příčinou?

Široký rozvoj studia dříve opomíjených textů vyvolal vzrušené polemiky v médiích: jsou zpochybňována tradiční literární měřítká? Jsou doposud přehlížená literární díla vybírána pro své „literární mistrovství“, nebo pro svou kulturní reprezentativnost? Určuje výběr děl, která mají být předmětem studia, spíše „politická korektnost“, tedy snaha poskytnout každé menšině spravedlivé zastoupení, nebo specificky literární kritéria?

Na tyto otázky je možno odpovědět ze tří různých hledisek. Nejprve je třeba říci, že "literární mistrovství" nikdy neurčovalo, co má být předmětem studia. Žádný vyučující si nevybere deset určitých titulů, které považuje za největší díla světové literatury, ale zvolí raději díla, která budou představovat vzorek něčeho: třeba určité literární formy

nebo období literární historie (anglického románu, alžbětinské literatury, moderní americké poezie). „Nejlepší“ díla se vybírají právě v rámci kontextu reprezentace něčeho konkrétního: určitě nevypustíte z programu svého semináře o alžbětinské literatuře Sidneyho, Spensera a Shakespeara, pokud budete toho mínění, že jsou to nejlepší básníci daného období, stejně jako se rozhodnete pro ta díla z oblasti asijsko-americké literatury, která považujete za „nejlepší“, pokud budete takový obor vyučovat. Co se změnilo, je zájem o výběr děl, která by reprezentovala určité spektrum kulturních prožitků a současně určitou škálu literárních forem.

Za druhé: aplikace kritéria literárního mistrovství je historicky zpochybňována neliterárními měřítky souvisejícími například s rasou a *genderem*. Chlapecká zkušenost s dospíváním (např. u Hucka Finna) je považována za univerzální, zatímco v případě dívky (jako je tomu u Maggie Tuliiverové v románu *Mlín na řece Flossu*) je vnímána jako předmět užšího zájmu.

A konečně: debata se vede i o samém pojmu literárního mistrovství: schraňuje snad v sobě konkrétní kulturní zájmy a účely, které by měly představovat jediné měřítko literárního hodnocení? Debata o tom, co je považováno za literaturu hodnou studia a jak se představy o mistrovství uplatňují v rámci institucí, představuje jednu z linií kulturních studií, která zcela bezprostředně souvisí s literární vědou.

II. Způsoby analýzy

Druhé rozsáhlé sporné téma se týká způsobů analýzy v literární vědě a v kulturních studiích. Když byla kulturní studia renegátskou formou literární vědy, aplikovala literární analýzu na jiné kulturní materiály. Nemohlo by se stát, že by aplikace literární analýzy ztratila na významu, pokud by se kulturní studia stala dominantním oborem a jejich představitelé by se již nerekrutovali z literární vědy? V předmluvě k vlivnému americkému svazku *Cultural studies* se prohlašuje, že „ačkoli se

*close reading*¹⁾ textů v kulturních studiích nezakazuje, není rovněž ani vyžadováno“. Toto ujištění, že *close reading* není zakázáno, je pro literárního kritika jen slabou útěchou. Kulturní studia osvobozená od zásady, která po dlouhou dobu vládla literární vědě — že hlavní sférou zájmu je distinktivní komplexita jednotlivých děl —, by se mohla snadno stát jakousi nekvantitativní sociologií a přistupovat k dílům jako k instancím či symptomům čehokoli jiného než toho, čím jsou sama o sobě zajímavá, a podléhat dalším pokušením.

Jedno z největších v této souvislosti představuje kouzlo „totality“, tedy představy, že existuje určitá sociální totalita, jejímž vyjádřením či symptomem jsou kulturní formy, takže analyzovat je znamená uvést je do souvislosti se sociální totalitou, z níž se odvozují. Současná teorie se zabývá otázkou, zda existuje sociální totalita, sociopolitická konfigurace, a pokud ano, v jakém vztahu jsou vůči ní kulturní produkty a aktivity. Kulturní studia však přitahuje myšlenka přímého vztahu, v jehož rámci jsou kulturní produkty symptomem základní sociopolitické konfigurace. Součástí studijního programu „Populární kultura“, který na britské Open University absolvovalo mezi lety 1982 a 1985 zhruba pět tisíc lidí, byl například seminář „Kriminální televizní seriály a právo a pořádek“, v jehož rámci byl analyzován vývoj kriminálních seriálů z hlediska změn v sociopolitické situaci.

Protagonistou *Dixon of Dock Green* je postava policisty s otcovským přístupem, jenž je důvěrně obeznámen s prostředím dělnické čtvrti, v níž působí. S konsolidací sociálního státu v době prosperity na začátku 60. let 20. století byly třídní problémy převedeny do sféry sociálních zájmů: v návaznosti na to ukazuje nový seriál *Z Cars* uniformované policisty v hlídkových vozech, kteří profesionálně vykonávají svou práci, ale udržují si určitý odstup od komunity, ve které slouží. Na začátku

1) *Close reading* je pojem zavedený americkou literárněvědnou školou známou pod názvem Nová kritika, který označuje imanentní analýzu textu. V českých překladech bývá nahrazován pojmy jako např. *pečlivé čtení*, *uzavřené čtení* atp. Ani jeden z těchto pojmů však přesně nevystihuje jeho význam, proto považujeme za prospěšnější ponechat jej v jeho anglické verzi. (Pozn. J. H.)

70. let dochází v Británii ke krizi hegemonie* a stát, který není schopen snadno dosáhnout konsenzu, se musí ozbrojit proti opozici ze strany militantních odborových svazů, „teroristů“ a IRA. Tento agresivněji mobilizovaný hegemonistický stát se odráží v takových příkladech kriminálního žánru, jaký představují seriály *Inspektor Sweeney* a *Profesionálové*, pro něž je typické, že v nich policisté v civilu bojují proti určité teroristické organizaci způsoby, které se intenzitou použitého násilí vyrovnají těm, které uplatňuje druhá strana.

To je nepochybně zajímavé a může to jistě být i pravda, což tento přístup jako modus analýzy činí ještě lákavějším, ale dochází zde k posunu od čtení (*close reading*), které si pečlivě všímá detailů narativní struktury a věnuje se komplexitám významu, k sociopolitické analýze, v jejímž rámci mají všechny seriály dané éry stejnou signifikanci jako výrazy sociální konfigurace. Pokud bude literární věda zahrnuta pod kulturní studia, může se tento typ „symptomatické interpretace“ stát normou; může se stát, že specifčnost kulturních objektů bude opomíjena společně se způsoby čtení, ke kterým literatura vybízí (o tomto tématu je pojednáno ve druhé kapitole). Upuštění od požadavku bezprostřední srozumitelnosti, ochota pohybovat se na hranicích významu, otevření se neočekávaným, produktivním účinkům jazyka a imaginace a zájem o způsob produkování významu a libosti — to jsou dispozice výjimečné hodnoty nejen pro četbu literatury, ale také pro uvažování o jiných kulturních fenoménech, i když je to právě literární věda, která tyto způsoby čtení činí dostupnými.

CÍLE

Nakonec je zde otázka cílů literární vědy a kulturních studií. Ti, kdo se věnují kulturním studiím v praxi, často vyjadřují naději, že práce na současné kultuře bude spíše kulturní intervencí než jejím pouhým

*) Hegemonie je systém nadvlády přijímaný těmi, kterým je vládnuto. Vládnoucí skupiny neuplatňují svou nadvládu čistě na základě síly, nýbrž skrze konsenzuální strukturu, přičemž součástí této struktury, která legitimizuje aktuální sociální uspořádání, je i kultura. (Tento pojem pochází od italského marxistického teoretika Antonia Gramsciho.)

popisem. „Kulturní studia tedy věří,“ uzavírají vydavatelé publikace *Cultural Studies*, „že jejich vlastní intelektuální úsilí má — může — na věci mnohé změnit“. To je podivné tvrzení, nicméně myslím, že o něčem vypovídá: kulturní studia nevěří, že jejich intelektuální úsilí na věci něco *změní*. To by bylo samolibé, neřkuli naivní. Věří, že práce na tomto poli „má“ na věci mnohé změnit. Právě tak je to myšleno.

Z historického pohledu jsou myšlenky studia populární kultury a přeměny něčího díla v prostředek politické intervence úzce propojeny. Politický náboj mělo v Británii v 60. a 70. letech studium dělnické kultury. V Británii, kde se národní kulturní identita zdála být spjata s monumenty vysoké kultury — například s Shakespearem a tradicí anglické literatury —, byl samotný fakt studia populární kultury aktem odporu, což představuje situaci zcela odlišnou od Spojených států, kde bývá národní identita často definována v *protikladu* k vysoké kultuře. *Huckleberry Finu* Marka Twaina, dílo, které nedefinuje americkost o nic méně než díla jiná, končí tím, že Huck Finn běží do „Teritoria“, protože ho chce teta Sally „civilizovat“.²⁾ Jeho identita je závislá na útěku před civilizovanou kulturou. Američan je z tradičního pohledu člověkem prchajícím před kulturou. Když kulturní studia očerňují literaturu jako něco elitářského, jen těžko v této souvislosti nevidět paralely s dlouhou národní tradicí buržoazního šosáctví. Vyhýbání se vysoké kultuře a studium populární kultury není ve „Spojených státech gestem politického radikalismu nebo odporu, je spíše snahou učinit z masové kultury akademické téma. Kulturní studia v Americe se jen v malé míře vážou k politickým hnutím, která dodala náboj britským kulturním studiím, a dala by se vnímat jako v prvé řadě podnětné, interdisciplinární, ale při tom všem akademické studium kulturních praktik a kulturní reprezentace. Kulturní studia „mají být“ radikální, avšak opozice mezi aktivistickými kulturními studiemi a pasivní literární vědou může být jen zbožným přáním.

2) Mark Twain: *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (přeložil František Gel), Praha, Albatros 1973, s. 308.



Lituji, pane. Ale Dostojevskij se nepovažuje za čtení na dovolenou.

ROZLIŠENÍ

Debaty o vztahu mezi literaturou a kulturními studií se hemží stížnostmi na elitářství a obviněními, podle nichž bude mít studium populární kultury za následek smrt literatury. V takovém zmatku pomůže, když od sebe navzájem oddělíme dva soubory otázek. První představuje otázky týkající se hodnoty studia jednoho či druhého typu kulturního objektu. To, že je hodnotnější studovat Shakespeara než telenovely již nelze brát jako samozřejmost, a je nutné takové tvrzení podpořit argumenty: čeho mohou například různé druhy vědních oborů dosáhnout z hlediska intelektuální a morální osvěty? Takové argumenty se nehledají snadno: pokusy o postulování účinků jednotlivých oborů komplikuje příklad velitelů německých koncentračních táborů, kteří byli znalci literatury, výtvarného umění a hudby. K těmto tématům by se však mělo přistupovat bez předsudků.

Jiný soubor otázek představují metody studia kulturních objektů všeho druhu — výhody a nevýhody různých způsobů interpretace a analýzy, jakými je interpretace kulturních objektů jako komplexních struktur nebo jejich čtení jako symptomů sociálních totalit. Přestože hodnotící (*appreciative*) interpretace bývá spojována s literární vědou a symptomatická analýza s kulturními studií, oba způsoby se dají aplikovat na oba druhy kulturního objektu. *Close reading* neliterárního textu neimplikuje estetickou hodnotu objektu o nic víc, než kulturní otázky směřované na literární díla implikují, že tato díla věrně vypovídají o určité době. Problémem interpretace se dále zabývám i v následující kapitole.

KAPITOLA 4
JAZYK, VÝZNAM A INTERPRETACE

Je literatura zvláštním druhem jazyka nebo je zvláštním užitím jazyka? Jedná se o distinktivně organizovaný jazyk, nebo je to jazyk, kterému jsou uděleny specifické výsady? V druhé kapitole jsem uvedl argumenty z nichž vyplývá, že nebude možné se rozhodnout pro jednu či druhou alternativu: literatura s sebou *nese jak* vlastnosti jazyka, *tak* zvláštní druh pozornosti, která je jazyku věnována. Z této debaty vyplývá, že otázky týkající se povahy a rolí jazyka a způsobu jeho analýzy jsou pro teorii zásadní. Některá z hlavních témat lze v této souvislosti lépe nazírat skrze problematiku významu. V čem myšlení o významu spočívá?

VÝZNAM V LITERATUŘE

Vezměme si již zmíněné řádky textu ke kterým jsme přistupovali jako k literatuře. Je to dvouveršová báseň od Roberta Frosta:

THE SECRET SITS
We dance in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

SEDÍČÍ TAJEMSTVÍ
Tančíme v kole s nadějí,
uprostřed sedí Tajemství, co všechno ví.

Co je zde „významem“? Záleží na tom, ptáme-li se po významu textu (básně jako celku), nebo slova. Můžeme říci, že *tančit* znamená „provádět sled rytmických pohybů podle určitého pravidelného schématu“, ale co znamená tento text? Můžeme říci, že poukazuje na marnost lidského konání: pohybujeme se v kruhu; můžeme si jen dělat naději. Víc než to. Tento text svým rýmem a příslibem jistě rafinovanosti vtahuje čtenáře do procesu neustálého přemítání o tanci a nadějích. Tento účinek, myšlenkový proces, jež je text schopen vyvolat, je součástí jeho významu. Máme tedy význam slova a význam či podněty textu. Někde mezi tím pak stojí to, co bychom mohli označit jako význam výpovědi: význam výpovědního aktu těchto slov za konkrétních okolností. Jaký *akt* tato výpověď vykonává: varuje, připouští, naříká, nebo se vychloubá? Koho zde zastupuje první osoba plurálu a co v této výpovědi znamená „tanec“?

Nemůžeme se tedy ptát jen po „významu“. Existují nejméně tři různé dimenze či roviny významu: význam slova, výpovědi a textu. Možné významy slov se podílejí na významu výpovědi, která je aktem realizovaným mluvčím. (Přičemž významy slov se naopak odvíjejí od toho, jak se mohou uplatňovat ve výpovědích.) A konečně text, který zde reprezentuje neznámého mluvčího realizujícího tuto enigmatickou výpověď, je určitou konstrukcí vytvořenou autorem, a jeho významem není žádný výrok, nýbrž to, co *dělá*, jeho potenciál působit na čtenáře.

Máme tedy různé druhy významů, avšak obecně můžeme rozhodně říci, že význam je založen na diferencii. Nevíme, ke komu v tomto textu odkazuje první osoba plurálu: pouze že je to první osoba plurálu v opozici k ojedinelosti první osoby singuláru a k druhým a třetím osobám. První osoba množného čísla představuje nějaké neurčité pluralitní seskupení, jež zahrnuje jakéhokoli mluvčího, který s ním má podle našeho mínění něco společného. Je v této skupině představované první osobou plurálu obsažen čtenář, nebo není? Zastupuje první osoba plurálu každého s výjimkou „Tajemství“, nebo se jedná o nějakou zvláštní skupinu? Takové otázky, na něž nelze jednoduše odpovědět,

vytvářejí při každém pokusu o interpretaci básně. To, co máme k dispozici, jsou protiklady, rozdíly.

Přibližně totéž můžeme říci o „tanci“ a „naději“. Význam „tance“ zde bude záviset na tom, s čím ho postavíme do kontrastu („tanec v kole“ v opozici k „přímočarému pohybu vpřed“ či v opozici k „setrvání v klidu“); „naděje“ je v opozici k „vědění“. Úvahy o významu této básně jsou založeny na práci s opozicemi a diferencemi, jimž přisuzujeme určitý obsah a vyvozujeme z nich závěry

SAUSSUROVA TEORIE JAZYKA

Jazyk je *systém* diferencí. S tímto názorem přišel Ferdinand de Saussure, švýcarský lingvista počátku dvacátého století, jehož dílo má pro současnou teorii rozhodující význam. To, co činí z každého prvku jazyka to, čím je, co mu propůjčuje jeho identitu, jsou protiklady mezi ním a jinými prvky uvnitř systému jazyka. Saussure nabízí tuto analogii: vlak — řekněme rychlík z Londýna do Oxfordu s odjezdem v 8.30 — z hlediska své identity závisí na systému železničních spojů rozepsaných v jízdním řádu. Rychlík Londýn — Oxford s odjezdem v 8.30 je tak odlišen od rychlíku Londýn — Cambridge s odjezdem v 9.30 a od osobního vlaku do Oxfordu, který odjíždí v 8.45. Na fyzických rysech konkrétního vlaku zde nezáleží: lokomotiva, vagóny, přesná trasa, osádka apod., to vše se může lišit stejně jako časy odjezdu a příjezdu; vlak může odjet a přijet se zpožděním. Identitu vlaku určuje jeho místo v systému vlakových spojů: v opozici k jiným vlakům je to právě tento vlak. Jak říká Saussure o lingvistickém znaku: „Jeho nejpřesnější charakteristikou je, že je tím, čím ostatní nejsou.“ Podobně písmeno *b* se dá napsat mnoha různými způsoby (vezměme si jen rozdílný rukopis každého člověka), není-li zaměněno za jiné písmeno, například *l*, *k* a *d*. Nerozhoduje jakákoli konkrétní forma či obsah, nýbrž diference, na jejichž základě získává schopnost označování.

Jazyk je podle Saussura systémem znaků, přičemž klíčovou roli zde hraje skutečnost, kterou označuje jako arbitrární povahu jazykového znaku. Myslí se tím dvě věci. Za

prvé: znak (například slovo) je kombinací formy („signifikantu“) a významu („signifikátu“), přičemž vztah mezi formou a významem je založen na konvenci nikoli na přirozené podobnosti. To, na čem sedím, se nazývá *židle*, ale tento předmět by se klidně mohl označovat nějak jinak — třeba *roska* nebo *šelna*. Je dáno konvencí či pravidly češtiny, že je to právě toto slovo, a nikoli jiné; v jiných jazycích se bude tento předmět označovat zcela odlišnými slovy. Výjimečné případy, které nás v této souvislosti mohou napadnout, tvoří „onomatopoická“ slova, např. *haf haf* nebo *bzučet*, u nichž se zvuková stránka snaží napodobit to, co reprezentuje. Tato slova se však v jednotlivých jazycích liší: ve Francii dělají psi *oua-oua* a *bzučet* se řekne *bourdonner*.

Ještě důležitější je podle Saussura a moderní teorie druhý aspekt arbitrární povahy znaku: označující (forma) i označované (význam) sama o sobě představují konvenční dělení na rovinu zvukovou, v prvním případě, a rovinu myšlenkovou v případě druhém. Dělení na rovinu zvukovou a myšlenkovou se u jednotlivých jazyků liší. Angličtina například v rovině zvukové rozlišuje slova *chair*, *cheer* a *char* jako odlišné znaky s různými významy, avšak nemusela by — mohlo by se jednat o výslovnostní varianty jednoho znaku. Ve významové rovině rozlišuje angličtina mezi *chair* a *stool* (židle bez opěradla), nicméně umožňuje, aby signifikát či pojem „židle“ zahrnoval židle jak s opěrkou pro ruce, tak bez ní, jak tvrdé, tak měkké komfortní — dvě diference, u nichž by se mohly docela dobře uplatnit rozdílné pojmy.

Jazyk, jak tvrdí Saussure, není „nomenklatura“, která poskytuje svá vlastní označení pro kategorie existující mimo jazyk. To je názor, který má dalekosáhlé důsledky pro moderní teorii. Tíhneme k předpokladu, že slova *pes* a *židle* máme k tomu, abychom jimi označovali psy a židle, tedy něco, co existuje mimo jakýkoli jazyk. Nicméně, říká Saussure, pokud by slova označovala preexistující pojmy, měla by ve všech jazycích přesné významové ekvivalenty, ovšem tak tomu rozhodně není. Každý jazyk je systémem pojmů i forem: systémem konvenčních znaků, jehož prostřednictvím je organizován svět.

JAZYK A MYŠLENÍ

Vztah jazyka k myšlení je jedním z hlavních problémů, kterým se současná teorie zabývá. Jednu krajní polohu představuje obecně vžitý názor, že jazyk pouze přiděluje jména nezávisle existujícím myšlenkám; jazyk nabízí způsoby vyjadřování preexistujících myšlenek. Druhým protipólem je „Sapir-Whorfova hypotéza“, pojmenovaná po dvou lingvistech, kteří přišli s názorem, že jazyk, jímž mluvíme, determinuje naše myšlení. Whorf například tvrdí, že pojetí času u indiánů z kmene Hopi není možno prostřednictvím angličtiny obsáhnout (a nelze ho na tomto místě tudíž vysvětlit!). Zdá se, že nelze prokázat, že by existovaly myšlenky vážící se k jednomu konkrétnímu jazyku, které nelze myslet nebo vyjádřit prostřednictvím druhého jazyka, avšak přece jen máme k dispozici řadu pádných důkazů o tom, že vyjádření „přirozených“ a „normálních“ myšlenek v jednom jazyce vyžaduje značné úsilí v druhém.

Jazykový kód je teorií světa. Různé jazyky rozdělují svět různými způsoby. Angličtí mluvci mají svá *pets* (drobná zvířata chovaná pro radost) — kategorii, které ve francouzštině nic neodpovídá, přestože Francouzi vlastní nespočet psů a koček. V angličtině jsme nuceni zjistit si pohlaví dítěte, abychom v souvislosti s ním používali správné zájmeno (nemůžeme o miminku mluvit jako o „tom“ — *it*); tento jazyk tedy implikuje, že pohlaví je rozhodující (z čehož bezpochyby plyne obliba růžového a modrého oblečení jako signálu, který vede mluvčího ke správné volbě slov). Toto jazykové označování pohlaví není v žádném případě nevyhnutelné; ne ve všech jazycích je u novorozenců pohlaví rozhodujícím rysem. Také gramatické struktury nejsou přirozenými ani nevyhnutelnými konvencemi jazyka. Když se podíváme nahoru na oblohu a zahlédneme pohyb ptačích křídel, mohli bychom na základě jazyka, kterým mluvíme, stejně dobře říci namísto „Letí ptáci“ něco jako „Letí“ (jako říkáme „Prší“). Tuto strukturální hříčku využil v jedné své slavné básni Paul Verlaine: „Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville“ (Pláče to v srdci

mém / jako když prší nad městem).¹⁾ Říkáme „ve městě prší“; tak proč ne „v mém srdci pláče“?

Jazyk není „nomenklatura“, která opatřuje nálepkami již dříve existující kategorie; vytváří své vlastní kategorie. Mluvčí a čtenáři však mohou pronikat skrz a za standardní polohy svého jazyka, a spatřovat tak jinou realitu. Literární díla aktivně pracují se standardními polohami a kategoriemi obvyklých způsobů myšlení a často si je pokoušejí přizpůsobit a přetvořit, čímž nám ukazují, jak pojmout myšlenky, jež jsme na základě svého jazyka doposud nebyli schopni předjímat, a nutí nás zaměstnávat se kategoriemi, skrze něž bezmyšlenkovitě pohlížíme na svět. Jazyk je tak konkrétní manifestací ideologie — tedy kategoriemi, v nichž jsou mluvčí oprávněni myslet — a zároveň prostorem pro její zpochybňování a likvidaci.

LINGVISTICKÁ ANALÝZA

Saussure rozlišuje mezi systémem jazyka (*langue*) a konkrétními instancemi řeči a psaní (*parole*). Úkolem lingvistiky je rekonstruovat základní systém (neboli gramatiku) jazyka, který umožňuje existenci mluvních událostí čili *parole*. S tím souvisí další dělení na *synchronní* studium jazyka (zaměřující se na jazyk jako systém v určitém čase, v přítomnosti či minulosti) a *diachronní* studium, které si všímá historických změn u jednotlivých prvků jazyka. Rozumět jazyku jako fungujícímu systému znamená nazírat jej synchronně a snažit se ozřejmit pravidla a konvence systému, které umožňují vznik forem a významů jazyka. Nejvlivnější lingvista dneška, Noam Chomsky, zakladatel koncepce označované jako transformačně-generativní gramatika, jde ještě dále, když tvrdí, že úkolem lingvistiky je rekonstruovat „lingvistickou kompetenci“ rodilých mluvčích: implicitní znalost či schopnost, kterou mluvčí získávají a která jim umožňuje komunikovat i prostřednictvím takových vět, s nimiž se doposud nesetkali.

1) Paul Verlaine: „Zapomenutý popěvek“, in: *Záludná luna* (přeložil Jaroslav Seifert), Praha, Československý spisovatel 1978, s. 65.

Lingvistika tak *vychází* z faktů o formě a významu, které výpovědi pro mluvčí mají, a snaží se je vyložit. Jak je možné, že následující dvě věty s podobnou formou — *John is eager to please* (John je rád, když může lidem vyhovět) a *John is easy to please* (Johnovi je snadné vyhovět) — mají pro anglicky mluvící osoby tak rozdílný význam? Mluvčí vědí, že v prvním případě chce vyhovět John, zatímco ve druhém se někdo jiný snaží vyhovět Johnovi. Lingvista se „pravý význam“ těchto vět objevit nesnaží; jako by se lidé po celou dobu mýlili a někde hluboko pod povrchem znamenaly věty něco jiného. Úkolem lingvistiky je popsat strukturu angličtiny (v tomto případě postulováním základní roviny gramatické struktury), aby bylo možné vysvětlit ověřené významové rozdíly mezi těmito větami.

POETIKA A HERMENEUTIKA

Zde se dostáváme k základnímu rozlišení mezi dvěma typy projektů, které bývá v literární vědě až příliš často přehlíženo: první, stavějící na lingvistice, považuje za nutné vysvětlovat významy a usiluje o objasnění způsobu jejich vzniku. Druhý naproti tomu začíná u forem a snaží se je interpretovat, říká nám, co ve skutečnosti znamenají. V literární vědě v této souvislosti hovoříme o kontrastu mezi *poetikou* a *hermeneutikou*. Poetika začíná u ověřených významů či účinků a ptá se, jak je jich dosaženo. (Na základě čeho tato pasáž románu vyznívá ironicky? Čím to, že sympatizujeme s touto konkrétní postavou? Proč je konec této básně dvojznačný?) Hermeneutika na druhé straně začíná u textů a ptá se po jejich významu, přičemž se snaží objevit nové a lepší interpretace. Hermeneutické modely pocházejí z oblasti práva a náboženství, kde se lidé pokoušejí interpretovat určitý autoritativní právní nebo církevní text, aby se na jeho základě rozhodli k určitému jednání.

Lingvistický model napovídá, že literární věda by se měla vydat prvním směrem, směrem poetiky, a snažit se porozumět tomu, jak díla dosahují svých účinků, nicméně moderní tradice teorie se nekompromisně vrhla směrem

druhým, čímž přenechala interpretaci jednotlivých děl literární vědě. Pravdou je, že literárněteoretické práce v sobě často poetiku a hermeneutiku kombinují, když se ptají, jak je dosahováno konkrétního účinku nebo proč se zdá být určitý konec správný (v obou případech se jedná o věc poetiky), ale zároveň když se ptají, co znamená konkrétní verš a co nám báseň říká o lidském údělu (hermeneutika). Tyto dva projekty jsou však v zásadě značně odlišné, jelikož mají jiné cíle a pracují s jinými důkazními prostředky. Uplatňování významů či účinků jako východiska (poetika) je přístup, který se diametrálně liší od úsilí směřujícího k objevování významu (hermeneutika).

Pokud by literární věda vycházela z lingvistického modelu, jejím úkolem by bylo popsat „literární kompetenci“, kterou čtenáři literatury získávají. Poetika popisující literární kompetenci by se zaměřovala na konvence umožňující vznik literární struktury a významu: co jsou tyto kódy či systémy konvence, jež čtenářům umožňují identifikovat literární žánry, rozpoznávat osnovy (*plots*), z neucelených detailů poskytovaných textem vytvářet „postavy“, identifikovat v literárním dílech témata a přistupovat na tento druh symbolické interpretace, která nám umožňuje poměřovat významovost básní a příběhů?

Tato analogie mezi poetikou a lingvistikou se může zdát zavádějící, neboť význam literárního díla nám není znám tak jako význam věty *John is eager to please*, a nemůžeme proto význam brát jako danost, nýbrž musíme ho hledat. To je zajisté jeden z důvodů, proč moderní literární věda upřednostňuje hermeneutiku před poetikou (druhým důvodem je to, že lidé zpravidla nestudují literární díla proto, že je zajímá, jak literatura funguje, nýbrž proto, že se domnívají, že jim tato díla něco důležitého sdělují, a chtějí se dozvědět, co to je). Poetika však nepožaduje, abychom znali význam díla; jejím úkolem je popsat veškeré účinky, které jsme schopni doložit — například že jeden závěr je zdařilejší než druhý, že určitá kombinace obrazů v básni je smysluplná, zatímco jiná nikoli. Neméně důležitá součást poetiky je popis toho, jak si čtenáři počínají při interpretaci literárních děl — jaké konvence jim umožňují chápat díla

tak, jak je chápou. To, co jsem například ve druhé kapitole označil za „hyperchráněný kooperativní princip“, je základní konvencí, která umožňuje interpretaci literatury: předpoklad, že obtiže, zjevné nesmysly, digrese a irelevantnosti mají v určité rovině relevantní funkci.

ČTENÁŘI A VÝZNAM

Idea literární kompetence soustřeďuje pozornost na implicitní vědění, které čtenáři (a autoři) vnášejí do své interakce s texty: jaké typy procedur uplatňují čtenáři ve svých reakcích na jednotlivá díla? Jaké předpoklady musí být splněny, aby byly jejich odezvy a interpretace právě takové, jaké jsou? Zohledňování čtenářů a způsobu, jakým chápou literaturu, vedl ke vzniku přístupu, který se označuje jako „čtenářsky orientovaná teorie“ (*reader-response criticism*), podle něhož je významem textu zkušenost čtenáře (zkušenost zahrnující váhání, domněnky a autokorekce). Je-li literární dílo pojímáno jako sled dějů určených pozornosti čtenáře, pak interpretace takového díla může být příběhem této interakce se svými plusy i minusy: do hry vstupují různé konvence či očekávání, ustavují se spojitosti a očekávání nebudou naplněna, nebo naopak budou potvrzena. Interpretovat nějaké dílo znamená vyprávět příběh čtení.

Avšak příběh, který můžeme vyprávět o daném díle, závisí na tom, co teoretikové nazývají čtenářským „horizontem očekávání“. Určité dílo je interpretováno jako odpověď na otázky nastolené tímto horizontem očekávání, a proto čtenář devadesátých let 20. století bude k *Hamletovi* přistupovat s jinými očekáváními než Shakespearův současník. Čtenářský horizont očekávání může ovlivňovat široká škála faktorů. Feministická teorie vede debaty o tom, co se na věci mění, respektive co by se na věci měnit mělo, pokud by byla čtenářem žena. Elaine Showalterová se ptá, jak „mění hypotéza, že čtenářem je žena, naše chápání daného textu, na jehož základě si zároveň začínáme uvědomovat signifikanci jeho sexuálních kódů“? Literární texty a tradiční způsoby jejich interpretace jako by počítaly

s mužskými čtenáři a vedly ženské čtenářky k tomu, aby četly jako muži, z mužského hlediska. Podobně přišli filmoví teoretikové s hypotézou, že to, čemu říkají filmový pohled (pohled z místa kamery), je v zásadě mužské povahy: ženy jsou spíše v pozici objektu filmového pohledu než pozorovateli. Představitelé feministické teorie zkoumají v rámci literární vědy různé strategie, jejichž prostřednictvím se mužská perspektiva stává v dílech normativem, a diskutují o tom, jak by studium takových struktur a účinků mělo změnit způsoby čtení —jak pro muže, tak pro ženy.

INTERPRETACE

Zájem o historické a společenské proměny ve způsobech čtení zdůrazňuje, že interpretace je společenská praxe. Čtenáři provádějí neformální interpretaci, když o knihách nebo filmech hovoří s přáteli; interpretují sami pro sebe během četby. Jiné protokoly existují pro formálnější interpretaci, ke které dochází v učebnách. U každé složky díla se můžeme ptát, jakou má funkci, jak souvisí s jinými složkami, ale interpretace může v konečném důsledku spočívat ve hře na „o čem to je“: „Takže, o čem toto dílo ve skutečnosti je?“ Tuto otázku nevyvolává nejasnost textu; je dokonce více na místě u jednoduchých textů než u textů zapeklitě složitých. V této hře musí odpověď splňovat určité podmínky: nemůže být například samozřejmá; musí být spekulativní. Říci, že „*Hamletje* o jednom dánském králevici“, znamená na tuto hru nepřistoupit. Avšak výroky jako „*Hamlet* je o rozpadu alžbětinského světového řádu“, „*Hamlet* je o strachu mužů z ženské sexuality“ nebo „*Hamlet* je o nespolehlivosti znaků“ se mezi možné odpovědi počítají. To, co se běžně považuje za literárněteoretické „školy“ nebo teoretické „přístupy“ k literatuře, jsou z hlediska hermeneutiky dispozice k poskytování konkrétních odpovědí na otázku, „o čem“ určité dílo v konečném důsledku je: o „třídním boji“ (marxismus), o „možnosti jednotící zkušenosti“ (Nová kritika), o „oidipovském konfliktu“ (psychoanalýza), o „eliminaci subverzivních sil“ (nový historismus), o „asymetrii vztahů mezi *gendery*“

(feminismus), o „sebedekonstruktivní povaze textu“ (dekonstrukce), o „zastírání imperialismu“ (postkoloniální teorie) či o „heterosexuální matici“ *gay and lesbian studies*).

Teoretické diskursy uvedené v závorkách nejsou primárně způsoby interpretace: jsou to pojednání o tom, co má podle nich prvořadou důležitost pro kulturu a společnost. Mnohé i těchto teorií zahrnují výklady o fungování literatury či o diskursu obecně, a nemají tak daleko k projektu poetiky; jako verze hermeneutiky však umožňují vznik konkrétních typů interpretace, v jejichž rámci jsou texty zmapovány na základě cílového jazyka. V této interpretační hře nezáleží na odpovědi, s níž přijdete. Jak ukazují moje parodie, některé z možných odpovědí se dají automaticky předvídat. Je důležité, jak k příslušnému závěru dojdete, jak s ohledem na naši odpověď pracujete s detaily textu.

Jak si však mezi jednotlivými interpretacemi vybrat? Jak možná vyplývá z příkladů, které jsem uvedl, není na jedné straně vůbec zapotřebí dospět k rozhodnutí, je-li snad *Hamlet* „v konečném důsledku“ o politice v době renesance, o vztahu mužů ke svým matkám nebo o nespolehlivosti znaků. Životnost literární vědy jakožto instituce závisí na dvojí skutečnosti, a sice že (1) takové polemiky nespějí nikdy ke shodě a že (2) je nutno polemizovat o tom, jak konkrétní scény či kombinace veršů podporují tu či onu konkrétní hypotézu. Určitému dílu nelze přisoudit libovolný význam: klade odpor a my si musíme dát práci s tím, abychom ostatní přesvědčili o případnosti našeho čtení. Při vedení takových polemik se musíme v první řadě ptát, co určuje význam. K tomuto ústřednímu problému se nyní vracíme.

VÝZNAM, INTENCE A KONTEXT

Co určuje význam? Někdy říkáme, že významem výpovědi je to, co jí někdo míní, jako by význam určovala intence mluvčího. Jindy říkáme, že význam spočívá v textu — měli jsme snad v úmyslu říci *x*, ale co jsme ve skutečnosti řekli, znamenalo *y* —, jako by byl

význam produktem jazyka samého. Někdy říkáme, že tím, co určuje význam, je kontext: abychom věděli, co ta či ona konkrétní výpověď znamená, musíme vzít v úvahu okolnosti či historický kontext, v němž figuruje. Jak jsem se již zmínil, někteří kritici tvrdí, že významem textu je zkušenost čtenáře. Co určuje význam — intence, text, kontext, čtenář?

Samotný fakt, že existují argumenty ve prospěch všech čtyř faktorů, ukazuje, že význam je něčím komplexním a obtížně uchopitelným a nelze jej jednou provždy vymezit kterýmkoli z těchto faktorů. Jedna z dlouhotrvajících polemik vedených na poli literární teorie se týká role intence při určování literárního významu. Ve slavném článku nazvaném „The Intentional Fallacy“ se objevuje názor, že spory o interpretaci literárních děl se neřeší tím, že se o radu požádá orákulum (autor). Významem díla není to, co měl autor na mysli v určitém momentu tvorby díla nebo co si autor myslí, že dílo znamená, poté co je dokončeno, ale spíše to, co se autorovi podařilo do díla vtělit. Považujeme-li v běžné konverzaci často za význam výpovědi to, co její autor zamýšlí, je to proto, že nás více zajímá, co si mluví v daný moment myslí, než jeho vlastní slova. Nicméně literární díla jsou ceněna pro příslušné struktury slov, které uvedla do oběhu. Omezování významu díla na předpokládanou autorovu intenci zůstává možnou kritickou strategií, ale v současné době se takový význam obvykle neváže k vnitřní intenci, nýbrž k analýze osobní či historické situace autora: jaký akt tento autor vykonával s ohledem na danou momentální situaci? Tato strategie poškozují pozdější odezvy na příslušné dílo, když naznačuje, že dílo se vyslovuje k bezprostředním problémům doby svého vzniku a pouze náhodně k záležitostem, které zajímají jeho následné čtenáře.

Zdá se, že kritici zastávající pojetí, podle něhož intence určuje význam, se obávají, že pokud toto tvrzení popíráme, stavíme tím čtenáře nad autory a prohlašujeme, že v interpretaci „je možné všechno“. Když však přijdeme s určitou interpretací, musíme ostatní přesvědčit o její platnosti, jinak neobstojí. Nikdo netvrdí, že „možné je všechno“

(*anything goes*). Není z hlediska autorů lepší, když jsou jejich díla čtena pro svůj potenciál stimulovat neustále nové myšlenky a dávat vznik celé řadě různých čtení než pro něco, co si představujeme pod původním významem díla? Nic z toho, co bylo právě řečeno, neznamená, že autorovy výroky o díle jsou bez zajímavosti: pro mnohé kritické projekty jsou obzvláště cenné jako texty, které jsou v juxtapozici s textem díla. Mohou mít například rozhodující význam při analýze autorova myšlení nebo při diskusi o tom, jak určité dílo případně komplikuje či podvrací avizovanou perspektivu či intenci.

Významem díla není to, co měl autor v určitém okamžiku na mysli, ani jednoduše nějaká vlastnost textu nebo zkušenost čtenáře. Význam je nevyhnutelný pojem, protože není něčím jednoduchým či jednoduše určeným. Je zkušeností subjektu a zároveň vlastností textu. Je tím, čemu rozumíme, a současně tím, čemu se v textu rozumět *snažíme*. Vždy je možné o významu polemizovat a v tomto smyslu nelze o významu s konečnou platností rozhodnout. Vždy se o něm bude rozhodovat v závislosti na rozhodnutích, která nikdy nejsou neodvolatelná. Pokud budeme muset přijmout nějaký všeobecný princip či formuli, mohli bychom říci, že význam je určován kontextem, neboť kontext zahrnuje jazyková pravidla, situaci, v níž se nachází autor i čtenář, a všechno ostatní, co může být za určitých okolností relevantní. Pokud však řekneme, že význam je ohraničen kontextem, musíme také dodat, že kontext je bez hranic: není možné předem určit, co by se mohlo počítat za relevantní; jaké rozšíření kontextu by bylo schopno přivodit posun v tom, co považujeme za význam textu. Význam je ohraničen kontextem, ale kontext je bez hranic.

Na výraznější posuny v interpretaci literatury způsobené teoretickými diskursy by se ve skutečnosti mohlo nahlížet jako na výsledky rozšíření a nového popisu kontextu. Toni Morrisonová například tvrdí, že americká literatura je hluboce poznamenána často skrytou dějinnou přítomností otroctví a že projevy angažovanosti této literatury ve věcech svobody — svobody amerického pomezí, volné cesty vpřed, nespoutané imaginace — by se měly číst v kontextu

ztročení, z něhož čerpají významovost. Také Edward Said přišel s názorem, že romány Jane Austenové by měly být interpretovány na pozadí toho, o čem se v nich nemluví: vykořisťování kolonií Impéria, které zajišťuje materiální podmínky pro uhlazený život doma v Anglii. Význam je ohraničen kontextem, ale kontext je bez hranic, vždy přístupný mutacím v závislosti na tlaku teoretických diskusí.

V pojednáních o hermeneutice se často rozlišuje mezi *hermeneutikou znovunabytí* (*hermeneutics of recovery*), usilující o rekonstrukci originálního kontextu produkce (okolnosti autorova života, jeho intence a významy, jež mohl určitý text mít pro své původní čtenáře), a *hermeneutikou podezření* (*hermeneutics of suspicion*), které jde o odhalení neprobádaných premis, o něž se text může opírat (politické, sexuální, filozofické, lingvistické). První se snaží zpřístupnit původní poselství dnešním čtenářům, přičemž může oslavovat text a jeho autora, zatímco druhé pojetí prý často popírá autoritu textu. Tyto spojitosti však nejsou fixní a mohou zrovna tak zaujmout opačné polohy: hermeneutika znovunabytí může omezováním textu na nějaký předpokládaný původní význam vzdálený tomu, co zajímá nás, ztratit na síle, zatímco hermeneutika podezření si může cenit textu pro způsob, jímž se bez vědomí autora angažuje a pomáhá nám podívat se z jiné perspektivy na závažné otázky dneška (přičemž mohou být během tohoto procesu subvertovány představy jeho autora). Vhodnějším než toto rozdělení může být rozdělení na (1) interpretaci, podle níž má funkční text něco hodnotného sdělovat (sem může patřit buď rekonstrukční /*reconstructive*/ hermeneutika, nebo hermeneutika podezření); a (2) „symptomatickou“ interpretaci, která přistupuje k textu jako k symptomu něčeho netextového, něčeho zdánlivě „hlubšího“, co je pravým zdrojem zájmu, ať už je to psychický život autora, sociální napětí určité doby nebo homofobie buržoazní společnosti. Symptomatická interpretace upozadňuje specifčnost objektu — je znakem něčeho jiného —, a proto jako způsob interpretace příliš nevyhovuje. Pokud se však

2) Paul Ricoeur zde užívá pojmu *hermeneutika důvěry*, který se zdá být vhodnější jakožto opozitum k pojmu *hermeneutika podezření*. (Pozn. J. H.)

zaměřuje na kulturní praktiky, jejichž je dané dílo instancí, může být pro popis takové praxe přínosem. Interpretace básně jako symptomu nebo instance rysů lyriky nemusí například vyhovovat jako hermeneutika, ale na druhé straně může znamenat cenný přínos pro poetiku. K tomu se nyní vracím.

KAPITOLA 5 RÉTORIKA, POETIKA A POEZIE

Poetiku jsem definoval jako pokus o výklad literárních účinků prostřednictvím popisu konvencí a čtenářských operací, které je umožňují. Úzce souvisí s *rétorikou*, která je již od dob antiky naukou o přesvědčovacích a expresivních prostředcích jazyka: o jazykových a myšlenkových technikách, kterých je možno použít ke konstruování účinných diskursů. Aristoteles oddělil rétoriku od poetiky, přičemž rétoriku považoval za umění přesvědčování a poetiku za umění nápodoby či reprezentace. Středověká a renesanční tradice však obě nauky asimilovala: rétorika se stala uměním výmluvnosti a poezie (protože jejím cílem je poučit, potěšit a zapůsobit), byla vyšší instancí tohoto umění. V devatenáctém století začala být rétorika vnímána jako dovednost odtržená od aktivit bezprostředně souvisejících s myšlením a básnickou imaginací, a upadla v nemilost. Koncem dvacátého století byla rétorika znovu přivedena k životu jako nauka o strukturním potenciálu diskursů.

S rétorikou souvisí poezie: poezie je jazyk, který bohatě využívá řečových figur a jehož cílem je dosáhnout silné přesvědčivosti. Byla-li poezie od dob, kdy Platón vyloučil básníky ze svého ideálního státu, napadána a očerňována, dělo se tak proto, že byla považována za klamnou či frivolní rétoriku, která uvádí občany v omyl a vzbuzuje přehnané tužby. Aristoteles prosazoval hodnotu poezie, když se spíše než na rétoriku zaměřil na nápodobu (*mimesis*). Tvrdil, že poezie představuje bezpečný prostředek k očistění od

intenzivních emocí, a zastával rovněž názor, že poezie modeluje cennou zkušenost přechodu od nevěděni k věděni. (V rozhodujícím momentu „rozpoznání“ v tragédii si tak hrdina uvědomuje svůj omyl a diváci si řeknou, „díky Bohu že mě něco takového nepotkalo“.) Poetiku jako popis literárních prostředků a strategií nelze zredukovat na výčet rétorických figur, ale bylo by možné ji nazírat jako součást rozšířené rétoriky, která se zabývá studiem prostředků jazykových aktů všeho druhu.

RÉTORICKÉ FIGURY

Literární teorie věnuje rétorice značnou pozornost a teoretikové vedou diskuse o povaze a funkci rétorických figur. Rétorická figura bývá obecně definována jako obměna nebo odchylka od „běžného“ užití; například slova *růžička* v „Má milá jest růžička“ není užití ve významu květiny, ale něčeho krásného a vzácného (jedná se o figuru zvanou *metafora*). Nebo v „Sedícím tajemství“ se z tajemství stává činitel obdařený schopností sedět (*personifikace*). Rétorikové se v minulosti pokoušeli o dělení na specifické „tropy“, které „obracejí“ či mění význam slova (jako v případě metafory), a různorodější „figury“ nepřímého pojmenování, které řadí slova tak, aby bylo dosaženo specifických účinků. Mezi figury patří: *aliterace* (opakování určité souhlásky, ¹⁾ *apostrofa* (oslovení něčeho, co obvykle za posluchače nebývá považováno, jako třeba „Zůstaň v klidu, srdce mé!“) nebo *asonance* (opakování stejně znějících samohlásek).²⁾

Současná teorie dělá jen výjimečně rozdíl mezi *figurou* a *tropem*; a dokonce pokládá za spornou představu „normálního“ či „doslovného“ významu, od něhož se figury nebo tropy odchyľují. Je například samotný termín *metafora* doslovný, nebo figurativní? Jacques Derrida ve své „Bílé

1) V české literárněvědné terminologii se *aliterace* chápe přesněji jako opakování hlásek či hláskových skupin na začátku alespoň dvou slov, a to nejčastěji ve verši. (Pozn. J. H.)

2) Pojem *asonance* česká terminologie vykládá jako shodu samohlásek na koncích veršů bez ohledu na souhlásky. (Pozn. J. H.)

mytologii“ ukazuje, jak jsou podle všeho teoretická pojednání o metaforách na metaforách nevyhnutelně závislá. Někteří teoretikové dokonce přijali paradoxní závěr, že jazyk je ve své podstatě figurativní a že to, co nazýváme doslovným jazykem, sestává z figur, na jejichž figurativní charakter se již zapomnělo. Když například hovoříme o tom, že se někdo „chopil těžkého úkolu“, nabývají tyto dva výrazy doslovného významu tím, že se zapomnělo na jejich eventuální figurativnost.

Nejde v tomto směru o to, že není rozdíl mezi doslovným a figurativním, ale spíše že tropy a figury jsou základními strukturami jazyka, nikoli výjimkami či deformacemi. Nejdůležitější figurou je tradičně *metafora*.³⁾ *Metafora* přistupuje k určité věci, *jako by* se jednalo o něco jiného (George je označován za osla či má milá za červenou růžičku). *Metafora* je tak jednou z verzí základní formy věděni: určitou věc známe proto, že ji *jako takovou* vidíme. Teoretikové hovoří o „metaforách, jimiž žijeme“, o základních metaforických schématech, jako například „život je cesta“. Taková schémata tvoří strukturu způsobů našeho myšlení o světě: snažíme se v životě „někam dojít“, „najít svou cestu“, „vědět, kam směřujeme“, „překonávat překážky“ atd.

Metafora je považována za základ jazyka a imaginace, protože ji lze z kognitivního hlediska respektovat, nemá neopodstatněný či dekorativní charakter. Její literární náboj však může záviset na jejím vnitřním nesouladu. Wordsworthovo spojení „dítě je otcem člověka“ vás přiměje k tomu, abyste se u něj zastavili, chvíli přemýšleli a poté viděli vztahy mezi generacemi v novém světle: vztah dítěte k muži, kterým se později stane, je přirovnáván ke vztahu otce ke svému dítěti. Jelikož *metafora* může být nositelem složitějšího sdělení, dokonce i teorie, je rétorickou figurou, která se dá nejsnadněji obhájit.

Teoretikové však rovněž zdůrazňují význam dalších figur. Podle Romana Jakobsona jsou dvěma základními strukturami jazyka *metafora* a *metonymie*: pokud *metafora* vytváří spojitost prostřednictvím podobnosti, *metonymie* tak

3) V české teorii literatury, jež tradičně rozlišuje mezi tropy a figurami, se řadí *metafora* mezi tropy. (Pozn. J. H.)

činí na základě souvislosti. Metonymie spočívá v přenášení významu jedné věci na jinou, která s ní souvisí, jako například když řekneme „koruna“ místo „královna“. Metonymie vytváří řád spojováním věcí v prostorových a časových řadách, přičemž v rámci dané oblasti přechází spíše z jedné věci na druhou, než že by spojovala jednu oblast s druhou tak, jak je toho schopna metafora. Jiní teoretikové ještě připojují *synekdochu* a *ironii*, čímž se výčet „čtyř hlavních tropů“ stává úplným. Synekdocha je nahrazení celku částí:⁴⁾ „deset rukou“ namísto „deset dělníků“. Vlastnosti celku vyvozuje z vlastností jeho částí a dovoluje částem zastupovat celky. Ironie staví do juxta pozice zdání a realitu; to, co se stane, bude opakem toho, co se čeká (co když bude pršet na pikniku meteorologů?). Tyto čtyři hlavní tropy — metaforu, metonymii, synekdochu a ironii — využívá historik Hayden White k analýze historického vysvětlení či „*emplotmentu*“, jak jej označuje: jedná se o čtyři základní rétorické struktury, prostřednictvím nichž chápeme zkušenost. Základní idea rétoriky jakožto disciplíny, jež je z tohoto čtyřnásobného příkladu dobře patrná, je založena na existenci základních struktur jazyka, které podmiňují a umožňují významy produkované v širokém spektru diskursů.

ŽÁNRY

Literatura závisí na rétorických figurech, ale také na větších strukturách, na literárních žánrech. Co jsou to žánry a jaká je jejich role? Jsou termíny jako *epos* nebo *román* pouze vhodné pro klasifikaci díla na základě přibližné podobnosti, nebo plní ve vztahu ke čtenářům a autorům nějaké funkce?

Pro čtenáře jsou žánry soubory konvencí a očekávání: podle toho, zda budeme číst detektivku, milostný román, lyrickou báseň nebo tragédii, zaměříme se na rozdílné věci a budeme předvídat, co bude signifikantní. Při četbě detektivky hledáme jiná vodítka, než když čteme tragédii. To, co by bylo pozoruhodnou figurou v lyrické básni — „uprostřed

4) *Synekdochou* se v českém literárněvědném prostředí rozumí nejen nahrazení celku jeho částí, ale i nahrazení částí vyšším celkem. (Pozn. J. H.)

sedí Tajemství“ —, by v nějaké *ghost story* nebo v díle z oblasti science fiction, kde tajemství mohou nabývat lidské podoby, mohlo být jen podružným detailem.

Mnozí teoretikové, kteří se doposud žánry zabývali, vycházeli z prací starých Řeků. Ti rozdělovali díla do tří velkých skupin podle toho, kdo v nich promlouvá: rozlišovali *básnictví* či *lyriku*, kde vypravěč hovoří v první osobě, *epiku* či *narativ*, kde vypravěč mluví svým vlastním hlasem, ale nechává také promlouvat postavy, a *drama*, kde hovoří pouze postavy. Jiné rozdělení je v této souvislosti možno učinit na základě vztahu mluvčího k publiku. V epice jde o ústní přednes: básník je přímo konfrontován s naslouchajícím publikem. V dramatu je autor před publikem skryt, přičemž hovoří postavy na jevišti. V lyrice, která představuje nejsložitější případ, se básník při zpěvu či recitaci jako by obracel k posluchačům zády a „předstíral, že promlouvá sám k sobě nebo k někomu jinému: k duchu přírody, Múze, blízkému příteli, milované osobě, bohu, personifikované abstrakci či přírodnímu objektu“. K těmto třem základním žánrům můžeme přidat moderní žánr románu, který čtenáře oslovuje prostřednictvím knihy. Tímto tématem se budeme zabývat v šesti kapitolách.

Vrcholnými literárními počiny, nejvyšší metou pro kteréhokoli ctižádostivého básníka, byly ve starověku a v době renesance epos a tragédie. Se vznikem románu se na literární scéně objevil nový konkurent, nicméně v době od konce osmnáctého století do poloviny století dvacátého začala být s podstatou literatury identifikována lyrika, představovaná krátkou nenarativní básní. Lyrická poezie, v minulosti primárně vnímaná jako způsob vznosného vyjádření, jako elegantní formulování kulturních hodnot a stanovisek, začala být později nazírána jako prostředek k vyjádření intenzivních pocitů. Obracela se současně ke každodennímu životu i transcendentním hodnotám a dávala konkrétní výraz nejniternějším pocitům individuálního subjektu. Tento názor nadále převládá. Současní teoretikové však stále častěji nepovažují lyriku za vyjadřování básnickových pocitů, ale spíše za asociativní a imaginativní práci s jazykem, za experimentování s jazykovými spojeními a formulacemi.

keré činí z poezie rozvratný prvek kultury spíše než hlavní deponitář jejích hodnot.

POEZIE JAKO SLOVO A AKT

V rámci literární teorie zaměřující se na poezii se mimo jiné vedou diskuse o relativní důležitosti různých způsobů nazírání na básně: básně je struktura tvořená slovy (text) a zároveň událost (básníkův čin, prožití Čtenáře, událost v literární historii). U básně pojímané jako verbální konstrukce je jednou z hlavních otázek vztah mezi významem a nesémantickými rysy jazyka, jakými jsou zvuk a rytmus. Jak fungují nesémantické prvky jazyka? Jaké účinky, ať vědomé či nevědomé, mají? Jaký druh interakce mezi sémantickými a nesémantickými prvky lze očekávat?

V případě básně jako aktu je klíčovou otázkou vztah mezi aktem autora, který básně píše, a mluvčího či „hlasu“, který v ní promlouvá. Jedná se o složitý problém. Autor básně nepronáší; při jejím psaní si autor představuje, že ji pronáší buď on sám, anebo nějaký jiný hlas. Číst básně — například „Sedící tajemství“ — znamená říkat slova „Tančíme v kole s nadějí...“ Básně se jeví jako promluva, ale je to promluva hlasu neurčitěho statutu. Číst slova, která ji tvoří, znamená přijmout pozici, že je říkáme sami, anebo si představit, že je pronáší jiný hlas — hlas, jak často říkáme, vypravěče či mluvčího konstruovaného autorem. Máme tak na jedné straně Roberta Frosta jako historickou osobu a na straně druhé hlas této konkrétní promluvy. Prostředníkem mezi těmito dvěma účastníky je další účastník: obraz básnického hlasu, který vyvstává ze studia řady básní od jednoho a téhož autora (ve Frostově případě by to třeba byl obraz nerudného, realistického, ale hloubavého pozorovatele venkovského života). Důležitost těchto různých účastníků se liší v závislosti na konkrétním básníkovi a konkrétní kritické studii. V souvislosti s myšlením o lyrice však bude zásadní začít u rozlišení mezi hlasem, který básně pronáší, a básníkem, který je jejím autorem, čímž vznikne tento účastník-hlas.

Podle známého rčení Johna Stuarta Milla je lyrická poezie zaslechnutou promluvou. Když totiž zaslechneme nějakou promluvu, která upoutá naši pozornost, typickou reakcí bude, že si představíme či zrekonstruujeme mluvčího a kontext: z tónu hlasu vyvodíme situaci a okolnosti, za nichž byla daná slova pronesena, a účast a postoj mluvčího k tomu, co bylo řečeno (někdy — ačkoli jen zřídka — ve shodě s tím, co o autorovi víme). Tento přístup k lyrice ve dvacátém století převládá, což by se dalo stručně a jasně odůvodnit tak, že literární díla jsou fikčními nápodobami promluv z „reálného světa“. Lyrické skladby jsou tudíž fikčními nápodobami osobní promluvy, jako by každá básně začínala neviditelnými slovy: „[Například já nebo někdo jiný by mohl říci] Má milá jest jak růžička“ nebo „[Například já nebo někdo jiný by mohl říci] Tančíme v kole s nadějí...“ Interpretace básně je tedy průnikem k podstatě postojů mluvčího na základě náznaků obsažených v textu a našich všeobecných vědomostí o mluvčích a běžných situacích. Co může někoho vést k tomu, aby tak mluvil? Na školách a univerzitách převažuje při hodnocení poezie přístup, který věnuje hlavní pozornost komplexitám postoje mluvčího, básni jako dramatizaci myšlenek a pocitů mluvčího, jež rekonstruujeme.

Jedná se o produktivní přístup k lyrice, neboť mnohé básně skutečně uvádějí mluvčího, který realizuje znatelné mluvní akty: například přemítání o významovosti (*significance*) zkušenosti, kárání přítele nebo milované osoby, vyjadřování obdivu nebo oddanosti. Když se však podíváme na úvodní verše některých z nejslavnějších lyrických skladeb, jako je Shelleyho „Óda na západní vítr“ nebo Blakeův „Tygr“, nastávají potíže: „Ó divý větře, podjeseně dechu!“⁵⁾ či „Tygře tygře, žhavě žheš / V noci, již jak lesem jdeš.“⁶⁾ Těžko si lze představit situaci, v níž by někdo takto mluvil, nebo nepoetický akt, který by někdo tímto způsobem realizoval. Odpovědí, která nás pravděpodobně napadne, bude,

5) Percy Bysshe Shelley: „Óda větru západnímu“, in: *Výbor lyriky* (přeložil Jaroslav Vrchlický), Praha, J. Otto 1901, s. 43.

6) William Blake: „Tygr“, in: *Napíšu verše kytkám na listy* (přeložil Zdeněk Hron), Praha — Litomyšl, Paseka 1996, s. 43.

že se tito mluvčí nechávají unést a uchylují se k poetizování, k výstřednímu pózování. Pokud se budeme snažit těmto básním rozumět jako fikčním nápodobám obvyčejných řečových aktů, bude se takový akt jevit jako akt napodobování poezie samé.

VÝSTŘEDNOST LYRIKY

Takové příklady poukazují na výstřednost lyriky. Zdá se, že lyrické básně jsou ochotny obracet se raději na cokoli (vítr, tygra, svou duši) než na skutečné publikum; a činí tak navíc s hyperbolickým důrazem. Jméno této hry je nadsázka: tygr není jen rezavý, ale „žhnoucí“; vítr je samotným „dechem podjeseně“ a později v básni spásitelem i ničitelem. I sardonické básně jsou založeny na hyperbolických výrazových zkratkách, jako když Frost redukuje lidské počínání na tanec v kole a mnohé formy vědění považuje za „naději“.

Dotýkáme se zde významného teoretického problému, paradoxu, který — jak se zdá — tkví v samém jádru lyrické poezie. Součástí výstřednosti poezie je její úsilí o to, co teoretikové od dob antiky označují jako „vznešenost“: spojitost s tím, co přesahuje horizont lidského chápání, vzbuzuje úctu či hluboké vášně, budí dojem, že mluvčí je nositelem téměř nadlidských vlastností. Tato transcendentní aspirace se však pojí s rétorickými figurami, jako je *apostrofa*, tropus spočívající v oslovování něčeho, co není skutečným posluchačem, *personifikace*, přisouzení lidských vlastností něčemu, co není člověkem, a *prosopopeia*, v níž jsou neživé věci obdařeny schopností mluvit. Jak je možné, že se nejvyšší aspirace verše pojí s těmito rétorickými prostředky?

Když se lyrické skladby vychýlí z dráhy komunikačního okruhu, nebo ho naopak umně využijí, aby se obrátily na něco, co ve skutečnosti není posluchačem — vítr, tygr či srdce —, říká se někdy v takovém případě, že je to znamenitý intenzivní pocit, který u mluvčího vyvolá náhlý mluvní proud. Emocionální intenzita se však váže zejména na akt oslovení či vlastní invokaci, v níž se často uplatňuje

vůle po určitém stavu věcí a pokus o nastolení takového stavu tím, že se neživé věci vyzvou, aby se podvolily touze mluvčího. „Ach, jako oblak, vlnu, list mne nes!“ naléhá Shelleyho mluvčí na západní vítr. Požadavek, aby nás vesmír vyslechl a následně podle toho jednal, je krokem, jehož prostřednictvím se mluvčí konstituují jako vznešení básníci či vizionáři: jako někdo, kdo může oslovit přírodu a komu se od ní může dostat odpovědi. Invokační „Ach“ je znakem básnické dispozice, způsob, jímž chce promlouvající hlas dát najevo, že není pouze někým, kdo verš pronáší, ale ztělesněním básnické tradice a ducha poezie. Vyzývat vítr, aby vál, nebo chtít po nenarozených, aby slyšeli náš pláč, je aktem básnického rituálu. Rituální je na tom to, že vítr jen tak nepřichází a nenarození neslyší. Hlas volá proto, aby volal. Volá proto, aby hlasu dodal na dramatičnosti: aby shromáždil jednotlivé podoby jeho síly, a ustavil tak jeho identitu básnického a prorockého hlasu. Neuskutečnitelné hyperbolické imperativy apostrof evokují básnické události, tedy věci, kterých bude dosaženo — pokud vůbec — v rámci básně jakožto události.

Narativní básně líčí událost; mohli bychom říci, že lyrické skladby usilují o to, aby byly událostmi. Neexistuje však záruka, že báseň bude fungovat, a apostrofa, jak naznačují krátké citace, které jsem uvedl, je snad nejkřiklavěji a nejchoulostivěji „poetická“, silně mystifikátorská a náchylná k tomu, že bude zavržena jako hyperbolický nesmysl. „Jako oblak, vlnu, list mne nes!“ Jistě. Na to ti tak skočím. Být básníkem znamená pokoušet se s tímto úskalím vypořádat, vsázet na to, že báseň nebude zavržena jako naprostý nesmysl.

Jak už jsem řekl, velký problém pro teorii poezie představuje vztah mezi básní jakožto strukturou tvořenou slovy a básní jakožto událostí. Apostrofy se snaží přivodit nějaké dění a zároveň ukázat, že se toto dění zakládá na verbálních prostředcích — jako je tomu v případě vyprázdňeného „Ó“ v apostrofickém oslovení: „Ó divý větře!“

Klást důraz na apostrofu, personifikaci, prosopopeiu a hyperbolu znamená přidat se k teoretikům, kteří po staletí vyzdvihovali to, co lyriku odlišuje od jiných řečových

aktů, co z ní činí formu s nejvyšší mírou literárnosti. Lyrika, píše Northrop Frye, „je žánr, který nejzřetelněji ukazuje hypotetické jádro literatury, narativ a význam v jejich prostých aspektech, jako jsou slovosled a slovní vzorce“. Znamená to, že lyrika nám ukazuje význam či příběh vyplývající z uspořádání verbálních prostředků. Opakujeme slova, která se ozývají v rytmické struktuře, a sledujeme, zdali z nich nevzejde nějaký příběh nebo smysl.

RYTMICKÁ SLOVA

Frye, jehož *Anatomie kritiky* je neocenitelným kompendiem myšlení o lyrice a jiných druzích, říká základním stavebním prvkům lyriky *žvatlání* a *čmárání*; jejich kořeny jsou *kouzlo* a *hádanka*. Básně „žvatlají“, přičemž aktualizují nesémantické prvky jazyka — zvuk, rytmus, opakování písmen — a produkují tak kouzlo či zaklínadlo:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down [...]

To soumravné spaleniště, hnědákův hřbet,
valouny valíc s hukotem zpět [...]

Básně „čmárají“ či nám dávají hádanky prostřednictvím své nevyzpytatelnosti nepřímého pojmenování, matoucími formulacemi: Co to je „valouny valíc“? A co s „Tajemstvím, které sedí uprostřed a všechno ví“?

Takové znaky jsou velmi nápadné u dětských říkanek a balad, kde požitek tkví často v rytmu, zařikávání a nevyklosti obrazu:

Pease porridge hot,	Teplá hrachová kaše,
Pease porridge cold,	studená hrachová kaše,
Pease porridge in tne pot,	v hrnci hrachová kaše,
Nine days old.	je naše ta hrachová kaše.

Rytmická figura a rýmové schéma staví na odív organizaci tohoto jazykového útvaru, a může tak vzbuzovat zvláštní interpretační pozornost (například když rým nastoluje otázku vztahu rýmujících se slov) a zároveň

odvádět od dalšího hledání: poezie má svůj vlastní řád, který skýtá libost, a není tedy zapotřebí ptát se po významu; rytmická organizace jazyku dovoluje, aby se dostal pod ochranu rozumu a uložil se v mechanické paměti. Památujeme si „Teplá hrachová kaše“, aniž bychom se obtěžovali pít se po tom, co by hrachová kaše mohla být, a i když na to přijdeme, pravděpodobně na to zapomeneme dříve než na slovní spojení „Teplá hrachová kaše“.

Aktualizace a ozvlášťování jazyka prostřednictvím metrické organizace a opakování zvuků je základem poezie. Teorie poezie tedy postulují vztahy mezi různými typy organizace jazyka — metrickou, fonologickou, sémantickou, tematickou — nebo — vyjádřeno co nejobecněji — mezi sémantickými a nesémantickými dimenzemi jazyka, mezi tím, co báseň říká a jak to říká. Báseň je struktura označujících, která absorbuje a rekonstruuje označovaná tím, že její formální vzorce mají účinek na její sémantické struktury, přičemž asimiluje významy, které slova mají v jiných kontextech, a podřizuje je nové organizaci; posouvá důraz a ohnisko, doslovné významy mění na figurativní; vše uvádí v soulad na základě schémat paralelismu. Na poezii je skandální, že nahodilé zvukové a rytmické prvky systematicky infikují a poznamenávají myšlení.

INTERPRETACE BÁSNÍ

Lyrika je v této rovině založena na konvenci jednoty a autonomie, jako by platilo pravidlo: nepřístupujeme k básni tak, jako by to byla část rozhovoru, jako fragment, jehož vysvětlení vyžaduje širší kontext, ale vycházejme z předpokladu, že má svou vlastní strukturu. Snažme se ji číst, jako by byla estetickým celkem. Tradice poetiky nabízí řadu různých teoretických modelů. Ruští formalisté počátku dvacátého století tvrdili, že jedna rovina struktury básně by měla zrcadlit druhou; romantičtí teoretikové a angloameričtí „noví kritikové“ spatřovali analogii mezi básněmi a přírodními organismy: všechny části básně by do sebe měly harmonicky zapadat. Poststrukturalistická čtení postulují nevyhnutné napětí mezi tím, cc

básně dělají, a tím, co říkají; nemožnost toho, že by básně či snad jakékoli jazykové útvary v praxi uskutečňovaly to, co hlásají.

Současné koncepce básní jako intertextových konstrukcí zdůrazňují, že básním dodávají na síle ohlasy básní předešlých — ohlasy, nad nimiž nemusí mít kontrolu, Jednota již není ani tak vlastností básní, jako spíše něčím, co hledají vykladači, ať už se pídí po harmonickém splynutí či nevysvětleném napětí. Proto čtenáři v básni identifikují opozice (jako například mezi „námi“ a Tajemstvím či mezi věděním a nadějí) a pozorují, jak se jiné prvky básně, zejména figurativní vyjádření, s těmito opozicemi uvádějí v soulad.

Podívejme se na slavnou báseň Ezry Pounda „Na stanici metra“, sestávající ze dvou veršů:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Zjevení těch tváří v davu;
Lístky na vlhké Černé větvi.⁷⁾

Její interpretace spočívá v práci s kontrastem mezi davy v podzemce a přírodním výjevem. Spojením těchto dvou řádků se uplatňuje paralela mezi tvářemi v přítmí podzemky a okvětními lístky na černé větvi stromu. Ale co dál? Interpretace básní nezávisí jen na konvenci jednoty, ale také na konvenci významovosti: je pravidlem, že básně, byť jakkoli na první pohled rozsahem malé, mají být o něčem důležitém, a proto by se konkrétní detaily měly brát jako nesoucí obecný význam. Měly by se číst jako znak či, použijeme-li termín T. S. Eliota, „objektivní korelativ“ důležitých pocitů či potenciální významovosti.

Aby se stala opozice v Poundově krátké básni významná, musí čtenáři přemýšlet, jak by daná paralela mohla fungovat. Staví báseň do *kontrastu* městskou scénu davu v metru s poklidným přírodním výjevem okvětních lístků na mokré větvi stromu, neboje poukazováním na jejich podobnost *klade na stejnou úroveň**? Obojí je možné, nicméně

druhá alternativa, jak se zdá, umožňuje bohatší čtení, neboť vybízí k postupu, který se opírá o silnou tradici interpretace básní. Vnímání *podobnosti* mezi tvářemi v davu a okvětními lístky na větvi — tváře v davu viděny jako okvětní lístky na větvi — je instancí básnické imaginace schopné „vidět svět nově“, zachytit nenadálé souvislosti a třeba umět ocenit to, co by pro jiné pozorovatele bylo triviální či deprimující; najít hloubku v pohledu zvenčí. Tato krátká báseň se tak může stát úvahou o básnické imaginaci a její síle dosáhnout účinků, kterých dosahuje sama báseň. Takový příklad ilustruje základní konvenci interpretace básní: posuďte, co tato báseň a její postupy říkají o poezii nebo tvorbě významu. Při plném uplatnění jejich rétorických operací je básně možno číst jako sondy do poetiky, stejně jako romány, jak uvidíme vzápětí, jsou na určitém stupni úvahami o tom, jak učinit srozumitelnou naši zkušenost s časem, a jsou tedy sondami do naratologie.

7) Přeložil Petr Mikeš, in: „Image‘ jako ‚obraz‘ (poezie amerických imagistů)“, *Světová literatura* 38, 1993, č. 4, s. 101.

KAPITOLA 6
NARATIV

Kdysi dávno znamenala *literatura* především poezii. Román byl moderním výstřelkem příliš se blízcím biografii nebo kronice na to, aby byl pravou literaturou; byl populární formou, která nemohla aspirovat na nejvyšší mety lyrické a epické poezie. Ve dvacátém století však román poezii zastínil tím, co píše spisovatelé, i tím, co čtou čtenáři, a od šedesátých let začal narativ převažovat rovněž ve výuce literatury. Lidé poezii studují nadále — často se to vyžaduje —, ale romány a povídky se staly základem učebních plánů.

Není to jen výsledkem preferencí široké čtenářské obce, jejíž příslušníci s radostí sáhnou po příbězích, avšak zřídka-kdy čtou básně. Z kulturního hlediska přisuzují narativu stále častěji ústřední význam teorie literatury a teorie kultury. Tvrdí, že hlavně prostřednictvím příběhů se snažíme porozumět věcem, ať už uvazujeme o svém životě jako o vývojovém procesu, ubírajícím se určitým směrem, nebo když si sami uvědomujeme, co se odehrává ve světě. Vědecká vysvětlení uchopují věci tak, že je podřídí určitým zákonitostem — kdykoli bude existovat *a* a *b*, nastane *c* —, ale v životě tomu tak obvykle není. Život se neřídí vědeckou logikou příčiny a následku, nýbrž logikou příběhu, kde rozumět znamená představovat si, jak jedna věc ústí v druhou, jak mohlo k něčemu dojít: jak se Maggie dostala k tomu, že prodává v Singapuru software, jak se stalo, že dal Jiřímu jeho otec auto.

Prostřednictvím možných příběhů se snažíme pochopit události; filozofové dějin dokonce tvrdili, jak jsem uvedl ve druhé kapitole, že se historická vysvětlení neřídí logikou vědecké kauzality, nýbrž logikou příběhu: rozumět Francouzské revoluci znamená pochopit narativ, který ukazuje, jak jedna událost vyústila do druhé. Narativní struktury jsou všudypřítomné: Frank Kermode poznamenává, že když říkáme, že tikající hodiny dělají „tik-tak“, přisuzujeme tomuto zvuku fikční strukturu, neboť činíme rozdíl mezi dvěma fyzicky totožnými zvuky, přičemž *tik* je začátek a *tak* konec. „Tik-tak jako zvuk hodin je pro mě modelem toho, co označujeme jako osnova (*plot*), uspořádání, které zlidštuje čas tím, že mu dává formu.“

Teorie narativu¹⁾ („naratologie“) je aktivní odnoží literární teorie a literární věda se opírá o teorie narativní struktury: o pojmy osnovy (*plot*), různých druhů vyprávěče, narativních technik. Poetika narativu, jak ji také můžeme označovat, se pokouší porozumět komponentům narativu a zároveň analyzuje, jak jednotlivé narativy dosahují svých účinků.

Narativ však není jen akademickým tématem. Člověku je od přírody vlastní touha poslouchat a vyprávět příběhy. U dětí se již ve velmi útlém věku rozvíjí něco, co bychom mohli označit jako základní narativní kompetenci: když se dožadují příběhů, poznají, kdy je zkusíme podvádět a nedotáhneme vyprávění do konce. První otázka pro teorii narativu by tak mohla být, jaká implicitní znalost o základním tvaru příběhů nám umožňuje rozlišovat mezi příběhem, který má „správný“ konec, a příběhem, kde nakonec věci zůstávají viset ve vzduchu? Teorie narativu by tedy mohla být pojata jako pokus o vyložení, ozřejmění této narativní kompetence, stejně jako je lingvistika pokusem o ozřejmění jazykové kompetence: tedy toho, co mluvčí určitého jazyka nevědomky vědí proto, že tento jazyk zná. V tomto případě může být teorie pojímána jako výklad intuitivního kulturního vědění či rozumění.

1) Disciplína zabývající se *narativem* se častěji v českém prostředí nazývá *teorie vyprávění*. (Pozn. J. H.)

OSNOVA (*PLOT*)²⁾

Jaké jsou elementární požadavky na příběh? Aristotelés říká, že nezákladnějším rysem narativu je osnova (*plot*)³⁾ že dobré příběhy musí mít začátek, střed a konec, přičemž rytmus jejich organizace je zdrojem požitku, který skýtají. Co však vytváří dojem, že určitá řada událostí má tento tvar? Teoretikové nabízejí různá vysvětlení. V zásadě však osnova (*plot*) vyžaduje transformaci. Musí existovat výchozí situace, změna obnášející určitý zvrat a rozuzlení, které danou změnu charakterizuje jako příznakovou. Některé teorie vyzdvihují typy paralelismu, které produkují uspokojivé osnovy (*plots*), jako je posun od jednoho vztahu mezi postavami k jeho protikladu nebo od obavy či předpovědi k jejich naplnění či negaci; od problému k jeho vyřešení či od křivého obvinění nebo dezinformace k jejich uvedení na pravou míru. V každém z těchto případů nacházíme souvislost mezi vývojem v rovině událostní a transformací v rovině tematické. Pouhý sled událostí příběh nevytváří. Musí existovat konec, který se zpětně vztahuje k začátku — podle některých teoretiků konec, který naznačuje, co se stalo s touhou vedoucí k událostem, o nichž se v příběhu vypráví.

Pokud je narativní teorie pojednáním o narativní kompetenci, musí se zaměřovat také na schopnost čtenářů identifikovat osnovy (*plots*). Čtenáři jsou schopni rozpoznat, že dvě díla jsou verzemi téhož příběhu; jsou schopni sumarizovat osnovy (*plots*) a diskutovat o adekvátnosti toho, jak je osnova (*plot*) sumarizována. Neznamená to, že se vždycky shodnou, ale je pravděpodobné, že neshody odhalí nemalou míru společného rozumění. Teorie narativu ustavuje existenci určité strukturní úrovně — tedy toho, co běžně označujeme jako „osnovu“ (*plot*) — nezávislé na jakémkoli konkrétním jazyku či médiu reprezentace. Na rozdíl od poezie, která není pro překlad příliš vhodná, je osnovu (*plot*) možné při překladu z jednoho jazyka či média do

2) Podrobněji viz v Poznámce k dílu J. Cullera na s. 161.

3) Aristotelés mluvil *mythos*. V českých překladech *Poetiky* se objevují jako ekvivalenty k pojmu *mythos* výrazy *skladba událostí*, příp. *děj*. (Pozn. J. H.)

druhého zachovat: němý film nebo komiks může mít stejnou osnovu (*plot*) jako povídka.

Nicméně zjišťujeme, že uvažovat o osnově (*plot*) můžeme dvěma způsoby. Z jednoho úhlu je osnova (*plot*) způsobem, jak formovat události, aby z nich vznikl opravdový příběh: autoři a čtenáři formují z událostí osnovu (*plot*) ve snaze věcem porozumět. Z jiného úhlu je osnova (*plot*) formována narativy, když stejný „příběh“ prezentují různými způsoby. Sled jednání tří postav může být tedy zformován (autory i čtenáři) do elementární osnovy (*plot*) o heterosexuálním milostném vztahu, v němž mladík usiluje o ruku dívky, přičemž jejich touze brání nesouhlas otce, nicméně určitý zvrat ve vývoji událostí umožní mladým milencům dát se dohromady. Tuto osnovu (*plot*) se třemi postavami lze v narativu prezentovat z hlediska trápící se hrdinky, rozhněvaného otce či mladíka, případně z pohledu vnějšího pozorovatele, který z těchto událostí není příliš moudrý, nebo vševědoucího vypravěče, který je schopen popsat nejniternější pocity každé postavy nebo který si od tohoto dění zachovává kritický odstup. Z tohoto úhlu je osnova (*plot*) či příběh daností a diskurs je její rozmanitou reprezentací.

Tři roviny, jimiž se zde zabývám — události, osnova (*plot*) (či příběh) a diskurs — fungují jako dvě opozice: mezi událostmi a osnovou (*plot*) a mezi příběhem a diskursem.

události/osnova (*plot*)
příběh/diskurs

Osnova (*plot*) či příběh je materiál, který je prezentován, řazen prostřednictvím diskursu (různých verzí „této příběhu“) na základě určitého hlediska. Avšak osnova (*plot*) sama je již formováním událostí. Osnova (*plot*) může ze svatby učinit šťastný konec příběhu nebo jeho začátek — případně ji učinit zvratem uprostřed příběhu. Čtenáři se však ve skutečnosti setkávají s diskursem textu: osnova (*plot*) je něco, co čtenáři *vyvozují* z textu, přičemž představuje elementárních událostí, z nichž byla osnova (*plot*) sestavena, je rovněž čtenářovou dedukcí či konstrukcí. Pokud hovoříme o událostech, které byly zformovány v osnovu (*plot*), chceme tím vyzdvihnout smysluplnost a organizovanost osnovy (*plot*).

PREZENTACE

V rámci teorie narativu tedy dochází k základnímu rozlišení na osnovu (*plot*) a prezentaci, příběh a diskurs. (Terminologie se u jednotlivých teoretiků liší.) Při konfrontaci s textem (termín, který zahrnuje rovněž filmy a další formy reprezentace) se jej čtenář snaží pochopit tak, že identifikuje příběh a následně vidí text jako jednu konkrétní prezentaci tohoto příběhu; identifikujeme-li, „co se odehrává“, jsme schopni vnímat zbytek slovesného materiálu jako způsob zpodobení toho, k čemu dochází. Pak se můžeme ptát, jaký typ prezentace byl zvolen a co se tím na věci mění. Uplatňuje se zde mnoho proměnných, které jsou rozhodující pro účinky narativu. Narativní teorie věnuje značnou část svých aktivit zkoumání různých způsobů názírání na tyto proměnné. Zde jsou některé klíčové otázky, které vymezují jednotlivé smysluplné alternativy.

Kdo mluví? U každého narativu se dle konvence hovoří o jeho vypravěči, který může stát mimo příběh, nebo být jeho součástí jako jedna z postav. Teoretikové rozlišují mezi „vyprávěním v první osobě“, při němž vypravěč vystupuje jako „já“, a tím, co je trochu zavádějícím způsobem označováno jako „vyprávění ve třetí osobě“, při němž se žádné „já“ neobjevuje — vypravěč není identifikován jako postava příběhu a o všech postavách se mluví ve třetí osobě, přičemž se označují jménem nebo jako „on“ či „ona“. Vypravěči v první osobě mohou být hlavními *protagonisty* příběhu, který vyprávějí; mohou být *účastníky*, vedlejšími postavami příběhu, nebo mohou být *pozorovateli* příběhu, jejichž funkcí není jednat, ale věci nám popisovat. Pozorovatelé v první osobě mohou být plně propracované postavy se jménem, minulostí a osobnostními charakteristikami, nebo nemusí být propracovány vůbec a mohou rychle zmizet ze scény, jakmile se vyprávění začne odvíjet, vytratit se poté, co příběh uvedou.

Kdo mluví a ke komu? Autor vytváří text, který čtou čtenáři. Čtenáři z textu vyvozují vypravěče, hlas, který mluví. Vypravěč se obrací na posluchače, kteří jsou někdy implikováni či konstruováni, jindy explicitně identifikováni

(zejména u příběhů v rámci jiných příběhů, kde se jedna postava stává vypravěčem a vypráví takový dílčí příběh dalším postavám). Obecenstvo vypravěče se často označuje jako *ten, jemuž se vypráví (narratee)*. Ať už jsou či nejsou *ti, jimž se vypráví*, explicitně identifikováni, narativ implicitně konstruuje obecenstvo prostřednictvím toho, co je v rámci jeho vyprávění považováno za samozřejmé a co je vysvětlováno. Dílo z jiné doby a místa obvykle implikuje obecenstvo, které rozpoznává určité odkazy a sdílí určité premisy, které moderní čtenář sdílet nemusí. Feministická teorie si zvláště všímá způsobu, jímž evropské a americké narativy často ustavují mužského čtenáře: čtenář je implicitně osloven jako někdo, kdo sdílí maskulinní hledisko.

Kdo mluví a kdy? Vyprávění může být situováno do doby, v níž k událostem dochází (jako je tomu v případě *Žárlivosti* Alaina Robbe-Grilleta, kde na sebe vyprávění bere formu „teď se děje x, teď se děje y, teď se děje z“). Vypravování může bezprostředně sledovat konkrétní události, jako je tomu v epistolárních románech (románech ve formě dopisů), například v *Pamele* Samuela Richardsona, kde každý dopis pojednává o tom, co se stalo do daného momentu. Nebo se může vyprávění začít odvíjet — což je snad nejčastější případ — po závěrečných událostech narativu, kdy se vypravěč ohlíží za celým jejich sledem.

Kdo mluví a jakým jazykem? Narativní hlasy mohou mít svůj vlastní charakteristický jazyk, jehož prostřednictvím líčí vše v příběhu obsažené, nebo mohou přijmout a reprodukovat jazyk druhých. Vyprávění, které vidí věci skrze vědomí dítěte, může k reprodukování vjemů dítěte užívat buď jazyka dospělých, nebo si vypůjčit jazyk dítěte. Ruský teoretik Michail Bachtin popisuje román jako bytostně polyfonní (vícehlasý) či dialogický spíše než monologický (jednohlasý): podstata románu spočívá ve způsobu inscenování různých hlasů či diskursů, a tedy střetů sociálních perspektiv a hledisek.

Kdo mluví a s jakou autoritou? Vyprávět příběh znamená uplatňovat určitou autoritu propůjčenou posluchači. Když vypravěč v *Emmě* Jane Austenové začne: „Emma Woodhousová, hezká, bystrá a bohatá, s útulným domovem

a šťastnou povahou [..]",⁴⁾ zaobírá se hned pochybnostmi, zda byla opravdu hezká a chytrá. Přijmeme toto tvrzení do té doby, než budeme mít důvod myslet si opak. Vypravěči bývají někdy označováni termínem *nespolehliví (unreliable)*, když poskytují dostatek informací o jednotlivých situacích a zároveň poukazují na svou zaujatost, aby nás uvedli v pochybnost o svém vlastním výkladu událostí; případně mohou být označováni jako nespolehliví, když máme důvod pochybovat o tom, zda vypravěč sdílí s autorem stejné hodnoty. Když vypravěči dávají najevo, že příběh vyprávějí nebo že váhají, jak ho vyprávět, či dokonce staví na odív skutečnost, že mohou rozhodovat o tom, jak příběh dopadne, hovoří teoretikové o *sebereflexivním vyprávění (self-conscious narration)*. Sebereflexivní vyprávění klade do popředí problém narativní autority.

FOKALIZACE (ZAOŠTŘENÍ)

Z pohledu koho? V rozpravách o narativu je často řeč o „hledisku, z něhož je příběh vypravován“, avšak tento terminologický úzus nepřehledně směšuje dvě různé otázky: kdo mluví a čí pohled je prezentován? V románu Henryho Jamese *Co všechno věděla Maisie* se uplatňuje vypravěč, který sice není dítě, ale prezentuje příběh skrze vědomí děvčátka Maisie. Maisie není vypravěč, je popisována ve třetí osobě jako „ona“, ale v románu je mnoho věcí prezentováno z její perspektivy. Maisie například plně nechápe sexuální rozměr vztahů mezi dospělými ve svém okolí. Příběh je jejím prostřednictvím, použijeme-li termín vytvořený naratology Mieke Balovou a Gérardem Genettem, *fokalizován*. Události se dostávají do centra pozornosti právě prostřednictvím jejího vědomí či pozice. Otázka „kdo mluví?“ se tedy ptá na něco jiného než otázka „z pohledu koho se mluví?“ Z čí perspektivy jsou události zaostřovány a prezentovány? Původce fokalizace může, ale nemusí být totožný s vypravěčem. Existuje zde mnoho variant.

4) Jane Austenová: *Emma* (přeložila Eva Kondrysová), Praha, Svoboda 1982, s. 1.

1. *Časová*. Vyprávění může zaostřovat události skrze dobu, v níž se odehrávají, či dobu krátce poté nebo dlouho poté. Může se zaměřit na to, co původce fokalizace věděl nebo co si myslel v době události nebo jak věci viděl později, když měl k dispozici výhodu časového odstupu. Vypravěčka, která líčí, co se jí přihodilo jako dítěti, může tuto událost zaostřit prostřednictvím vědomí dítěte, kterým byla, přičemž se při takovém popisu omezí na to, co si myslela a co cítila v dané době, nebo může události fokalizovat skrze své vědění a rozumění v době procesu vyprávění. Samozřejmě může tyto perspektivy také kombinovat a oscilovat mezi tím, co věděla nebo cítila tehdy, a tím, co si uvědomuje nyní. Když vyprávění ve třetí osobě zaostřuje události prostřednictvím konkrétní postavy, mohou se při tom uplatnit podobné varianty, přičemž se vyloží, jak se takové postavě věci jevily v dané době nebo jak jsou vnímány později. Volba časové fokalizace má značný vliv na účinky narativu. V detektivkách se například líčí pouze to, co původce fokalizace věděl v jednotlivých fázích vyšetřování, přičemž rozuzlení si až do vyvrcholení příběhu nechá pro sebe.

2. *Distance a rychlost*. Příběh lze zaostřit takřka pomocí mikroskopu nebo skrze dalekohled; buď se pomalu rozvíjí velký detail, nebo je rychle řečeno, co se stalo: „Vděčný panovník dal princovi svou dceru za ženu, a když král zemřel, princ se ujal trůnu a obratně vládl po mnoho let.“ S rychlostí souvisí různá míra frekvence: můžeme se dozvědět, co se stalo při konkrétní příležitosti nebo k čemu došlo každý čtvrtek. Nejpříznačnějším je to, co Gérard Genette nazývá „pseudoiterativ“, v rámci něhož je něco tak specifického, že by k tomu opakovaně nemohlo docházet, prezentováno jako něco, co se pravidelně stávalo.

3. *Meze vědění*. Jednu krajní polohu představuje narativ, který může zaostřovat příběh prostřednictvím velmi omezené perspektivy — perspektivy „oko kamery“ či „mouchy na stěně“ —, kdy děj je líčen, aniž by nám bylo umožněno nahlédnout do myšlenek postav. I zde se mohou vyskytnout značné rozdíly v závislosti na míře rozumění, kterou implikují „objektivní“ či „externí“ popisy. Věta

„starý muž si zapálil cigaretu" se tak zdá být zaostřena skrze pozorovatele obeznámeného s lidskými činnostmi, zatímco výrok „lidská bytost s bělavým porostem na horní straně hlavy ve své blízkosti podržela hořící dřívko, načež z bílé trubičky spojené s jeho tělem začal stoupat kouř" se zdá být zaostřen skrze mimozemšťana nebo někoho, kdo je hodně „mimo". Druhý extrém představuje proces, který bývá označován jako „vševědoucí vyprávění" (*omniscient narration*), v němž je původce fokalizace jakási božská bytost, která má přístup k nejniternějším myšlenkám a skrytým motivům postav: „Král byl tím pohledem nadmíru potěšen, ale jeho touha po zlatu ještě stále nebyla ukojena." Zdá se, že u vševědoucího vyprávění v zásadě neexistují žádná omezení toho, co je možno vědět a říci. Je běžné nejen u tradičních pohádek a pověstí, ale i v případě moderních románů, u nichž zásadní roli hraje rozhodnutí, co se ve skutečnosti sdělí.

Příběhy zaostřené primárně skrze vědomí jedné postavy se objevují ve vyprávění v první osobě: vypravěč sděluje, co si myslel či pozoroval; i ve vyprávění ve třetí osobě, v jehož souvislosti se často hovoří o „omezeném hledisku třetí osoby", jako například v románu *Co všechno věděla Maisie*. Proces *nespolehlivého vyprávění* (*unreliable narration*) může být výsledkem omezení hlediska — když získáváme pocit, že vědomí, skrze něž dochází k fokalizaci, není schopno nebo ochotno rozumět událostem tak, jak by jim rozuměli kompetentní čtenáři.

Tyto a jiné varianty vyprávění a fokalizace se významně podílejí na určování celkového účinku románů. Příběh, v němž se uplatňuje vševědoucí vyprávění, ve kterém se podrobně popisují pocity a skryté pohnutky protagonistů a je zřejmé, jak se události nakonec vyvinou, může vyvolat dojem srozumitelnosti světa. Může například vyzdvihovat kontrast mezi tím, co lidé zamýšlejí, a tím, k čemu nevyhnutelně dochází („Nemohl tušit, že o dvě hodiny později ho přejede kočár a jeho plány přijdou vniveč"). Příběh vyprávěný z *omezeného* hlediska jednoho protagonisty může zdůrazňovat naprostou nepředvídatelnost budoucích událostí. Jelikož nevíme, co si jiné postavy myslí nebo co

dalšího se odehrává, může být všechno, co se této postavě přihodí, překvapením. Komplikace narativu se ještě zvětšují, jsou-li příběhy vkládány do jiných příběhů, takže z aktu vypravování určitého příběhu se stává událost v rámci příběhu — událost, jejíž důsledky a významovost se stávají předmětem hlavního zájmu. Příběhy v příbězích v příbězích.

JAKÁ JE FUNKCE PŘÍBĚHŮ

Teoretikové vedou rovněž diskuse o funkci příběhů. V druhé kapitole jsem se zmínil, že narativně předváděné texty, tedy skupina, do které patří jak literární narativy, tak příběhy, které si lidé mezi sebou vyprávějí, se šíří proto, že jejich příběhy jsou vypravovatelné, že „stojí za to". Vypravěči příběhů se neustále snaží odvrátit možnou otázku: „A co má být?" Ale proč nějaký příběh „stojí za to"? Jaká je funkce příběhů?

Za prvé skýtají potěšení — potěšení, jak se dozvídáme od Aristotela, kterého dosahují tím, že napodobují život, jakož i svým rytmem. Narativní vzorec, který vede k určitému zvratu, když například ten, kdo jinému jámu kopá, do ní sám padá, nebo když se karta obrátí, je zdrojem potěšení sám o sobě a mnohé narativy mají v zásadě tuto funkci: bavit posluchače tím, že vnášejí zvrát do známých situací.

Potěšení plynoucí z narativu se pojí s touhou. Osnovy (*plots*) vypovídají o touze, jakož i o tom, co ji potkává, nicméně sám běh narativu je hnán touhou v podobě „epistemofilie", touhy po vědění: chceme objevovat tajemství, znát konec, nalézt pravdu. Pokud je hnací silou narativu „masculinní" potřeba panovat, touha odhalovat pravdu („holou pravdu"), co pak s vědění, které nám narativ ke splnění tohoto přání nabízí? Je toto vědění samo účinkem touhy? Teoretikové si takové otázky ohledně spojitosti mezi touhou, příběhy a vědění kladou.

Jak zdůrazňují teoretikové, funkcí příběhů je také poskytovat nám informace o světě, ukazovat nám, jak funguje, umožňovat nám — pomocí prostředků fokalizace — vidět věci z jiných výhodných pozic a rozumět pohnutkám

jiných lidí, které pro nás za obvyklých okolností zůstávají utajeny. Tím, že romány nabízejí možnost dokonale poznat druhé lidi, jak poznamenává prozaik E. M. Forster, kompenzují náš vlažný zájem o druhé v „reálném“ životě. Románové postavy

[...] jsou lidé, do jejichž utajených životů je nebo by mohlo být vidět: my jsme lidé, do jejichž utajených životů vidět není. A proto nás romány, i když jsou o lidech špatných, mohou potěšit; ukazují na větší srozumitelnost, a proto lepší zvládnutelnost lidského rodu, poskytují nám iluzi prozíravosti a síly.

Narativy vykonávají dozor prostřednictvím vědění, které prezentují. Romány západní tradice ukazují na potlačování aspirací a přizpůsobování tužeb sociální realitě. Mnohé romány jsou příběhem zhroucení mladických iluzí. Vyprávějí nám o touze, podněcují touhu, kladou před nás scénáře heterosexuální touhy a od osmnáctého století se nám s rostoucím úsilím snaží naznačit, že nacházíme-li svou pravou identitu, pak spíše v lásce, v osobních vztazích než ve veřejných aktivitách. Utvrzují nás v přesvědčení, že je možné „být zamilovaný“, a zároveň tuto myšlenku demystifikují.

Pokud se stáváme tím, kým jsme, prostřednictvím řady identifikací (viz osmá kapitola), jsou romány mocným prostředkem internalizace společenských norem. Narativy však rovněž poskytují způsob společenské kritiky. Odhalují prázdnotu pozemských úspěchů, zkaženost světa, jeho neschopnost splňovat naše nejušlechtlejší cíle. Odhalují nesnáze utlačovaných v příbězích, které prostřednictvím identifikací vybízejí čtenáře k tomu, aby jisté situace vnímali jako neúnosné.

Základní otázka pro teorii v oblasti narativu je konečně následující: Je narativ jednou ze základních forem vědění (poskytující vědění o světě skrze porozumění), nebo se jedná o rétorickou strukturu, která stejnou měrou věci prozrazuje jako zkrsluje? Je narativ zdrojem vědění, nebo zdrojem iluze? Má za cíl prezentovat vědění, které je účinkem touhy? Teoretik Paul de Man podotýká, že jen blázen by pěstoval révu za světla slova „den“. Naopak pro nás je

skutečně velmi obtížné oprostít se od vnímání svého života skrze vzorce fikčních narativu. Implikuje výše uvedené, že ozřejmující a utěšující účinky narativu jsou iluzorní?

Abychom na tyto otázky mohli odpovědět, potřebovali bychom disponovat jednak věděním o světě, které by bylo *nezávislé* na narativech, jednak určitým východiskem pro to, abychom tyto poznatky mohli považovat za autoritativnější než poznatky poskytované narativy. Ptáme-li se, zda existuje takové autoritativní vědění odděleně od narativu, pak v otázce, je-li vyprávění zdrojem vědění nebo iluze, jde o totéž. Zdá se tedy pravděpodobné, že na tuto otázku nebudeme schopni najít odpověď, pokud na ni vůbec nějaká odpověď existuje. Musíme se místo toho neustále pohybovat mezi povědomím o narativu jakožto rétorické struktuře, která produkuje iluzi prozíravosti, a studiem narativu jakožto hlavního způsobu porozumění, který máme k dispozici. Koneckonců i narativ projevující se jako rétorika má strukturu narativu: je příběhem, v němž naše počáteční klamná iluze bledne v ostrém světle pravdy, z něhož vycházíme smutnější, ale moudřejší; rozčarování, ale poučení. Přestáváme tančit v kole a přemítáme o tajemství. Tak už to chodí.

KAPITOLA 7

PERFORMATIVNÍ JAZYK

V této kapitole se dále zabývám instancí „teorie“ z hlediska konceptu, který v literární teorii a teorii kultury zaznamenal značný rozkvět a jehož vývojové peripetie ilustrují, jak se ideje mění poté, co jsou vtaženy do sféry „teorie“. Problematika „performativního“ jazyka vynáší na světlo důležitá témata týkající se významu a účinků jazyka a vede k otázkám, jež souvisejí s identitou a povahou subjektu.

AUSTINOVY PERFORMATIVY

Koncept performativní výpovědi byl vytvořen v padesátých letech dvacátého století britským filozofem J. L. Austinem. Ten navrhl rozlišovat dva druhy výpovědi: *Konstativní* výpovědi, jako například „George slíbil, že přijde“, jsou výroky popisující stav věcí a jsou buď pravdivé, nebo nepravdivé. *Performativní* výpovědi, neboli *performativy*, nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé a v podstatě jsou vykonavateli děje, k němuž odkazují. Říci „Slibuji, že ti zaplatím“, neznamená popsat stav věcí, ale vykonat akt slibu; výpověď je sama tímto aktem. Austin uvádí, že když se při svatebním obřadu kněz nebo oddávající úředník ptá: „Berete si zde přítomnou za svou zákonnou manželku?“, a já odpovím „Ano“, nic nepopisuji, něco činím; „nereferuji o svatbě: nechávám jí volný průběh“. Když říkám „ano“, není tato performativní výpověď ani pravdivá, ani neprav-

divá. Může být v závislosti na okolnostech přiměřená či nepřiměřená; může být, použito Austinovy terminologie, „zdařená“ (*felicitous*) či „nezdařená“ (*infelicitous*)¹⁾ Pokud řeknu „ano“, nemusí se mi podařit, že se ožením — pokud jsem už například ženatý nebo pokud osoba vykonávající obřad není v tomto společenství oprávněna oddávat. Výpověď „selhává“ (*misfire*), říká Austin. Bude se jednat o nešťastnou — nezdařenou — výpověď a stejně tak nešťastní budou bezpochyby nevěsta nebo ženich, případně oba.

Performativní výpovědi nepopisují, nýbrž vykonávají děj, který označují. Slibuji, nařizují nebo si někoho беру na základě toho, že pronesu příslušná slova. Zdali se jedná o performativ, lze jednoduše zjistit tak, že v češtině doplníme za sloveso výraz „tímto“, kde „tímto“ bude znamenat „tím, že vyřknu tato slova“: „slibuji tímto“; „prohlašujeme tímto svou nezávislost“; „nařizují vám tímto...“; ale nikoli „jdu tímto do města“. Nemohu vykonat akt chůze tím, že pronesu určitá slova.

Rozlišení mezi performativem a konstativem zachycuje důležitý rozdíl mezi jednotlivými typy výpovědí a jeho velká přednost spočívá v tom, že nás upozorňuje, do jaké míry jazyk děje spíše vykonává, nežli o nich pouze referuje. Jak však Austin zachází ve svém výkladu performativu stále dál, naráží na určité těžkosti. Můžeme pořídit seznam „performativních sloves“, která jsou v první osobě času přítomného, způsobu oznamovacího (slibuji, nařizují, vyhlašují), vykonavateli děje, který označují. Nemůžeme však performativ definovat prostřednictvím výčtu sloves, která se takto chovají, protože za příslušných okolností můžeme vykonat akt příkazu, kterým po někom chceme, aby se zastavil, když zakřičíme spíše „Zastav se!“ než „Nařizují ti tímto, aby ses zastavil“. Zjevně konstativní výrok „Zaplatím ti zítra“, který se bezpochyby ukáže buď jako pravdivý, nebo nepravdivý v závislosti na tom, co se zítra stane, může být za příslušných okolností spíše *slibem*, že ti zaplatím, než popisem nebo předpovědí, jakou je věta „zítra ti *zaplatí*“.

1) Při překladu Austinových pojmů se přidružujeme českých ekvivalentů, jež zavedl Jiří Pechar a kol. v překladu Austinovy knihy *Jak udělat něco slovy*, Praha, Filozofia 2000. (Pozn. J. H.)

Jakmile vezmeme v úvahu existenci takových „implicitních performativů“, u nichž se nevyskytuje žádné explicitně performativní sloveso, budeme muset připustit, že *jakákoli* výpověď může být implicitním performativem. Větu „Kočka je na rohožce“, což je základní konstativní výpověď, které můžeme být původcem, lze považovat za eliptickou verzi výroku „Prohlašuji tímto, že kočka je na rohožce“, který je performativní výpovědí završující akt tvrzení, k němuž se vztahuje. Konstativní výpovědi jsou rovněž vykonavateli dějů — dějů oznamování, prohlašování, popisování atd. Ukazuje se, že jsou typem performativů. To bude určující v pozdější fázi.

PERFORMATIVY A LITERATURA

Literární teoretici přijali pojem performativů jako pomůcku při charakterizaci literárního diskursu. Teoretikové již dlouho tvrdí, že stejnou pozornost musíme věnovat tomu, co literární jazyk *říká*, stejně jako tomu, co *dělá*, přičemž koncept performativů poskytuje této myšlence lingvistické i filozofické odůvodnění: existuje skupina výpovědí, které něco především dělají. Stejně jako performativ ani literární výpověď neodkazuje k dřívějšímu stavu věcí a není pravdivá či nepravdivá. Literární výpověď v několika ohledech rovněž *vytváří* stav věcí, k němuž odkazuje. V první řadě a nejjednodušeji řečeno dává například vzniknout postavám a jejich jednání. Začátek Joyceova *Odyssea*, „Otlý statný Tur Mulligan se vynořil ze schodů, nesl misku s mydlinkami a na ní křížem přes sebe měl ležet zrcátko a břitvu“,²⁾ se nevztahuje k nějakému dřívějšímu stavu věcí, ale vytváří konkrétní postavu a konkrétní situaci. Za druhé: literární díla vytvářejí ideje, pojmy, které rozvíjejí. La Rochefoucauld tvrdí, že by nikoho nikdy nenapadlo, že je zamilovaný, pokud by si o tom nepřečetl v knížkách, neboť představa romantické lásky (a jejího zásadního významu pro život jedince) je v obrovské míře prokazatelně literárním výtvozem. Není pochyb, že samotné romány

2) James Joyce: *Odysseus* (přeložil Aloys Skoumal), Praha, Argo 1993, s. 3.

od *Dona Quijota* po *Paní Bovaryovou* — obviňují z romantických myšlenek jiné knihy.

Performativ zkrátka uvádí do centra pozornosti užití jazyka, které bylo předtím považováno za okrajové — aktivní, světotvorné užívání jazyka, který se podobá jazyku literárnímu —, a pomáhá nám představovat si literaturu jako akt nebo událost. Pojetí literatury jako performativů přispívá k obraně literatury: literatura nesestává z frivolních pseudovýroků, ale zaujímá své místo mezi jazykovými akty, které transformují svět tak, že dávají vzniknout věcem, které pojmenovávají.

Performativ je spojen s literaturou jiným způsobem. Alespoň v zásadě performativ rozbíjí spojitost mezi významem a intencí mluvčího, neboť povaha aktu, jež svými slovy vykonávám, není určována mou intencí, nýbrž společenskými a jazykovými konvencemi. Podle Austina by výpověď rozhodně neměla být považována za vnější znak nějakého vnitřního aktu, který pravdivě nebo nepravdivě reprezentuje. Pokud za přiměřených podmínek řeknu „Slibuji“, něco jsem slíbil, učinil jsem akt slibu, ať byla má zamýšlená intence jakákoli. Jelikož literární výpovědi jsou rovněž událostmi, u nichž se nepředpokládá, že intence autora je to, co určuje význam, zdá se, že model performativů je zde více než na místě.

Pokud je však literární jazyk performativní a pokud performativní výpověď není pravdivá ani nepravdivá, ale zdařilá nebo nezdařilá, co pro literární výpověď znamená, je-li zdařilá či nezdařilá? Ukazuje se, že jde o komplikovaný problém. Na jedné straně může být *zdar* (*felicity*) jen dalším jménem pro to, o co se kritici obvykle zajímají. Při pohledu na úvod Shakespearova sonetu „Oči mé paní jsou všechno jen slunce ne“³⁾ si neklademe otázku, zdali je tato výpověď pravdivá nebo nepravdivá, ale co dělá, jak zapadá do zbytku básně a zda se šťastně (zdařile) uplatňuje vedle ostatních veršů. To by mohlo být jedno pojetí zdaru. Nicméně model performativů nás rovněž upozorňuje na konvence, které umožňují, aby byla určitá výpověď slibem nebo

3) William Shakespeare: *Sonety* (přeložil Jan Vladislav), Praha, Československý spisovatel 1969, s. 136.

básní — například na konvence sonetu. To, do jaké míry je literární výpověď zdařilá, tak může souviset s jejím vztahem ke konvencím žánru. Přizpůsobí se, a stává se tak úspěšně sonetem, nebo selhává? Mohli bychom však říci, že víc než jen to. Literární skladba je zdařilá pouze tehdy, když se v plné míře stává literaturou, je-li publikována, čtena a přijímána jako literární dílo, stejně jako se sázka stává sázkou pouze tehdy, je-li uzavřena. Představa literatury jako performativu nám stručně řečeno přikazuje, abychom uvažovali o tom, jak se tento komplexní problém promítá do fungování určité literární sekvence.

DERRIDOVY PERFORMATIVY

K dalšímu klíčovému momentu v osudech performativu dochází, když Austinovo pojetí přebírá Jacques Derrida. Austin dospěl k rozlišení na vážné (*serious*) performativy, jejichž prostřednictvím se něčeho docílí, například se učiní slib nebo uzavře manželství, a výpovědi „nevážné“ („*non-serious*“)- Říká, že jeho analýza se vztahuje na slova vyřčená vážně: „Nesmím například žertovat nebo psát báseň. Naše performativní výpovědi, ať zdařilé či nikoli, mají být chápány tak, že jsou učiněny za normálních okolností.“ Derrida však namítá, že to, co Austin ponechává stranou, když se odvolává na „normální okolnosti“, jsou početné způsoby, jimiž se kousky jazyka mohou opakovat — „nevážně“, ale také vážně, jako třeba nějaký příklad nebo citace. Tato možnost opakování za nových okolností je pro povahu jazyka zásadní; vše, co by se nedalo „nevážným“ způsobem opakovat, by nebylo jazykem, ale jakousi značkou spleť svázanou se zcela konkrétní situací. Možnost opakování je základem jazyka a zejména performativy mohou fungovat pouze tehdy, jsou-li rozpoznávány jako verze nebo citace obvyklých formulí jako „ano“ nebo „slibuji“. (Kdyby ženich řekl „tak jo“ místo „ano“, nemuselo by se mu podařit, že se ožení.) „Mohla by performativní výpověď uspět,“ ptá se Derrida, „kdyby její formulace neopakovala ‚kodifikovanou‘ či opakovatelnou (*iterabilní*) formu, jinak řečeno: kdyby formule, kterou

vyslovuji, abych zahájil zasedání, pojmenoval loď anebo zpečetil sňatek, nebyla v souladu s určitým opakovatelným vzorcem, nebyla identifikovatelná do jisté míry jako ‚citát ?‘“⁴⁾ Jako anomální, nevážné či výjimečné vyděluje Austin jednotlivé příklady toho, co Derrida nazývá „obecnou opakovatelností“, jež by měla být považována za zákonitost jazyka. „Obecnou“ a základní, protože má-li být něco známkem, musí být možné to citovat a opakovat za všech okolností, včetně těch „nevážných“. Performativnost jazyka nespočívá pouze v jeho schopnosti přenášet informace, ale i ve schopnosti vykonávat akty opakováním ustavených diskursivních praktik či způsobů, jak se co dělá. To bude důležité pro další vývoj performativu.

Derrida rovněž uvádí performativ do souvislosti s obecnou problematikou aktů, které jsou něčeho původem či počátkem, aktů, které vytvářejí něco nového, jak v politické, tak literární sféře. Jaký je vztah mezi politickým aktem, jakým je prohlášení nezávislosti, který vytváří novou situaci, a literárními výpověďmi, jež se snaží přijít s něčím novým, realizovanými akty, jež nejsou konstativními výroky, ale mají performativní povahu jako sliby? Jak politický, tak literární akt závisí na komplexní paradoxní kombinaci performativu a konstativu, při níž musí daný akt — má-li uspět — přesvědčit svým odkazováním na stav věcí, ale zároveň při ní úspěch spočívá v tom, že vytváří situaci, k níž odkazuje. Literární díla nám chtějí vyprávět o světě, ale pokud se jim to daří, pak proto, že dávají vzniknout postavám a událostem, které popisují. Něco podobného se uplatňuje při inauguračních aktech v politické sféře. Klíčová věta v „Prohlášení nezávislosti“ Spojených států zní například takto: „Pročež my [...] slavnostně dáváme na vědomí a prohlašujeme, že tyto spojené kolonie jsou a po právu mají i napříště tvořit svobodné a nezávislé státy.“⁵⁾ Prohlášení, že *je* to nezávislé státy, je performativem, který má stvořit novou realitu, k níž odkazuje, ale na podporu tohoto

4) Citováno podle překladu Miroslava Petříčka, jr., in: Miltos Pechlivanos ad.: *Úvod do literární vědy*, Praha, Herrman a synové 1999, s. 138.

5) Citováno dle George B. Tindall — David E. Shi: *Dějiny států USA* (přeložila Alena Faltýsková a kol.), Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1994, s. 784.

nároku je doplněn o konstativní tvrzení, že nezávislými státy *mají být*.

VZTAHY MEZI PERFORMATIVEM A KONSTATIVEM

K napětí mezi performativem a konstativem zjevně dochází také v literatuře, kde je na problém oddělování performativu a konstativu, na něž naráží Austin, možno nazírat jako na rozhodující rys fungování jazyka. Je-li každá výpověď zároveň performativní i konstativní, obsahuje-li alespoň implicitní deklarování nějakého stavu věcí a jazykového aktu, není vztah mezi tím, co výpověď říká, a tím, co dělá, nutně harmonický či kooperativní. Abychom se podívali, jak se to uplatňuje v literární sféře, vraťme se k básni Roberta Frosta „Sedící tajemství“:

We dance in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

Tančíme v kole s nadějí,
uprostřed sedí Tajemství, co všechno ví.

Tato báseň závisí na protikladu mezi nadějí a věděním. Když se budeme zabývat tím, jaký postoj báseň k této opozici zaujímá, jaké hodnoty přisuzuje jejím protikladným polohám, mohli bychom se ptát, zdali se báseň sama nachází v modu naděje či vědění. Dělá si báseň naději jako „my“, kdo tančíme v kole, nebo všechno ví jako tajemství? Dokázali bychom si představit, že báseň jakožto výsledek lidské představivosti by mohla být příkladem naděje, případem tance v kole, avšak její gnómický, příslovečný charakter a její sebejisté prohlášení, že tajemství „všechno ví“, nám naznačuje, že je zřejmě opravdu věcí znalá. Nemůžeme si tedy být jisti. Co nám však báseň v souvislosti s věděním ukazuje? Tak tedy tajemství, což je něco člověku známého či neznámého — tudíž *objekt* vědění —, se zde na základě metonymie a blízkosti stává *subjektem* vědění, tím, *co něco ví*, spíše než tím, *co se ví* či *neví*. Aktivováním a personifikováním dané entity, Tajemství, provádí báseň rétorickou operaci, která objekt vědění povyšuje na pozici subjektu. Ukazuje se tak, že rétorická naděje může vyprodukovat

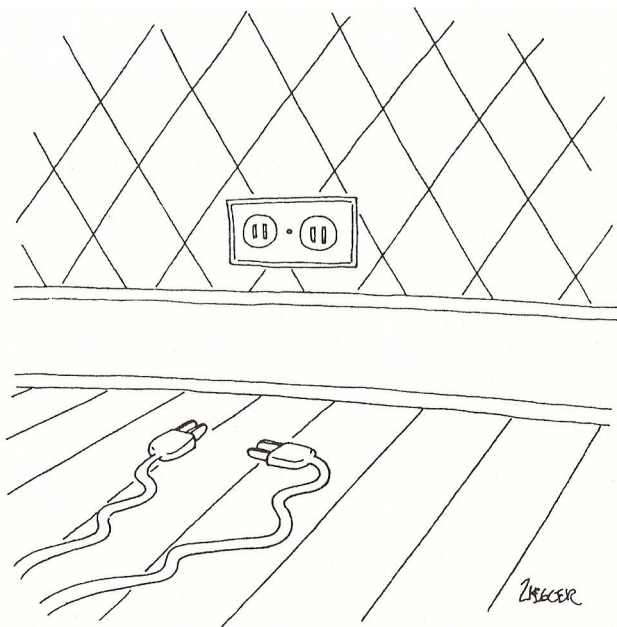
něco nebo někoho, kdo všechno ví, může z tajemství učinit subjekt, jednu z postav tohoto malého dramatu. Tajemství, které všechno ví, je výsledkem aktu dělání si nadějí, který převádí tajemství z místa objektu (*Někdo zná tajemství*) na místo subjektu (*Tajemství všechno ví*). Báseň tak ukazuje, že její konstativní tvrzení, že tajemství všechno ví, je závislé na performativním dělání si nadějí: dělání si nadějí, které tajemství mění v subjekt, u něhož je naděje, že všechno ví. Věta *říká*, že Tajemství všechno ví, ale *ukazuje*, že se jedná o vyjádření naděje.

V této fázi historie performativu došlo k předdefinování rozdílu mezi konstativem a performativem: konstativ je jazyk, který si klade za cíl reprezentovat věci tak, jak jsou, pojmenovávat věci, které již existují, a performativ představuje rétorické operace, jazykové akty, které tento cíl podkopávají tím, že zavádějí lingvistické kategorie, místo aby reprezentovaly to, co je, čímž vytvářejí nové věci, organizují svět. Mezi performativním a konstativním jazykem zde můžeme identifikovat to, co bývá označováno jako „aporie“. „Aporie“ je „slepou uličkou“ nerozhodnutelného kolísání mezi dvěma body, jako když se ptáme, co bylo dříve: vejce, nebo slepice? Tvrdit, že jazyk funguje performativně, a utváří tak svět, je možné jedině prostřednictvím konstativní výpovědi jako „Jazyk utváří svět“; na druhé straně se však nelze domáhat konstativní transparentnosti jazyka jinak než prostřednictvím mluvního aktu. Tvrzení, která uskutečňují akt výroku, nechtějí činit nic jiného než pouze zobrazovat věci tak, jak jsou. Nicméně pokud chcete ukázat opak — že nárokovat si zobrazování věcí tak, jak jsou, znamená ve skutečnosti vnucovat světu vlastní kategorie —, nemáte jinou možnost jak to udělat, než že budete tvrdit, že se jedná, či nejedná o daný případ. Argumentace, že akt výroku či popisování je ve skutečnosti performativní, na sebe musí brát formu konstativních výroků.

BUTLEROVÁ A JEJÍ PERFORMATIVY

Poslední fázi těchto malých dějin performativu je vznik „performativní teorie *genderu* a sexuální-

ty" ve feministické teorii a v *gay and lesbian studies*. Klíčovou postavou je zde americká filozofka Judith Butlerová, jejíž knihy *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies that Matter* (1993) a *Excitable Speech: A Politics of the Speech Act* (1997) zaznamenaly vliv na poli literární vědy a kulturních studií, zejména v oblasti feministické teorie a nastupujícího oboru *gay and lesbian studies*. Označení *queer theory* bylo v poslední době přijato avantgardou *gay studies*, jejíž kulturně-teoretické dílo se pojí s politickými hnutími za práva gayů. Přijímá za své a zároveň společnosti předhazuje nejběžnější hanlivé označení, kterému homosexuálové čelí, přídomek „teplouš“ — *queer*. Vsází se na to, že provokativně otevřené užívání tohoto označení může změnit jeho význam tak, že se z něj místo urážky stane odznak cti. V tomto případě následuje teoretický projekt taktiky nejvýraznějších aktivistických organizací zapojených do boje proti AIDS — například skupiny ACT-UP, jejíž příslušníci na svých



Ta nalevo je roztomilá.

demonstracích užívají sloganů jako: „Jsme tady, jsme teplí, zvykněte si na to!“

Butlerová ve svém *Gender Trouble* odmítá představu, která je běžná v americké feministické literatuře, a sice že pro feministickou politiku je nutná myšlenka ženské identity, tj. esenciálních rysů, které ženy sdílejí jako ženy a které udávají jejich společné zájmy a cíle. Podle Butlerové jsou naopak základními kategoriemi identity kulturní a sociální výtvořiny (*productions*), u nichž je pravděpodobnější, že jsou *výsledkem* politické spolupráce než podmínkou její eventuální existence. Vytvářejí efekt přirozeného (vzpomeňme na Arethu Franklinovou a její *You make me feel like a natural woman*) a vnucováním norem (definicemi toho, co znamená být ženou) hrozí, že vyloučí ty, kdo se jim vymykají. V *Gender Trouble* Butlerová říká, že *gender* považujeme za performativní v tom smyslu, že se nejedná o něco, čím člověk je, ale co dělá. Člověk je mužem nikoli proto, čím je, ale proto, co dělá, pro úděl, který zosobňuje. Náš *gender* je utvářen naším jednáním, stejně jako slib vzniká na základě aktu slíbení. Mužem nebo ženou se stáváme opakováním určitého jednání, které stejně jako Austinovy performativy závisí na společenských konvencích, na tom, jak se co v dané kultuře obvykle dělá. Stejně jako se běžně, tj. společností ustavenými způsoby, dávají sliby, uzavírají sázky, vydávají příkazy a uzavírají sňatky, existují i společensky ustavené způsoby, jak být mužem či ženou.

Neznamená to, že *gender* je volbou, rolí, kterou na sebe bereme, tak jako se rozhodujeme, co si ráno obléci. To by naznačovalo, že *genderu*, který činí volbu, předchází jakýsi subjekt bez *genderu*, zatímco ve skutečnosti být subjektem vůbec znamená být *genderem* opatřen: není možné, abyste v tomto *genderovém* režimu byli člověkem, aniž byste byli mužem nebo ženou. „Já', které *genderu* podléhá, ale zároveň je jím učiněno subjektem,“ píše Butlerová v *Bodies that Matter*, „nepředchází ani nenásleduje po procesu tohoto rozdělování *genderu*, ale objevuje se pouze v jeho rámci a jako matrice vlastních *genderových* vztahů.“ Performativita *genderu* by rovněž neměla být pojímána jako jednorázový akt, jako něco, čeho je dosaženo na základě jednoho

konkrétního aktu: je to spíše „opakovaná a citátová praxe“, povinné opakování *genderových* norem, které podněcují a usměrňují subjekty opatřené *genderem*, ale které jsou rovněž zdroje; přetavují se v odpor, subverzi a porušení rovnováhy.

Výpověď „Je to holčička!“ nebo „Je to chlapeček!“, kterou se tradičně vítá dítě na svět, není z tohoto hlediska ani tak konstativní výpovědí (podle situace pravdivou či nepravdivou), jako prvním v dlouhé řadě performativů, které vytvářejí subjekt, jehož příchod oznamují. Označením dítěte za holčičku se začíná nepřetržitý „holčičí“ proces, utváření dívky prostřednictvím „úkolů“ povinného opakování *genderových* norem, „mocného citátu normy“. Být subjektem vůbec znamená být pověřen úkolem opakování, avšak — a to je podle Butlerové důležité — úkolem, který nikdy neplníme dle očekávání, takže nikdy zcela nezapadáme do *genderových* norem či ideálů, k nimž jsme nuceni se přiblížit. V tomto meziprostoru, v různých způsobech plnění *genderového* „úkolů“, tkví možnosti odporu a změny.

Důraz zde připadá na způsob, jímž performativní síla jazyka vychází z opakování předchozích norem, dřívějších aktů. Síla urážky „Teplouši!“ tak nevychází ze záměru nebo autority mluvčího —jím je s největší pravděpodobností nějaký hlupák, kterého poškozená osoba vůbec nezná —, ale ze skutečnosti, že pokřik „Teplouš“ opakuje hanlivé pokřiky minulosti, interpelace či akty oslovení, které produkují homosexuální subjekt prostřednictvím opakování hanobení či zavrhování (zavržení spočívá v tom, že je něco vnímáno jako společensky nepřijatelné: Jenom to ne!). Butlerová píše:

„Teplouš“ získává na síle právě skrze opakované [...] vzývání, na jehož základě se v průběhu času mezi homofóbními komunitami utváří sociální pouto. Interpelace je ozvěnou minulých interpelací a spojuje mluvčí, jako by hovořili unisono napříč časem. V tomto smyslu je to vždy imaginární chór, kdo se prostřednictvím výrazu „teplouš“ pošklebuje.

Této urážce nepropůjčuje její performativní sílu opakování samo, ale skutečnost, že je vnímána jako něco odpovídajícího určitému modelu (normě) a jako něco pojícího se

s dějinami vylučování. Výpověď implikuje, že mluvčí hovoří za to, co je „normální“, a snaží se z adresáta ustavit společensky nepřijatelného devianta. Je to právě opakování, citování formule, která se váže k normám, jež jsou živnou půdou oprese v dějinách, co dodává zvláštní sílu a zvolnost jinak banálním nadávkám jako „negr“ či „židák“. Nahromadí v sobě sílu autority prostřednictvím opakování nebo citování předešlého autoritativního souboru praktik a promlouvají tak jakoby hlasem, v němž se ozývají všechny posměšky minulosti.

Propojení performativu s minulostí však implikuje možnost přenesení či přesměrování váhy minulosti tím, že dojde k pokusům o ovládnutí a přesměrování termínů, které jsou nositeli represivního označení tak, jak je tomu v případě přijetí výrazu „teplouš“ samými homosexuály. Neznačená to, že autonomii získáme tak, že si pro sebe vybereme jméno: jména jsou vždy nositelem historického zatížení a budou podléhat užitím, která jim jiní lidé přisoudí v budoucnu. Nemůžeme získat kontrolu nad termíny, které si vybereme k pojmenování nás samých. Historický charakter performativního procesu však vytváří možnost politického zápasu.

SOUVISLOSTI A DŮSLEDKY

V tomto bodě je zřejmé, že vzdálenost mezi začátkem a (zatímním) koncem tohoto příběhu je značně velká. Podle Austina nám koncept performativu pomáhá při myšlení o konkrétním aspektu jazyka opomíjeného dřívějšími filozofy; Butlerová jej vidí jako model pro myšlení o rozhodujících společenských procesech, v nichž jde o řadu věcí: (1) a povahu identity a způsob její produkce; (2) o fungování společenských norem; (3) o zásadní problém toho, co se v současnosti v angličtině označuje jako *agency* („zprostředkování“): do jaké míry a za jakých podmínek mohou být zodpovědným subjektem, který rozhoduje o mém jednání; a (4) o vztah mezi individuální a společenskou změnou.

Austin a Butlerová se tak značně liší v názoru na to, co je zde v sázce. Navíc se zdá, že svou hlavní pozornost

upírají k různým druhům aktů. Austina zajímá, jak k něčemu dochází na základě jednorázového opakování nějaké formule (učinili jste slib). Podle Butlerové se jedná o zvláštní případ hromadného a obligatorního opakování, které produkuje historickou a společenskou realitu (stáváte se ženou).

Tento rozdíl nás vlastně přivádí zpět k problému týkajícímu se povahy literární události jakožto performativu, o níž lze rovněž uvažovat dvěma způsoby. Můžeme říci, že literární dílo uskutečňuje jednorázový specifický akt. Vytváří realitu, kterou je dílo, přičemž věty tohoto díla v něm něčeho konkrétního docilují. U každého díla se může člověk pokusit specifikovat, čeho toto dílo nebo jeho části docilují, právě tak jako se může člověk snažit pochopit, co se slibuje konkrétním aktem učinění slibu. Mohli bychom říci, že to je austinovská verze literární události.

Na druhé straně bychom však také mohli říci, že dílo úspěje, stane se událostí, na základě intenzivního opakování, které se chopí norem a eventuálně přinese změnu věcí. Pokud se román děje, dochází k tomu proto, že svou jedinečností podněcuje hnutí mysli, které v průběhu aktu čtení a vzpomínání naplňuje tyto formy životem, přičemž opakuje své modulace románových konvencí a případně způsobuje změnu v normách nebo formách, jejichž prostřednictvím čtenáři přistupují ke konfrontaci se světem. Báseň může zcela dobře zmizet beze stopy, ale může se také objevovat ve vzpomínkách a dát vznik aktům opakování. Její performativita není jednorázovým aktem provedeným jednou provždy, nýbrž opakováním, které uvádí v život formy, jež opakuje.

Koncept performativu, z pohledu jeho dosavadního vývoje, který jsme zde naznačili, v sobě spojuje řadu otázek; ty jsou pro „teorii“ zásadní. V přehledu je zde uvádím:

Za prvé: jak chápat utvářející roli jazyka: snažíme se ji omezit na určité specifické akty, u nichž se domníváme, že jsme schopni s jistotou říci, co dělá, nebo se snažíme měřit širší účinky jazyka během toho, jak organizuje naše střetávání se světem?

Za druhé: jak bychom měli vidět vztah mezi společenskými konvencemi a individuálními akty? Je lákavé, ale příliš jednoduché představovat si, že společenské konvence jsou jako scéna či pozadí, na jejichž základě se rozhodneme, jak budeme jednat. Teorie performativu nabízejí lepší výklady tohoto propletence normy a jednání, ať už uvádějí konvence jako podmínku pro eventuální události, jako u Austina, nebo vidí jednání —jako v případě Butlerové— jako obligatorní opakování, které se nicméně může od norem odchýlit. Literatura, na které je, aby „to podala nově“ v rámci prostoru poskytovaného konvencí, volá po performativním výkladu normy a události.

Za třetí: jak by měl člověk vidět vztah mezi tím, co jazyk dělá, a tím, co říká? To je základní problém performativu: může dojít k harmonickému splynutí činů a slov, nebo zde vládne nevyhnutelné napětí, které určuje a komplikuje veškeré textové aktivity?

A konečně: jak bychom měli v tomto postmoderním věku nahlížet na událost? Ve Spojených státech se v této éře masmédií stalo například samozřejmostí říkat, že co se děje v televizi, „se děje a tečka“, že se jedná o skutečnou událost. Ať už obraz s realitou koresponduje či nikoli, mediální událost je opravdovou událostí, s níž se musí počítat. Model performativu nabízí sofistikovanější výklad otázek, o nichž se často s nedostatečným odstupem uvádí, že jsou stíráním hranic mezi realitou a fikcí. Problém literární události, literatury jako aktu, může navíc nabídnout model pro myšlení o kulturních událostech obecně.

KAPITOLA 8
IDENTITA, IDENTIFIKACE A SUBJEKT

SUBJEKT

Značná část současných teoretických debat se týká identity a funkce subjektu či „jáství“. Co je tímto „já“, kterým jsem — osoba, agens či aktér, jáství — a co z něj činí to, co je? Jádro moderního myšlení o tomto tématu tvoří dvě základní otázky: za první: je jáství něčím daným, nebo něčím, co je vytvořeno; za druhé: mělo by se chápat v individuálních či sociálních souvislostech? Z těchto dvou protikladů se odvíjejí čtyři základní linie moderního myšlení. První, která volí alternativu daného a individuálního, vnímá jáství, „já“, jako něco niterného a jedinečného, jako něco, co stojí před jednáním, kterým se vyznačuje, niterné jádro, které je rozmanitě vyjádřeno (případně nevyjádřeno) slovy a skutky. Druhá, kombinující dané a sociální, zdůrazňuje, že jáství je určováno svými východisky a společenskými atributy: jste muž nebo žena, běloch nebo černoch, Brit či Američan apod., což jsou primární fakta, danosti subjektu či jáství. Třetí, kombinující individuální s vytvořeným, klade důraz na měnící se povahu jáství, které se stává tím, čím je, prostřednictvím svého konkrétního jednání. Poslední kombinace společenského a vytvořeného zdůrazňuje, že tím, čím jsem, se stávám prostřednictvím různých pozic subjektu, které zaujímám, například jako šéf, a nikoli řadový pracovník, jako bohatý, a nikoli chudý.

Moderní tradice, jež ve studiu literatury převládá, přistupuje k individualitě jedince jako k něčemu danému, jako k jádru, jehož výrazem jsou slova a skutky, a může být

proto použito k vysvětlení určitého jednání: udělal jsem, co jsem udělal, proto, kdo jsem, a pro vysvětlení toho, co jsem udělal nebo řekl, musíte jít zpět k „já“ (ať už jednajícím vědomě či nevědomě), jehož jsou má slova a jednání výrazem. „Teorie“ nenapadá jenom tento model vyjádření, v němž jednání nebo slova fungují tak, že vyjadřují prioritní subjekt, ale rovněž prioritu subjektu samého. Michel Foucault píše: „Vědci z oboru psychoanalýzy, lingvistiky, atropologie, decentrovali' subjekt ve vztahu k zákonitostem jeho touhy, formám jeho jazyka, pravidlům jeho jednání či působnosti jeho mytického a imaginativního diskursu.“ Pokud jsou možnosti myšlení a jednání určovány řadou systémů, nad nimiž subjekt nemá kontrolu, nebo jim dokonce ani nerozumí, je v takovém případě subjekt „decentralizován“ v tom smyslu, že není zdrojem nebo středem, k němuž se člověk obrací ve snaze získat vysvětlení pro určité události. Je to něco, co je těmito silami formováno.

Psychoanalýza tudíž k subjektu nepřistupuje jako k jedinečné existenci, nýbrž jako k produktu protínajících se psychologických, sexuálních a lingvistických mechanismů. Podle marxistické teorie je subjekt determinován třídním postavením: buď profituje z práce jiných, nebo pracuje, aby vytvářel zisk pro jiné. Feministická teorie vyzdvihuje vliv sociálně konstruovaných genderových rolí na vytváření subjektu, kterým on či ona je. *Queer theory* tvrdí, že heterosexuální subjekt je konstruován tím, že se potlačí možnost homosexuality.

Otázkou subjektu je: „Co jsem?“ Stal jsem se tím, čím jsem vlivem okolností? Jaký je vztah mezi individualitou jedince a mou identitou jako člena skupiny? A do jaké míry je „já“, jímž jsem, „subjektem“, agentem, který spíše činí rozhodnutí, než si je nechává diktovat? Anglické slovo *subject* v sobě již tento klíčový teoretický problém obsahuje: subjekt je aktérem či agentem, svobodnou subjektivitou, která něco činí, jako například „podmět (angl. *subject*) věty. Subjekt ovšem také něčemu *podléhá*, je determinován, „věrný poddaný (angl. *subject*) Jejího Veličenstva Královny“ nebo „předmět (angl. *subject*) experimentu“. V teorii se objevují tendence tvrdit, že být subjektem vůbec

znamená podléhat různým režimům (psychosociálnímu, sexuálnímu, lingvistickému).

LITERATURA A IDENTITA

Literatura se od počátku zabývá otázkami identity a literární díla, ať už implicitně či explicitně, poskytují v nástinu na tyto otázky odpovědi. Zejména narativní literatura sleduje osudy postav v průběhu toho, jak samy sebe definují nebo jsou definovány rozmanitými kombinacemi jejich minulosti, rozhodnutími, která činí, a sociálními silami, které na ně působí. Jsou postavy *strůjci* svého osudu, nebo jej *snášejí*? Odpovědi, které příběhy poskytují, bývají různé a komplexní. V *Odyssei* je Odysseus označen za „mnohotvárného“ (*polytropos*), ale sám sebe definuje v zápasech o záchranu svou i svých druhů a o opětovný návrat do Ithaky. Ve Flaubertově *Paní Bovaryové* se Ema snaží sama sebe definovat (či „najít se“) ve vztahu ke své romantické četbě a svému banálnímu okolí.

Literární díla nabízejí širokou škálu implicitních modelů formování identity. Jsou narativy, v nichž je identita v zásadě určena narozením: královský syn vychovávaný pastýřem je ve své podstatě stále králem a oprávněně se králem stává poté, co je jeho identita odhalena. V jiných narativních se postavy mění zároveň s jejich osudy nebo se v jiných případech identita zakládá na osobních vlastnostech, které se projevují v průběhu životních peripetií.

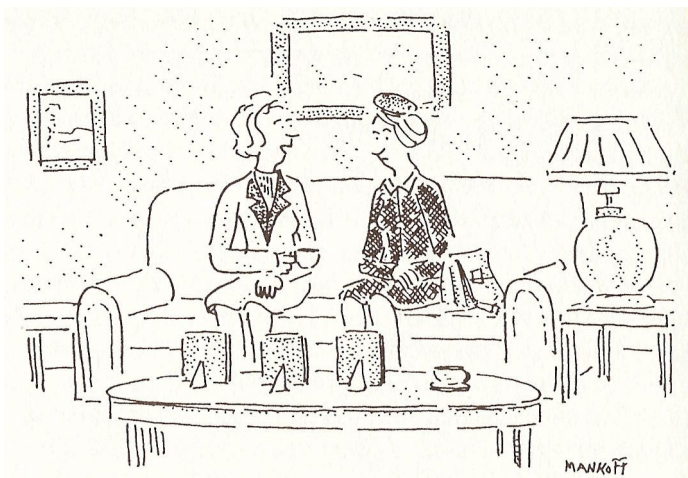
Současný prudký nárůst teoretizování na poli literární vědy v souvislosti s rasou, *genderem* a sexualitou vděčí v mnohém skutečnosti, že literatura poskytuje bohatství materiálů, které komplikují politický a sociologický výklad role takových faktorů při utváření identity. Zamysleme se nad otázkou, zda je identita subjektu něčím daným, nebo něčím, co je konstruováno. Nejenže obě alternativy jsou v literatuře hojně zastoupeny, ale komplikace a spletitost nám bývají často předkládány tak jako v běžné osnově (*plot*), kde postavy, jak říkáme, „objevují“, kdo jsou, nikoli prostřednictvím toho, že se dozvídají něco o své minulosti (řekněme o svém narození), ale proto, že jednájí takovým

způsobem, že se *stávají* tím, co v jistém smyslu vycházelo — jak se později ukáže — z jejich „přirozenosti“.

Tato struktura, v jejímž rámci se musíme *stát* tím, čím už jsme podle všeho byli (jako se Aretha Franklinová začíná cítit „přirozeně“ jako žena), vyvstala v současné teorii jako paradox či aporie, nicméně v narativech se uplatňovala po celou dobu. Západní románová tvorba posiluje představu esenciálního jáství poukazováním na to, že jáství, které vyvstává na základě svých dramatických střetů se světem, zde bylo v jistém smyslu přítomno po celou dobu, jako východisko pro jednání, která z hlediska čtenáře přivádí toto jáství k bytí. Základní identita postav vyvstává jako výsledek jednání, zápasů se světem, avšak tato identita je pak postulována jako východisko, dokonce jako příčina těchto jednání.

V mnohých současných teoriích je možno spatřovat pokus o utřídění paradoxů, které často určují způsob, jak se nahlíží na identitu v literatuře. Pro literární díla je příznačné, že reprezentují jednotlivce, takže zápasy o identitu se odehrávají v nitru jedince a mezi jedincem a skupinou: postavy bojují proti společenským normám a očekáváním, anebo se jim podřizují. V teoretických textech mají však argumenty týkající se sociální identity tendenci zaměřovat se na skupinové identity: Co znamená být ženou? Mít černou pleť? Dochází tak k napětí mezi literárním bádáním a kritickými a teoretickými platformami. Jak jsem naznačil ve druhé kapitole, síla literárních reprezentací závisí na jejich specifickém kombinování singularity a exemplárnosti: čtenáři se setkávají s konkrétním vyobrazením krále Hamleta, Jany Eyrové či Huckleberryho Finna a spolu s nimi s předpokladem, že problémy těchto postav jsou exemplární. Exemplární ve vztahu k čemu? To romány neříkají. Jsou to kritici a teoretikové, kdo se musí ujmout otázky exemplárnosti a říci nám, jakou skupinu či třídu lidí určitá postava představuje: je Hamletův úděl „univerzální“? Jsou nesnáze Jany Eyrové problémem, s nímž se ženy obecně potýkají?

Teoretické zkoumání identity se může zdát zjednodušující ve srovnání s propracovaným řešením, kterého se jí



Myslíme si, že nemá smysl děti do něčeho nutit. Až přijde čas, samy si zvolí ten správný *gender*.

dostává v románech, jež jsou s to rafinovaně uchopit problém obecných tužeb tak, že prezentují jednotlivé případy a zároveň spoléhají na zevšeobecňující působnost, která je ponechána v implicitní podobě — třeba jsme všichni Oidipem, Hamletem, paní Bovaryovou nebo Janie Starksovou. Když se romány zabírají skupinovými identitami — co znamená být ženou, dítětem v buržoazním prostředí —, často se snaží proniknout k tomu, jak nároky skupinové identity omezují možnosti jednotlivce. Teoretikové proto tvrdí, že romány činí z individuality jedince středobod svého zájmu, a tím konstruují ideologii individuální identity, nad jejímž nezájmem o širší společenské otázky by se kritici měli zamýšlet. Můžeme namítnout, že problémem Emy Bovaryové není její poštilost nebo její pobláznění milostnými romány, nýbrž obecná situace ženy ve společnosti, v níž žije.

Literatura nejenom učinila z identity téma; sehrává i výraznou roli při konstrukci identity čtenářů. Hodnota literatury byla po dlouhou dobu spojována se zástupnou zkušeností, kterou čtenářům skýtá, čímž jim umožňuje poznat, jaké to je octnout se v konkrétních situacích, a získat

tak dispozice k určitému jednání nebo cítění. Literární díla podněcují k identifikaci s postavami tím, že ukazují věci z jejich hlediska.

Básně a romány se na nás obracejí způsobem, který, vyžaduje identifikaci, a identifikace postupně vytváří identitu: stáváme se tím, kým jsme, prostřednictvím identifikace s postavami, o nichž čteme. Literatuře bylo dlouho vytýkáno, že nabádá mladé lidi, aby sami sebe viděli jako románové postavy a hledali sebenaplnění analogickými způsoby: útekem z domova za poznáním života ve velkoměstě, osvojováním si hodnot hrdinů a hrdinek při revoltě proti generaci svých rodičů a prarodičů a pocitem znechucení Ze světa předtím, než ho měli možnost sami poznat, nebo tím, že své životy zasvětili hledání lásky a snaze reprodukovat scénáře románů a milostné lyriky. Literatura prý skrze identifikační mechanismy lidi kazí. Zastánci literárního vzdělání naopak doufají, že by z nás literatura prostřednictvím zástupné zkušenosti a identifikačních mechanismů měla učinit lepší lidi.

REPREZENTACE, NEBO PRODUKCE?

Reprezentuje diskurs identity, které již existují, nebo je produkuje? To je ožehavý teoretický problém. Foucault, jak jsme viděli v první kapitole, považuje „homosexuála“ za identitu vzešlou z diskursivních praktik devatenáctého století. Americká kritička Nancy Armstrongová tvrdí, že romány osmnáctého století a mravoučné knihy — knihy o tom, jak se chovat — vyprodukovaly „moderního jedince“, jímž byla ze všeho nejdříve žena. Moderním jedincem je v tomto smyslu osoba, u níž se předpokládá, že její identita a hodnota pramení spíše z pocitů a osobních kvalit než z jejího místa ve společenské hierarchii. Je to identita nabytá prostřednictvím lásky a soustředěná spíše v domácí sféře než ve společnosti. Tato představa je v současnosti hodně rozšířená — pravé jáství je to, které nacházíme prostřednictvím lásky a prostřednictvím našich vztahů s rodinou a přáteli —, ale její počátky sahají do

osmnáctého a devatenáctého století, kdy se objevuje jako idea související s identitou žen, která se teprve později rozšířila na muže. Armstrongová tvrdí, že tento koncept je rozvíjen a rozšiřován romány a dalšími diskursy, které vystupují jako zastánci citů a hodnot osobního života. V dnešní době tento koncept identity podporují filmy, televize a široké spektrum diskursů, jejichž scénáře nám říkají, co znamená být člověkem, mužem nebo ženou.

PSYCHOANALÝZA

Současná teorie dala ve skutečnosti reálnou podobu tomu, co bylo často implicitně přítomno v literárních diskusích, které se zabývaly identitou, tak jak se utvářela v procesu identifikace. Podle Freuda je identifikace psychologický proces, během něhož subjekt přijímá určitý aspekt někoho jiného a dochází k jeho celkové nebo dílčí transformaci podle modelu, který tato jiná osoba poskytně. Osobnost či jáství je konstituováno řadou identifikací. Základem sexuální identity je tak identifikace s jedním z rodičů: člověk má stejné touhy jako jeden z rodičů a napodobuje jakoby touhu otce nebo matky, přičemž se stává sokem milovaného objektu. V případě oidipovského komplexu se chlapec identifikuje s otcem a touží po matce.

Pozdější psychoanalytické teorie zabývající se formováním identity vedou diskuse o nejlepším způsobu myšlení o mechanismu identifikace. Jacques Lacan ve svém výkladu toho, co nazývá „stadiem zrcadla“, klade počátky identity do okamžiku, kdy se dítě identifikuje se svým obrazem v zrcadle, kdy se vidí jako celek, jako to, čím chce být. Jáství je konstituováno prostřednictvím zpětného odrazu: zrcadlem, matkou a dalšími lidmi v rámci sociálních vztahů obecně. Identita je produktem řady dílčích identifikací, které nebudou nikdy kompletní. Psychoanalýza nás v neposlední řadě znovu ujišťuje o ponaučení, které si člověk může odnést z nejdůležitějších a nejproslulejších románů: že identita je předurčena k neúspěchu; že se nestáváme zdárně mužem nebo ženou, že internalizace sociálních norem (o čemž sociologové teoretizují jako o něčem, co probí-

há hladce a neúprosně) vždy naráží na odpor a v konečném důsledku nefunguje: nestáváme se tím, kým máme být.

Současní teoretikové přidělili základní roli identifikace další rozměr. Mikkel Borch-Jakobsen říká:

Touha (toužící subjekt) není východiskem, *po němž přichází* identifikace, která by touze umožnila dojít naplnění. Na prvním místě stojí tendence k identifikaci, prvopočáteční tendence, která následně dává vzniknout touze [...]; identifikace dává vzniknout žádostivému subjektu, a nikoli naopak.

U dřívějšího modelu je základnou touha; v tomto případě identifikace touze předchází, přičemž identifikace s jiným člověkem s sebou nese napodobení či rivalitu, která je zdrojem touhy. To je v souladu se scénáři uplatňujícími se v románech, kde touha vzchází — jak tvrdí René Girard a Eve Sedgwicková — z identifikace a rivalitu: touha heterosexuálního muže plyne z identifikace hrdiny se sokem a napodobení jeho touhy.

SKUPINOVÉ IDENTITY

Identifikace hraje rovněž roli při vytváření skupinových identit. Příslušníky z historického hlediska utlačovaných či marginalizovaných skupin inspirují příběhy k identifikaci s potenciální skupinou a postupně z této skupiny vytvářejí skupinu tím, že jim ukazují, kým nebo čím by mohli být. Teoretická debata v této oblasti se s maximální intenzitou soustřeďuje na vhodnost a politickou prospěšnost různých koncepcí identity: musí být příslušníkům určité skupiny něco zásadního společné, aby mohli fungovat jako skupina? Nebo jsou nároky na to, co znamená být ženou, osobou černé pleti nebo gayem, represivní, restriktivní a nežádoucí? Tato debata se často prezentuje jako spor o „esencialismus“: mezi představou identity jako něčeho daného, prvotního a představou identity jako něčeho, co je stále v procesu a co vyvstává na základě nahodilých svazků a opozic (utlačovaní lidé získávají identitu na základě opozice vůči utlačovateli).

Hlavní otázkou může být: jaký je vztah mezi teoretickými studii esencialistických koncepcí identity (osoby nebo

skupiny) a psychickými a politickými požadavky na identitu? Jak se naléhavost emancipační politiky, která například usiluje o pevnou identitu pro ženy, osoby černé pleti či Iry, shoduje či rozchází s psychoanalytickými pojmy nevědomí a rozštěpeného subjektu? To se stává ožehavou teoretickou i praktickou otázkou, neboť problémy, které se v této souvislosti objevují, se zdají být podobné, ať jsou předmětné skupiny definovány národností, rasou, *genderem*, sexuálními preferencí, jazykem, třídou nebo náboženstvím. U historicky marginalizovaných skupin se uplatňují dva procesy: na jedné straně teoretická bádání demonstrují nelegitimitu toho, že jsou určité prvky, jako sexuální *orientace*, *gender* nebo očividné morfologické charakteristiky brány jako rysy esenciálním způsobem definující identitu skupiny a odmítají, aby byla esenciální identita imputována všem příslušníkům skupiny charakterizované *genderem*, třídou, rasou, náboženstvím, sexualitou nebo národností. Na druhé straně mohou skupiny přetvořit identitu, která je jim vnucována, ve vlastní prostředky. Foucault v *Dějínách sexuality* poznamenává, že medicínské a psychiatrické diskursy objevující se v devatenáctém století, které definovaly homosexuály jako deviantní třídu, přispěly ke společenské kontrole, ale umožnily zároveň „konstituování ‚obraceného‘ diskursu: homosexualita začala sama mluvit, začala vyžadovat svou legitimitu nebo svou ‚přirozenost‘, a často slovníkem obsahujícím kategorie, jimiž byla medicínsky diskvalifikována“.¹⁾

VŠUDYPŘÍTOMNÉ STRUKTURY

Co tento problém identity činí rozhodujícím a nevyhnutelným, jsou tlaky a konflikty, které se s identitou pojí (v tom se podobá „významu“). Práce v oblasti teorie vycházející z rozličných směrů — marxismus, psychoanalýza, kulturní studia, feminismus, *gay and lesbian studies* a studium identity v koloniálních a postkolo-

1) Michel Foucault: *The History of Sexuality*, sv. I, New York, Pantheon 1980; český překlad 1990, s. 119. (přeložil Čestmír Pelikán), Praha, Herrmann & synové

niálních společnostech — odhalila v souvislosti s identitou potíže, které se zdají být strukturně podobné. Ať společně s Louisem Althusserem říkáme, že člověk je „kulturně interpelován“ nebo vítán jako subjekt, učiněn subjektem tím, že se na něj obracíme jako na někoho, kdo zaujímá určitou pozici nebo roli; nebo ať společně s psychoanalýzou zdůrazňujeme úlohu „stadia zrcadla“, v němž subjekt získává identitu nesprávnou identifikací svého obrazu; ať se Stuartem Hallem definujeme identity jako Jména, kterými označujeme různé způsoby jimiž nám narativy minulosti přisuzují naše místo, a jimiž si zároveň toto místo v narativěch sami určujeme“; nebo ať klademe důraz na konstrukci rozštěpeného subjektu skrze střet protikladných diskursu a nároků, jako je tomu v případě studií koloniálních a postkoloniálních subjektivit; nebo ať s Judith Butlerovou spatřujeme základ heterosexuální identity v tom, že se potlačí možnost homoerotické touhy, vždy nacházíme něco jako společný mechanismus. Nejenže proces formování identity staví do popředí určité diference a opomíjí jiné; bere vnitřní diferenci či rozštěpení a projektuje je jako diferenci mezi jedinci či skupinami. „Být mužem“, jak říkáme, znamená zapřít jakoukoli „zženštilost“ nebo slabost a projektovat ji jako diferenci *mezi* muži a ženami. Diference *vnitřní* je zapřena a projektována jako diference *vzájemná*. Zdá se, že výsledky práce v řadě oblastí se ubírají stejným směrem, pokud jde o zkoumání způsobů, jimiž jsou subjekty v nevyhnutelných případech produkovány nezaručeným postulováním jednoty a identity, což může být strategickou posilou, ale může to rovněž vytvářet propasti mezi identitou či úlohou připisovanou jednotlivcům, rozmanitými událostmi a umístěním jejich životů.

Jedním zdrojem nejasností je předpoklad, který často strukturuje debaty v této oblasti, a sice že vnitřní rozštěpení subjektu jaksi vylučuje možnost zprostředkování, odpovědného jednání. Jednoduchou odpovědí by mohlo být, že ti, kdo požadují větší důraz na zprostředkování, chtějí, aby teorie říkaly, že úmyslné činy změní svět, a jsou frustrováni skutečností, že tomu tak být nemusí. Nežijeme snad ve světě, kde je mnohem pravděpodobnější, že důsledky

určitého jednání budou spíše nezamýšlené než zamýšlené? Ale jsou tu dvě mnohem složitější otázky. Za prvé: jak vysvětluje Judith Butlerová, „rekonceptualizace identity jako účinku, tedy něčeho vyprodukovaného či generovaného, otevírá možnosti ‚zprostředkování‘, které jsou rafinovaně vyloučeny na základě názorů, podle nichž jsou kategorie identity základové a fixní“. Butlerová hovoří o *genderu* jako o povinném plnění určité role, přičemž zprostředkování situuje do různých variant jednání, do možností široké škály opakování, která jsou nositeli významu a strůjci identity. Za druhé: tradiční koncepce subjektu se ve skutečnosti snaží o postupné omezení odpovědnosti a zprostředkování. Pokud se subjektem rozumí „subjekt jednající vědomě“, v takovém případě můžeme tvrdit, že jsme nevinní, odmítat odpovědnost, pokud jsme si vědomě ne zvolili nebo nezamýšleli důsledky jednání, kterého jsme se dopustili. Pokud naproti tomu do naší koncepce subjektu spadá nevědomí a pozice subjektu, které zaujímáme, odpovědnost je možno rozšířit. Důraz na strukturu nevědomí či místo subjektu, které si nevybíráme, nás volá k odpovědnosti za události a struktury v našem životě — například rasistické a sexistické —, které jsme explicitně nezamýšleli. Rozšířená představa subjektu bojuje proti tomu, aby restrikce zprostředkování a odpovědnosti byla odvozována z tradičních koncepcí subjektu.

Má „já“ možnost svobodné volby, nebo je ve své volbě něčím determinováno? Filozof Anthony Appiah poznamenává, že tato debata o zprostředkování a pozici subjektu postihuje dvě různé teoretické roviny, které si v zásadě nekonkurují, nicméně nemůžeme se oběma zabývat současně. Hovory o zprostředkování a výběru plynou z našeho zájmu žít inteligibilní život mezi jinými lidmi, kterým připisujeme určitá přesvědčení a záměry. Hovory o pozicích subjektu, které determinují jednání, vycházejí z našeho zájmu o rozumění společenským a historickým procesům, v nichž jedinci figurují jako společensky determinované postavy. K některým z nejostřejších konfliktů v současné teorii dochází tehdy, jsou-li tvrzení o jedincích jako agentech a tvrzení o moci sociálních a diskursivních struktur nazírány jako

konkurenční kauzální vysvětlení. V rámci studií identity v koloniálních a postkoloniálních společnostech probíhá například vzrušená debata o zprostředkování domorodce či „subalterního“ (označení pro podřízeného či níže postaveného v určité hierarchii). Někteří myslitelé zajímající se o hlediště a zprostředkování subalterního kladou důraz na akty odporu vůči kolonialismu či jeho přijetí, a jsou tak obviňováni z toho, že ignorují nejzákeřnější účinek kolonialismu: způsob, jímž definoval situaci a možnosti jednání, když například z obyvatel udělal „domorodce“. Jiní teoretikové, popisující všudypřítomnou moc „koloniálního diskursu“, diskursu koloniálních mocností, který vytváří svět, v němž kolonizované subjekty žijí a jednají, jsou obviňováni z toho, že domorodému subjektu odpírají zprostředkování.

Podle Appiahovy argumentace si tyto různé druhy výkladů neodporují: domorodci zůstávají agenti a jazyk zprostředkování je stále takový, jaký má být, bez ohledu na to, do jaké míry jsou možnosti jednání definovány kolonialistickým diskursem. Tyto dva výklady přináležejí do různých rejstříků, stejně jako je tomu na jedné straně u vysvětlení souboru rozhodnutí, která vedla Johna k tomu, že si koupil novou mazdu, a popisu toho, jak funguje globální kapitalismus a obchodování s japonskými automobily v Americe na straně druhé. Appiah tvrdí, že lze mnoho získat oddělením konceptů pozice subjektu a zprostředkování, čímž by se zjistilo, že patří k odlišným druhům narativu. Energie věnovaná těmto teoretickým sporům by se pak mohla přeměňovat na otázky: jak jsou identity konstruovány a jakou úlohu sehrávají v těchto konstrukcích diskursivní praktiky, jako je literatura.

Avšak možnost, že by výklady subjektů, které mají možnost volby, a výklady sil, které subjekty determinují, mohly vedle sebe pokojně existovat jako různé narativy, je v nedohlednu. Hnací silou teorie je přece jen touha vidět, jak daleko může myšlenka nebo argument zajít, a kriticky zkoumat alternativní výklady a jejich postuláty. Držet se ideje zprostředkování subjektů znamená dovést ji, kam až je možné, vyhledávat a kriticky analyzovat pozice, které ji omezují či stojí proti ní.

TEORIE

Z toho si lze vzít obecné ponaučení. Na závěr můžeme říci, že teorie nepřináší harmonická řešení. Například nás jednou provždy nenaučí, co je to význam: jakou měrou se faktory záměru, textu, čtenáře a kontextu podílejí každý zvlášť na celku, kterým je vyznání. Teorie nám neříká, je-li poezie transcendentní dispozicí (*vocation*), nebo rétorickým trikem, a pokud je obojím, nedozvíme se, zda má více z jednoho či druhého. Zjišťuji, že jsem se na konci jednotlivých kapitol opakovaně odvolával na napětí mezi faktory, perspektivami či liniemi těchto disputací a končil tím, že se musíme zabývat každou z nich tak, že se budeme pohybovat mezi alternativami, kterým se nelze vyhnout, ale které nespějí k žádné syntéze. Teorie tedy nenabízí soubor řešení, ale vyhlídku dalšího myšlení. Volá po řeholi četby, kritické analýze postulátů, zpochybňování předpokladů, z nichž vycházíme. Na začátku jsem uvedl, že teorie je bezbřehá — že je to neohraničený korpus smělého a fascinujícího psaní — ale nejen psaní: je to také nekončící projekt myšlení, který nekončí s koncem velmi stručného úvodu.

PŘÍLOHA

TEORETICKÉ ŠKOLY A SMĚRY

Rozhodl jsem se představit teorii způsobem spočívajícím spíše v prezentaci problémů a polemik než „škol“, avšak čtenář může právem očekávat vysvětlení termínů, jako je *strukturalismus* či *dekonstrukce*, které se v rozpravách o teorii objevují. Přináším je na tomto místě ve formě stručného popisu moderních teoretických směrů.

Literární teorie není nezávazným souborem idejí, nýbrž silou spočívající v institucích. Teorie existuje ve společenských čtenářů a autorů jako diskursivní praktika, složitě vpletená do vzdělávacích a kulturních institucí. Mezi tři teoretická pojetí, jež měla od šedesátých let dvacátého století největší dopad, patří: široce se uplatňující myšlení o jazyku, reprezentaci a kategoriích kritického myšlení, skutečňované dekonstrukcí a psychoanalýzou (někdy ve shodě, jindy v rozporu); analýzy úlohy *genderu* a sexuality v každém aspektu literatury a teorie z pozice feminismu a posléze *gender studies* a *queer theory*; a rozvoj historicky zaměřených kulturních teorií (nový historismus, postkoloniální teorie) studujících široké spektrum diskursivních praktik, kam patří mnohé objekty (tělo, rodina, rasa), o nichž se dříve neuvažovalo v tom smyslu, že by měly nějakou historii.

Několik důležitých teoretických směrů vzniklo již před rokem 1960.

RUSKÝ FORMALISMUS

Ruští formalisté počátku dvacátého století zdůrazňovali, že teoretikové by se měli zabývat literárností literatury: verbálními strategiemi, které jí dávají literární charakter, aktualizací jazyka jako takového a „ozvláštněním“ prožitku, jehož docilují. Převedli pozornost od autorů na verbální „prostředky“, přičemž tvrdili, že „prostředek je jediným literárním hrdinou“. Místo otázek typu „co zde autor říká?“ bychom se měli ptát třeba „co se zde se sonetem děje?“ nebo Jaká dobrodružství v této Dickensově knize román zažívá?. Třemi klíčovými představiteli této skupiny, která přeorientovala studium literatury na otázky formy a techniky, jsou Roman Jakobson, Boris Ejchenbaum a Viktor Šklovskij.

NOVÁ KRITIKA (*NEW CRITICISM*)

Směr označovaný jako „Nová kritika“ se objevil ve Spojených státech ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století (v Anglii je s ním spojováno dílo I. A. Richardse a Williama Empsona). Svou pozornost soustředil na jednotu a integraci literárních děl. V protikladu k historickému bádání provozovanému na univerzitách přistupovala Nová kritika k básním spíše jako k estetickým objektům než k historickým dokumentům a zkoumala spíše interakce jejich verbálních rysů a z nich vyplývající významové komplikace než historické intence a okolnosti autorova života. Představitelé tohoto směru (Cleanth Brooks, John Crowe Ransome, W. K. Wimsatt) říkali, že úkolem kritiky je objasnit jednotlivá umělecká díla. Nová kritika se zaměřovala na dvojznačnost (*ambiguity*), paradox, ironii a účinky konotací a básnického zobrazování a snažila se ukázat, jak každý prvek básnické formy přispívá k jednotné struktuře.

Nová kritika po sobě zanechala trvalý odkaz v podobě technik *close reading*- a předpokladu, že testem jakékoli teoretické aktivity je to, zda nám pomůže vyprodukovat bohatší, zevrubnější interpretace jednotlivých děl. Od

počátku šedesátých let však řada teoretických hledisek a diskursů — fenomenologie, lingvistika, psychoanalýza, marxismus, strukturalismus, feminismus, dekonstrukce — začala ve srovnání s Novou kritikou nabízet bohatší pojmové rámce pro myšlení o literatuře a dalších kulturních výtvorech.

FENOMENOLOGIE

Fenomenologie vzešla z díla filozofa první třetiny dvacátého století Edmunda Husserla. Pokouší se obejít problém dělení na subjekt a objekt, na vědomí a svět tím, že se zaměřuje na jevovou realitu objektů tak, jak se jeví vědomí. Můžeme se zdržet otázek o nejvyšší realitě či poznatelnosti světa a popsat svět tak, jak je předkládán vědomí. Fenomenologie se podepsala pod teorii zasvěcenou popisování „světa“ autorova vědomí, jak to dokládá řada děl představitelů tohoto směru (Georges Poulet, J. Hillis Miller). Větší důležitost však zaznamenala „čtenářsky orientovaná teorie“ (Stanley Fish, Wolfgang Iser). Pro čtenáře je dílem to, co je předkládáno vědomí; někdo může namítnout, že dílo není něčím objektivním, co existuje nezávisle na jakékoli čtenářské zkušenosti, ale je právě touto zkušeností čtenáře. Teorie se tak může stát popisem způsobu, jímž se čtenář postupně propracovává textem, stejně jako může analyzovat, jak čtenáři produkují význam tím, že vytvářejí spojitosti, doplňují, co zůstalo nevyřčeno, anticipují a domýšlejí si, načež jejich očekávání dojdou zklamání, nebo se naplní.

Další verze fenomenologie zaměřená na čtenáře se označuje jako „recepční estetika“ (Hans Robert Jauss). Určité dílo je odpovědí na otázky kladené „horizontem očekávání“. Interpretace děl by se proto neměla zaměřovat na zkušenost individuálního čtenáře, ale na historii recepce daného díla a na jeho vztah k měnícím se estetickým normám a souborům očekávání, které umožňují, aby bylo čteno v různých dobách.

STRUKTURALISMUS

S teorií zaměřenou na čtenáře má jisté společné rysy strukturalismus, který také upíná svou pozornost na způsob produkce, významu. Strukturalismus však vznikl v *opozici* k fenomenologii: místo popisování zkušenosti bylo jeho cílem identifikovat základní struktury, které ji umožňují. Namísto fenomenologického popisu vědomí se strukturalismus snažil analyzovat struktury které působí nevědomě (struktury jazyka, psychiky, společnosti). Z důvodu svého zájmu o způsob produkce významu viděl často strukturalismus (jako např. v *S/Z* Rolanda Barthese) čtenáře jako působiště základních kódů, které význam umožňují, a jako zprostředkovatele významu.

Jako *strukturalismus* se obvykle označuje skupina převážně francouzských myslitelů, kteří v padesátých a šedesátých letech dvacátého století pod vlivem teorie jazyka Ferdinanda de Saussura aplikovali koncepty strukturální lingvistiky na studium společenských a kulturních fenoménů. Strukturalismus se nejprve rozvinul v antropologii (Claude Lévi-Strauss), poté v literatuře a kulturních studiích (Roman Jakobson, Roland Barthes, Gérard Genette), psychoanalýze (Jacques Lacan), dějinách idejí (Michel Foucault) a marxistické teorii (Louis Althusser). Ačkoli tito myslitelé nikdy nezformovali školu jako takovou, právě pod nálepkou „strukturalismu“ bylo jejich dílo na konci šedesátých let a v průběhu let sedmdesátých importováno do Anglie, Spojených států a dalších zemí, kde si následně našlo své čtenáře.

V literární vědě prosazuje strukturalismus poetiku všímající si konvencí, které umožňují existenci literárních děl; neusiluje o nové interpretace děl, nýbrž o pochopení toho, jak je možné, že mají právě ty, a ne jiné významy a účinky. Tento projekt –systematický výklad literárního diskursu se však jeho představitelům nepodařilo zavést v Británii a Spojených státech. Hlavní účinek strukturalismu tam spočíval v tom, že nabídl nové představy o literatuře, jakož i v tom, že z ní učinil jednu ze signifikačních praktik. Otevřel tak cestu k symptomatickému čtení literárních děl

a podnítil kulturní studia k tomu, aby se snažila objasnit významotvorné (*signifying*) postupy různých kulturních praktik.

Od strukturalismu není snadné odlišit sémiotiku, obecnou nauku o znacích, jejíž stopy vedou zpět k Saussurovi a americkému filozofu Charlesi Sandersi Peirceovi. Sémiotika je nicméně mezinárodním směrem, kterému jde o včlenění vědeckého studia chování a komunikace, přičemž se takřka zcela vyhýbá filozofickým spekulacím a kulturně-kritickým studiím, kterými se vyznačuje strukturalismus ve své verzi francouzské, jakož i ve verzích jí podobných.

POSTSTRUKTURALISMUS

Jakmile začal být strukturalismus definován jako směr nebo škola, teoretikové se od něj distancovali. Vyšlo najevo, že díla údajných strukturalistů nezapadala do myšlenky strukturalismu jako pokusu o dokonalé poznání a kodifikaci struktur. Barthes, Lacan a Foucault byli například označeni za *poststrukturalisty*, kteří již strukturalismus v užším pojetí přesáhli. Avšak mnohé postoje spojované s poststrukturalismem jsou zjevné i v raném díle těchto myslitelů, kdy byli ještě vnímáni jako strukturalisté. Popsali způsoby, jimiž se teorie zaplétají do jevů, které se pokoušejí popsat; jak texty vytvářejí význam tím, že porušují všemožné konvence, jejichž místo vymezuje strukturální analýza. Rozpoznali, že není možné popsat kompletní a koherentní systém značení, neboť systémy se neustále mění. Poststrukturalismus ve skutečnosti ani tak nedemonstruje nedostatky či omyly strukturalismu, jako se spíše odklání od projektu spočívajícího v odhalení toho, co činí kulturní jevy inteligibilními, a klade místo toho důraz na kritiku vědění, totality a subjektu. Vše z toho považuje za problematický účinek. Struktury významotvorných systémů (*systems of signification*) neexistují nezávisle na subjektu jako objekty vědění, ale slouží jako struktury subjektům, jež jsou provázány se silami, které je produkují.



ED FLANDERS
DEKONSTRUKTÉR

DEKONSTRUKCE

Termín *poststrukturalismus* se užívá pro označení širokého spektra teoretických diskursů, jejichž součástí je kritický přístup k představě objektivního vědění a subjektu schopného poznat sebe sama. Na poststrukturalismu se tudíž podílí soudobý feminismus, psychoanalytické teorie, marxismus a historismy. *Poststrukturalismus* však také označuje v první řadě *dekonstrukci* a dílo Jacquese Derridy, jenž se nejprve prosadil v Americe svou kritickou studií o strukturalistickém pojetí struktury, obsaženou v souboru statí, kterým na sebe v Americe upozornil strukturalismus (*The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 1970).

Dekonstrukci lze nejjednodušeji definovat jako kritiku hierarchických opozic, jež tvoří strukturu západního myšlení: vnitřek/vnějšek, duše/tělo, doslovný/metaforický, řeč/psaní, přítomnost/nepřítomnost, příroda/kultura, forma/význam. Dekonstruovat opozici znamená ukázat, že to není něco přirozeného či nevyhnutelného, nýbrž že se jedná o konstrukci vyprodukovanou diskursy, které jsou na ní závislé; zároveň to znamená ukázat, že je to konstrukce v rámci provádění dekonstrukce, která se jí snaží demontovat a předefinovat — tj. nikoli ji zničit, ale opatřit ji jinou strukturou a přidělit jí jinou funkci. Jako způsob čtení je však dekonstrukce, slovy Barbary Johnsonové, „vytříděním znesvářených sil označování v rámci textu“, zkoumáním napětí mezi způsoby označování, stejně jako mezi performativními a konstativními dimenzemi jazyka.

FEMINISTICKÁ TEORIE

Pokud se feminismus pouští do dekonstrukce opozice muž/žena a opozic, které jsou s ní v historii západní kultury spojovány, jedná se o verzi poststrukturalismu, avšak týká se to pouze jedné linie feminismu, který je spíše společenským a myšlenkovým hnutím a prostorem pro diskusi než jednotnou školou. Na jedné straně feminističtí teoretikové bojují za identitu žen, dožadují se

práv pro ženy a prosazují ženskou literární tvorbu jako reprezentaci ženských zkušeností. Na straně druhé se feministé a feministky pouštějí do teoretické kritiky heterosexuální matrice, která organizuje identity a kultury z hlediska opozice mezi mužem a ženou. Elaine Showalterová rozlišuje mezi „feministickou teorií“ mužských premis a procedur a „gynoteorií“, feministickou teorií zabývající se ženskými autorkami a reprezentací ženských zkušeností. Obě tato pojetí bývají stavěna do protikladu s tím, co se někdy v Británii a Americe označuje jako „francouzský feminismus“, v jehož rámci se „žena“ stává synonymem jakékoli radikální síly, která rozvrací koncepty, předpoklady a struktury patriarchálního diskursu. Podobně je součástí feministické teorie jak linie odmítající psychoanalýzu pro nevyvratitelnost jejích sexistických základů, tak brilantní reartikulace psychoanalýzy ze strany takových feministických badatelek, jako jsou Jacqueline Roseová, Mary Jacobusová a Kaja Silvermanová, podle nichž jediné psychoanalýza poskytuje — díky svému rozumění komplikacím internalizujících norem — možnost k tomu, abychom mohli věřit, že problémy žen pochopíme a budeme je nazírat z nového úhlu. Feminismus se svými mnohočetnými projekty měl vliv na zevrubnou transformaci literárního vzdělání ve Spojených státech a v Británii, neboť rozšířil literární kánon a představil řadu nových témat.

PSYCHOANALÝZA

Psychoanalytická teorie ovlivnila literární vědu jako způsob interpretace i jako teorie o jazyku, identitě a subjektu. Na jedné straně je to společně s marxismem nejmocnější moderní hermeneutika: autoritativní metajazyk či odborný slovník, který je možno aplikovat na literární díla i na jiné situace, a tím porozumět tomu, o co „ve skutečnosti“ jde. To vede ke kritice bdělé vůči psychoanalytickým tématům a vztahům. Na druhé straně však psychoanalýza nejsilněji zapůsobila prostřednictvím díla Francouze Jacquesa Lacana, bývalého psychoanalytika, který založil svou vlastní školu mimo instituci analýzy

a stanul v čele proudu, jež nazýval návratem k Freudovi. Lacan popisuje subjekt jako účinek jazyka a rozhodující úlohu v analýze přikládá tomu, co Freud označuje jako přenos (*transference*), v jehož rámci analyzovaná osoba staví psychoanalytika do role autoritativní postavy z minulosti („zamiluje se do svého psychoanalytika“). Dle tohoto výkladu nevychází pravda o pacientově stavu najevo na základě psychoanalytickovy interpretace pacientova diskursu, ale tím, jak psychoanalytik a pacient přehrávají rozhodující scénář z pacientovy minulosti. Tato *p r e o r i e n t o v á n í* činí z psychoanalýzy poststrukturalistickou disciplínu, v níž interpretace spočívá v přehrávání (*replaying*) textu, nad nímž nemá kontrolu.

MARXISMUS

Do Británie, na rozdíl od Spojených států, nedorazil poststrukturalismus prostřednictvím Derridy a následně Lacana a Foucaulta, nýbrž zásluhou díla marxistického teoretika Louise Althussera. Althusser, jehož četba byla součástí marxistické kultury britské levice, vedl své čtenáře k lacanovské teorii a podněcoval k postupné transformaci, na jejímž základě, slovy Antonyho Easthopa, „začal poststrukturalismus zaujímat do značné míry stejný prostor jako jeho hostitelská kultura, marxismus“. Podle marxismu náležejí texty do nadstavby determinované ekonomickou základnou („reálnými výrobními vztahy“). Interpretovat kulturní produkty znamená najít jejich zpětnou souvislost se základnou. Althusser tvrdil, že společenská formace není jednotnou totalitou, jejímž středem je způsob produkce, nýbrž volnější strukturou, v jejímž rámci se v různých časových plánech vytvářejí různé úrovně či typy praxe. Společenské a ideologické nadstavby jsou „relativně autonomní“. Althusser roubuje marxistický výklad determinace individuálního společenským na psychoanalýzu, přičemž při vysvětlování toho, jak se ideologie uplatňuje při determinaci subjektu, vychází z lacanovského výkladu determinace vědomí nevědomím. Subjekt je účinek, jenž se konstituuje v rámci procesů nevědomí,

diskursu a relativně autonomních praktik, které organizují společnost.

Toto spojení je v Británii východiskem pro mnoho teoretických diskusí jak v politické teorii, tak literární vědě a kulturních studiích. K zásadní analýze vztahů mezi kulturou a znakovými procesy (*signification*) došlo v sedmdesátých letech dvacátého století na stránkách filmovědného časopisu *Screen*. Jejím cílem bylo rozvíjením L. Althussera a J. Lacana porozumět tomu, jak je subjekt situován a konstruován strukturami kinematografické reprezentace.

NOVÝ HISTORISMUS / KULTURNÍ MATERIALISMUS

Osmdesátá a devadesátá léta se v Británii a Spojených státech vyznačovala nástupem dynamické, teoreticky orientované historické teorie. Na jedné straně je to britský *kulturní materialismus*, definovaný Raymondem Williamsem jako „analýza všech forem označování (*signification*), včetně a na prvním místě psaní, v rámci skutečných prostředků a podmínek jejich produkce“. Odborníci na renesanci ovlivněni Foucaultem (Catherine Belseyová, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield a Peter Stallybrass) se zabývají především historickou konstitucí subjektu a polemickou rolí literatury v době renesance. Nový historismus ve Spojených státech, u něž se při sledování spojitosti mezi texty, diskursy, mocí a konstituováním subjektivity méně projevuje tendence postulovat hierarchii příčiny a následku, se rovněž soustřeďuje na renesanci. Stephen Greenblatt, Louis Montrose a další upírají svou pozornost na to, jak jsou literární texty renesance zařazeny do diskursivních praktik a institucí, přičemž k literatuře nepřístupují jako k odrazu nebo produktu společenské reality, ale jako k jedné z několika někdy antagonistických činností. Pro představitele nového historismu je klíčovou otázkou dialektika „subverze a absorpce“: do jaké míry nabízejí renesanční texty vskutku radikální kritiku dobových náboženských a politických ideologií a do jaké míry je diskursivní praxe

literatury při svém zřejmém rozvratnictví způsobem, jak absorbovat subverzivní síly?

POSTKOLONIÁLNÍ TEORIE

Příbuzný soubor teoretických otázek se objevuje v *postkoloniální* teorii: snahách o porozumění problémům nastoleným evropskou kolonizací a jejími následky. V rámci tohoto odkazu se postkoloniální instituce a zkušenosti, počínaje myšlenkou nezávislého národa a konče myšlenkou kultury jako takové, prolínají s diskursivními praktikami Západu. Od osmdesátých let dvacátého století se stále rostoucí korpus psaní zabývá otázkami vztahu mezi hegemonií západního diskursu a možnostmi rezistence a rovněž problematikou formování koloniálních a postkoloniálních subjektů: hybridních subjektů vznikajících v důsledku toho, jak se na sebe navrstvují neslučitelné jazyky a kultury. K ustavení tohoto oboru přispěl Edward Said svou knihou *Orientalism* (1978), ve které zkoumá konstrukci Jiného" Orientu pomocí evropských diskursů vědění. Od té doby představují postkoloniální teorie a psaní snahu zasahovat do konstrukce kultury a vědění a pro intelektuály pocházející z postkoloniálních společností pak snahu o to, aby se psaním propracovali zpátky k historii, kterou napsal někdo jiný.

DISKURS MENŠIN

Jednou politickou změnou, které bylo na půdě akademických institucí ve Spojených státech dosaženo, je nárůst studia literatury etnických menšin. Hlavní snahou je oživit a propagovat studium textů černošských autorů, Hispánců, Američanů asijského původu a původních obyvatel Ameriky. Diskuse se rozvíjí kolem vztahu mezi posilováním kulturní identity jednotlivých skupin jejich spojováním s tradicí psaní a velkorysým cílem spočívajícím v oslavování kulturní rozdílnosti a „multikulturalismu“. Teoretické otázky se zde začínají rychle prolínat s otázkami souvisejícími s postavením teorie, o níž se

někdy říká, že vnucuje „bílé“ otázky či filozofické problémy projektům, které se intenzivně snaží ustavit své vlastní termíny a kontexty. Kritikové z řad Hispánců, Afroameričanů a Američanů asijského původu však vidí teoretický počin v rozvoji studia diskursů menšin, přičemž definují jejich distinktivnost a formulují jejich vztahy k dominantním tradicím psaní a myšlení. Pokusy o generování teorií „diskursů menšin“ rozvíjejí koncepty pro analýzu specifických kulturních tradic, jakož i využívají marginálního postavení k tomu, aby poukazovaly na předpoklady „většinového“ diskursu a zasáhly do jeho teoretických debat.

QUEER THEORY

Queer theory (rozebíraná v sedmé kapitole), stejně jako dekonstrukce a další současné teoretické směry, pracuje s marginálním — s tím, co bylo ponecháno stranou jako perverzní, společensky nepřijatelné, radikálně odlišné — proto, aby byla analyzována kulturní konstrukce centra: heterosexuální normativnosti. Zásluhou díla Eve Sedgwickové, Judith Butlerové a dalších se *queer theory* stala dějištěm produktivního kritického zkoumání nejen kulturní konstrukce sexuality, ale kultury založené na popření homoerotických vztahů jako takové. Stejně jako feminismus a různé verze etnických studií předtím Čerpá ideovou energii ze své spojitosti s emancipačními společenskými hnutími a z diskusí o příhodných strategiích a konceptech, které se uvnitř těchto hnutí vedou. Měli bychom oslavovat a akcentovat rozdílnost, či napadat distinkce, které jsou zdrojem stigmatizace? Jak činit obojí? V teorii jde o to, že jsou zde možnosti pro čin i rozumění.

LITERATURA

Kapitola 1

- Rorty, Richard: *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1982, s. 66.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality*, vol. I, New York, Pantheon 1980, s. 154, 156, 43; česky: *Dějiny sexuality I*, přel. Čestmír Pelikán, Praha, Herrmann & synové 1999. ŘEČ A PSANÍ (*SPEECH AND WRITING*): Culler, Jonathan: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1982, s. 89-110.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Vyznání*, přel. Luděk Kult, Praha, Odeon 1978 (kniha třetí a jinde).
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1976, s. 141-164; slovensky: *Gramatológia*, přel. Martin Kanovský, Bratislava, Archa 1999.
- „MIMO TEXT NIC NEEEXISTUJE“ (*ULN' YA PAS DE HORS-TEXTE*): Derrida: *Of Grammatology*, cit. dílo, s. 158.
- ARETHA FRANKLINOVÁ: Butlerová, Judith: „Imitation and Gender Insubordination“, in: Fussová, Diana (ed.): *Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Routledge 1991, s. 27-28.

Kapitola 2

- HISTORICKÉ ROZUMĚNÍ (*HISTORICAL UNDERSTANDING*): Gallie, W. B.: *Philosophy and the Historical Understanding*, London, Chatto 1964, s. 65-71.
- WEED: Ellis, John M.: *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley — Los Angeles, University of California Press 1974, s. 37-42.
- HYPERCHRÁNĚNÝ KOOPERATIVNÍ PRINCIP (*HYPER-PROTECTED COOPERATIVE PRINCIPLE*): Prattová, Mary

- Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press 1977, s. 38-78.
- Jakobson, Roman: „Linguistics and Poetics“, in: *Language in Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1987, s. 70; česky in: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka, Jinočany, H&H 1995.
- Kant, Immanuel: *The Critique of Judgement*, část první, oddíl 15; česky: *Kritika soudnosti*, přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel, Praha, Odeon 1975.
- INTERTEXTUALITA (*INTERTEXTUALITY*): viz Barthes, Roland: *S/Z*, New York, Ferrar Strauss 1984, s. 10-12, 20-22; a Bloom, Harold: *Poetry and Repression*, New Haven, Yale University Press 1976, s. 2-3. Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso 1983, s. 40.
- ČLÁNEK Z ROKU 1860: Richardson, H.: „On the Use of English Classical Literature in the Work of Education“, cit. in: Baldick, Chris: *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, Oxford, Clarendon 1987, s. 66.
- Eagleton, Terry: *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell 1983, s. 25. KULTURNÍ KAPITÁL (*CULTURAL CAPITAL*): Guillory, John: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press 1993.

Kapitola 3

- KULTURNÍ STUDIA (*CULTURAL STUDIES*): Klein, Richard: *Cigarettes are Sublime*, Durham, NC, Duke University Press 1993; a *Eat Fat*, New York, Pantheon 1996; Garberová, Marjorie: *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, New York, Simon & Schuster 1994; Seltzer, Mark: *Serial Killers I, II, III*, New York, Routledge 1997.
- Barthes, Roland: *Mythologies*, London, Cape 1972, s. 15-25.
- Althusser, Louis: „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)“, in: *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, London, New Left Books 1971, s. 168.
- AMERICKÝ SBORNÍK (*AMERICAN COLLECTION*): Grossberg, Lawrence — Nelson, Cary — Treichlerová, Paula (eds.): *Cultural Studies*, New York, Routledge 1992, s. 2, 4.
- SOCIÁLNÍ TOTALITA (*SOCIÁL TOTALITY*): Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London, Verso 1990, s. 89-92.
- KRIMINÁLNÍ SERIÁLY: Easthope, Anthony: *Literary into Cultural Studies*, London, Routledge 1991, s. 109.

Kapitola 4

- de Saussure, Ferdinand: *Course in General Linguistics*, London, Duckworth 1983, s. 107, 115; česky: *Kurz obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha, Odeon 1989.
- Whorf, B. L.: *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., MIT Press 1956.
- LITERÁRNÍ KOMPETENCE (*LITERARY COMPETENCE*): Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul 1975, s. 113-160.
- HORIZONT OČEKÁVÁNÍ (*HORIZON OF EXPECTATIONS*): Holub, Robert: *Reception Theory: A Critical Introduction*, London, Methuen 1984, s. 58-63.
- Showalterová, Elaine: „Towards a Feminist Poetics“, in: Mary Jacobusová (ed.): *Women Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm 1979, s. 25.
- INTENCIONÁLNÍ KLAM (*INTENTIONAL FALLACY*): Wimsatt, W. K. — Beardsley, Monroe: „The Intentional Fallacy“, in: Wimsatt: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press 1954, s. 18.
- Morrisonová, Toni: *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1992.
- Said, Edward: „Jane Austen and Empire“, in: *Culture and Imperialism*. New York, Knopf 1993, s. 80-97.
- HERMENEUTIKA PODEZŘENÍ (*HERMENEUTICS OF SUSPICION*): Gadamer, Hans-Georg: „The Hermeneutics of Suspicion“, in: Shapiro, Gary — Sica, Alan (eds.): *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, University of Massachusetts Press 1984, s. 54-65.

Kapitola 5

- Derrida, Jacques: „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy“, in: *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press 1982, s. 207-271; česky: „Bílá mytologie“, in: *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček, jr., Bratislava, Archa 1993.
- RÉTORICKÉ FIGURY (*RHETORICAL FIGURES*): Culler, Jonathan: „The Turns of Metaphor“, in: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge & Kegan Paul 1981, s. 188-209.
- Lakoff, George — Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press 1980; česky: *Metafory, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka, Brno, Host 2002.

- Jakobson, Roman: „Two Aspects of Language...”, in: *Language in Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1987, s. 95-114; česky: „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch”, in: *Poetická funkce*, cit. dílo.
- ČTYŘI HLAVNÍ TROPY (*FOUR MASTER TROPES*): White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1978, s. 5-6, 58-75.
- PŘEDSTÍRÁ, ŽE MLUVÍ (*PRETENDS TO BE TALKING*): Frye, Northrop: *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press 1965, s. 249.
- FIKČNÍ NÁPODOBY (*FICTIONAL IMITATIONS*): Smithová, Barbara Herrstein: *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature*, Chicago, University of Chicago Press 1978, s. 30; Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, s. 271-272, 275, 280.

Kapitola 6

- Kermode, Frank: *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press 1967, s. 45.
- Aristoteles: *Poetika*, přel. Milan Mráz, Praha, Svoboda 1996 (kapitoly 6-11).
- Bachtin, Michail: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press 1981.
- Bálová, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press 1997, 2. vyd., s. 142-166.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1980, s. 189-211.
- PSEUDOITERATIV (*PSEUDO-ITERATIVE*): Genette: *Narrative Discourse*, cit. dílo, s. 121-127.
- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt 1927, s. 64.
- de Man, Paul: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1986, s. 11.

Kapitola 7

- Austin, J. L.: *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1975, s. 5, 6, 14, 54-70, 9, 22; česky: *Jak udělat něco slovy*, přel. Jiří Pechar a kol., Praha, Filosofia 2000.
- LITERÁRNÍ TEORETIKOVÉ (*LITERARY CRITICS*): Petrey, Sandy: *Speech Acts and Literary Theory*, New York, Routledge 1990.

- Derrida, Jacques: „Signature, Event, Context”, in: *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press 1983, s. 307-330; česky: „Signatura, událost, kontext”, in: *Texty k dekonstrukci*, cit. dílo.
- Derrida, Jacques: *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York, Routledge 1992, s. 55.
- PROHLÁŠENÍ NEZÁVISLOSTI: Derrida, Jacques: „Declaration of Independence”, *New Political Science*, 15 (léto 1986), s. 7-15.
- APORIE (*APORIA*): de Man, Paul: *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press 1979, s. 131.
- Butlerová, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990, s. 136-141.
- Butlerová, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, New York, Routledge 1993, s. 7, 2, 231-232, 226.

Kapitola 8

- Foucault, Michel: *The Archeology of Knowledge*, New York, Pantheon 1972, s. 22.
- QUEER THEORY: Butlerová, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, cit. dílo, s. 235-240.
- Armstrongová, Nancy: *Desire and Domestic Fiction*, New York, Oxford University Press 1987, s. 9.
- FREUD: Laplanche, Jean — Pontalis, J. B.: *The Language of Psychoanalysis*, New York, Norton 1973, s. 205-208.
- Lacan, Jacques: „The Mirror Stage”, in: *Écrits: A Selection*, New York, Norton 1977, s. 1-7. Borch-Jakobsen, Mikkel: *The Freudian Subject*, Stanford, Calif., Stanford University Press 1988, s. 47.
- Girard, René: *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1965.
- Kosofsky Sedgwicková, Eve: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press 1985.
- TLAKY EMANCIPAČNÍ POLITIKY (*URGENCIES OF EMANCIPATORY POLITICS*): Roseová, Jacqueline: *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso 1986, s. 103.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality*, vol. I, cit. dílo, s. 101; česky: *Dějiny sexuality I*, cit. dílo.
- Hall, Stuart: „Cultural Identity and Cinematic Representation”, *Framework*, 36 (1987), s. 70.
- VNITŘNÍ DIFERENCE (*DIFFERENCE WITHIN*): Johnsonová, Barbara: „The Critical Difference: BartheS/BalZac”, in: *The*

Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980, s. 4.

Butlerová, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge 1990, s. 147.

Appiah, Kwame Anthony: „Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory”, in: Arac, Jonathan — Johnsonová, Barbara (eds.): *The Consequences of Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1991, s. 74, 83.

SUBALTERNÍ (*SUBALTERN*): Spivaková, Gayatri: „Can the Subaltern Speak?”, in: Nelson, Cary — Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press 1988, s. 271-313.

Příloha

Derrida, Jacques: „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, in: Macksey, R. — Donato, E. (eds.): *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1970, s. 247-265; česky: „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku”, in: *Texty k dekonstrukci*, cit. dílo.

Johnsonová, Barbara: *The Critical Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980, s. 5.

Showalterová, Elaine: „Towards a Feminist Poetics”, in: Jacobusová, Mary (ed.): *Women Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm 1979, s. 25.

Roseová, Jacqueline: *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso 1986.

Jacobusová, Mary: *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York, Columbia University Press 1986.

Silvermanová, Kaja: *Threshold of the Visible World*, New York, Routledge 1996.

Easthope, Antony: *British Post-structuralism since 1968*, New York, Routledge 1988, s. xiv.

Williams, Raymond: *Writing in Society*, London, Verso 1984, s. 210.

ROZŠIŘUJÍCÍ LITERATURA

Kapitola 1

Culler, Jonathan: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1982, začíná pojednáním o literatuře obecně.

Harland, Richard: *Super structuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, London, Methuen 1987, rozsáhlý a čtivý úvodní přehled.

Více o Foucaultovi viz Rabinow, Paul (ed.): *The Foucault Reader*, New York, Pantheon 1984; McNayová, Lois: *Foucault: A Critical Introduction*, New York, Continuum 1994. Více o Derridovi viz Culler: *On Deconstruction*, cit. dílo, s. 85-179; Bennington, Geoffrey: *Jacques Derrida*, Chicago, University of Chicago Press 1993.

Kapitola 2

Hernadi, Paul (ed.): *What Is Literature?*, Bloomington, Indiana University Press 1978, obsahuje celou řadu reprezentativních tvrzení.

Prattová, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literature - Discourse*, Bloomington, Indiana University Press 1977, vystupuje proti představě literatury jako zvláštního druhu jazyka.

Smithová, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse: On the relation of Language to Literature*, Chicago, University of Chicago Press 1979, přistupuje k literárním dílům jako k fikčním nápodobám „reálných“ mluvních aktů.

Eagleton, Terry: *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell 1983, s. 1-53, zabývá se ideou literatury obecně a literární vědou Británie 19. století.

- Easthope, Anthony: *Literary into Cultural Studies*, London, Routledge 1991, s. 1-61, představuje užitečný přehled tradičních pojetí literatury.
- Derrida, Jacques: „This Strange Institution Called Literature”, in: *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York, Routledge 1992, s. 33-75; česky: „Ta podivná instituce, které se říká literatura”, přel. Alice Procházková, *Aluze*, IV. roč., č. 2, 2000, s. 122-150.

Kapitola 3

- „Forum: Thirty-Two Letters on the Relation Between Cultural Studies and the Literary”, *PMLA* 112:2, březen 1997, s. 257-286, nabízí široké spektrum současných názorů.
- Easthope, Anthony: *Literary into Cultural Studies*, podává přehled vývoje situace v Británii; Bennet, Tony a kol. (eds.): *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*, London, Batsford & Open University Press 1987, antologie klasických britských esejů pro studijní obor „Populární kultura” na Open University.
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin 1989, přístupný úvod.
- During, Simon (ed.): *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge 1993; Balová, Mieke (ed.): *The Practice of Cultural Analysis*, Stanford, Calif., Stanford University Press 1999, dva soubory z poslední doby.
- Davies, Ioan: *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire*, London, Routledge 1995, pronikavá sonda do posledního vývoje.
- LITERÁRNÍ KÁNON (*LITERARY CANON*): von Hallberg, Robert (ed.): *Canons*, Chicago, University of Chicago Press 1984.

Kapitola 4

- Culler, Jonathan: *Saussure*, London, Fontana 1976, opr. vyd.: Ithaca, NY, Cornell University Press 1986; slovensky: *Saussure*, přel. Jana Lazarová, Bratislava, Archa 1993, úvod do jeho myšlenkového světa a vlivného díla.
- Halliday, M. A. K.: *Explorations in the Function of Language*, London, Arnold 1973, eseje související s literární vědou.
- Fowler, Roger: *Linguistic Criticism*, Oxford, Oxford University Press 1996, hodnotný úvod do jazyka a jazykových dimenzí literatury.

- Ray, William: *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*, Oxford, Blackwell 1984, rozvíjí přesvědčivé pojednání o přístupech různých kritických škol k významu v literatuře; Fabb, Nigel a kol. (eds.): *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, New York, Methuen 1987, zdařilé eseje z poslední doby.
- POETIKA (*POETICS*): Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*, London, Routledge 1975; Barthes, Roland: *S/Z*, New York, Hill & Wang 1974, rozbor Balzakovy příběhu, který osciluje mezi poetikou a hermeneutikou.
- HERMENEUTIKA (*HERMENEUTICS*): Marshall, Donald: „Literary Interpretation”, in: *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. Joseph Gibaldi, New York, MLA 1992, 2. vyd., s. 159-182.
- ČTENÁŘSKY ORIENTOVANÁ TEORIE (*READER-RESPONSE CRITICISM*): Tompkinsová, Jane (ed.): *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980.

Kapitola 5

- RÉTORIKA (*RHETORIC*): Barilli, Renato: *Rhetoric*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989, historický přehled klíčových otázek.
- ŽÁNRY (*GENRES*): Hernadi, Paul: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1972.
- APOSTROFA (*APOSTROPHE*): Culler, Jonathan: „Apostrophe”, in: *The Pursuit of Signs, Semiotics Literature, Deconstruction*, London, Routledge 1981, s. 135-154.
- POETIKA (*POETICS*): Culler, Jonathan: „Poetics of the Lyric”, in: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul 1975, s. 161-188.
- POEZIE (*POETRY*): Celou řadu esejů zabývajících se teoretickými otázkami obsahuje Hoseková, Chaviva — Parkerová, Patricia (eds.): *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1985; Derrida, Jacques: „What Is Poetry?” („Che cos'è la poesia?”), in: *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamufová, New York, Columbia University Press 1991, s. 221-246.

Kapitola 6

- Dvě vynikající systematické publikace představují Lanserová, Susan: *The Narrative Act: Point of View in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1981; Balová, Mieke: *Narratolo-*

gy: *Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press 1997, 2. opr. vyd.

Viz také Wallace, Martin: *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1986; Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen 1983; česky: *Poetika vyprávění*, přeložila Vanda Pickettová, Brno, Host 2001; Culler, Jonathan: „Story and Discourse in the Analysis of Narrative”, in: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge & Kegan Paul 1981, s. 169-187; Culler, Jonathan: „Poetics of the Novel”, in: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul 1975, s. 189-238. TOUHA (DESIRE): Brooks, Peter: *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford, Blackwell 1994; de Lauretisová, Teresa: „Desire in Narrative”, in: *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press 1984, s. 103-157. DOZOR (POLICING): Miller, D. A.: *The Novel and the Police*, Berkeley a Los Angeles, University of California Press 1988.

Kapitola 7

Derrida, Jacques: *Limited Inc.*, Evanston, Ill., Northwestern University Press 1988, obsahuje „Signature, Event, Context” a další pojednání o performativu.

Johnsonová, Barbara: „Poetry and Performative Language”, in: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980, krátké výstižné pojednání.

Felmanová, Shoshana: *The Literary Speech Act*, Ithaca, NY, Cornell University Press 1983, o Austinovi a Lacanovi.

Kapitola 8

Taylor, Charles: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1989, rozsáhlý přehled.

Silvermanová, Kaja: *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press 1983, podává syntézu psychoanalýzy a sémiotiky v souvislosti s problematikou formování subjektu s příklady z literatury a kinematografie. K tématu esencialismu: Fussová, Diana: *Identification Papers*, New York, Routledge 1995. K tématu postkoloniální teorie: Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, New York, Routledge 1994; Loombaová, Ania: *Colonialism I Postcolonialism*, New York, Routledge 1998.

Příloha

K otázce institucionálních dějin kritiky Culler, Jonathan: „Literary Criticism and the American University”, in: *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford, Blackwell 1988, s. 3-40; Graff, Gerald: *Professing Literature: An Institutional History*, Chicago, University of Chicago Press 1987; Baldick, Chris: *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present*, London, Longman 1996.

Jednotlivé školy viz Eagleton, Terry: *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell 1983, tendenční, ale velmi živé pojednání o všech „školách” s výjimkou marxismu, kterého je autor přívržencem; Easthope, Anthony: *British Post-structuralism since 1968*, New York, Routledge 1988, brilantně zpracované pojednání o osudech „teorie” v Británii; Barry, Peter: *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, Manchester University Press 1995, užitečný učební text zaměřený na jednotlivé „školy”; Selden, Raman (ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism*, sv. VIII, *From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, pojednávající o hlavních směrech. Harland, Richard: *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and PostStructuralism*, London, Methuen 1987, rozsáhlý a poutavý obecný přehled; Green, Keith — LeBihan, Jill: *Critical Theory and Practice: A Coursebook*, London, Routledge 1996, chytře kombinuje přehled jednotlivých škol s „tematickým” přístupem.

DOSLOV - POZNÁMKA K DÍLU J. CULLERA

Jiří Hrabal

Jonathan Culler (1944) patří k nejvýznamnějším současným americkým literárním teoretikům. Akademického titulu B. A. dosáhl v roce 1966 v Harvardu, o dva roky později obdržel titul B. Phil. v oboru komparativní literatury na St. John's College v Oxfordu a tamtéž získal v roce 1972 i titul D. Phil. v oboru moderních jazyků. Poté vyučoval na Selwyn College v Cambridgi a na Brasenose College v Oxfordu. Jeho profesní působení je však spjato zejména s Cornell University, kde od roku 1977 vykonává funkci profesora anglické a srovnávací literatury.

Cullerovo dílo až dosud zůstává českému čtenáři téměř nedostupné. Zatím bylo možno do Cullerova myšlení letmo nahlédnout pouze díky slovenským překladům Cullerovy práce o Ferdinandu de Saussurovi (*Saussure*, Bratislava 1993) a stati „Na obranu nadinterpretácie“ (in: *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava 1995) a dosud jediné studie v českém překladu „Za hranicemi interpretace“ (*Aluze* 1998, č. 4).

Cullerovo literárněteoretické stanovisko se od počátku odvíjelo v blízkém kontaktu s francouzskou strukturalistickou tradicí, jíž se stal zasvěceným vykladačem, zejména ve své rozsáhlé práci *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975). Je do značné míry jeho zásluhou, že se francouzský strukturalismus tak výrazně prosadil v americkém literárněteoretickém

myšlení. Přispěli k tomu i další dvě Cullerovy monografické práce *Saussure* (1976) a *Barthes* (1983). Metod francouzského strukturálního myšlení však využil již při svých analýzách díla Gustava Flauberta v knize, která předcházela *Structuralist Poetics*, nazvané *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (1974). Nutno poznamenat, že Culler ve svých výkladech strukturalismu bohužel nepřekročil stín západního teoretika a strukturalismus představuje jako výdobytek francouzského myšlení a téměř opomíjí význam pražské strukturalistické školy.

I přes zjevnou zálibu ve strukturalistické a poststrukturalistické myšlenkové tradici se k ní Culler však nikdy plně nepřipojil, stejně tak ani k žádné jiné ideové linii v uvažování o literatuře, a zůstal v roli interpretativního teoretika či metateoretika. Někdy bývá řazen spolu se Stanley Fishem, Davidem Bleichem, Normanem Hollandem a dalšími k tzv. čtenářsky orientované teorii (*Reader-Response Criticism*), která sestává z literárních teoretiků působících v Severní Americe koncem šedesátých a v sedmdesátých let. Ačkoli tito teoretikové společně zdůrazňovali úlohu čtenáře či procesu čtení při interpretaci textu, pozice, z nichž vycházeli, vykazovaly značnou nesourodost (např. Fish je velmi blízký pragmatismu, Holland představuje spíše psychologizující způsob uvažování atp.).

Teorii interpretace textu se Culler zabývá zejména v knize *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981). Snaží se zde objasnit především dvě otázky: jaký je status a role interpretace v literární teorii a jaký je vztah literární sémiotiky a dekonstrukce. Culler zkoumá různé způsoby přístupu k literárnímu způsobu značení, sleduje, co nám říkají významná literární díla o procesu signifikace, uvažuje nad užíváním pojmů, jako jsou například horizont očekávání či intertextualita. Oproti své práci *O dekonstrukci* se zde tolik nezabývá filozofickými argumenty či vztahem mezi řečí a psaním, ale všímá si spíše toho, jaký účinek mají určitá sporná místa v textech na sémiotiku, která se je snaží uchopit. Culler dále promýšlí dopad sebedekonstruktivních segmentů v literárních dílech (o nichž pojednává např. Paul de Man) na

tradiční sémiotiku či otázku, jak může dekonstrukce vést člověka k tomu, aby revidoval své zavedené a nereflektované postoje.

Cullerovo uvažování o teorii interpretace bývá označováno jako „protiinterpretačně“ zaměřené a je zjevně podmíněno jeho působením na amerických univerzitách, kde od počátku druhé poloviny dvacátého století měla dominantní postavení Nová kritika (*New Criticism*), která zdůrazňovala autonomii literárního díla a která se prostřednictvím své metody zvané *close reading* zaměřila na zkoumání vnitřních složek díla, jehož cílem pak mělo být úsilí dospět k integritě interních složek, jež by se stala opodstatněním autonomie díla. Důsledkem těchto metodologických úvah je představa, že literární vědec má vytvářet interpretace literárních děl. (Proti tomuto nezřízenému bujení interpretací se vedle Cullera začala stavět i celá řada dalších autorů, například Susan Sontagová, Wolfgang Iser ad. kteří své „protiinterpretačně“ zaměřené stanovisko snažili teoreticky zdůvodnit.) Culler míní, že novokritické setkání ničím neovlivněného čtenáře, jehož vědomí je jakýmsi „nepopsaným listem“, s autonomním dílem je iluze. Interpret vždy uskuťčuje svá čtení v prostředí již existujících kódů a ve vztahu k jiným textům, zjednodušeně řečeno v prostředí již existujících kultur. Nicméně označovat Cullerovo stanovisko jako „protiinterpretačně“ zaměřené je přece jen neadekvátní. Culler si je dobře vědom, že interpretaci nelze z myšlení o literatuře zcela vyloučit, jen se staví proti tomu, aby vytváření interpretací bylo hlavním úkolem a cílem literárních vědců.

Myšlení o literatuře nemá být podle Cullera prostorem pro proliferaci interpretací, ale má se zabývat způsobem produkce možných významů literárních děl; má se tedy snažit rozkrýt procedury a podmínky, které utvářejí sémantickou rovinu textu. Disciplína, která se zabývá literaturou, by proto měla být více poetikou než hermeneutikou: úloha interpretovat dílo by měla být ponechána čtenáři, kdežto literární teoretik by měl věnovat svou pozornost pouze prostředkům a operativním procesům, které význam textu umožňují.

Na vině tohoto přehlčení interpretacemi však nebyl pouze projekt Nové kritiky, ale též existence literárních institucí, jejichž pracovníci jsou nuceni plodit neustále nová a nová čtení, aby dostáli požadavkům, jež na ně akademické instituce kladou.

Otázkami literární instituce a vývojem humanitních disciplín se Culler zabývá v knize *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* (1988). V této práci se věnuje zejména důsledkům politizace myšlení o literatuře a vztahu literární teorie k jiným disciplínám, sleduje, jak se projevuje komplexní závislost literárněteoretického uvažování na strukturách akademických institucí, snaží se postihnout možné aplikace literárněteoretických metod za hranicemi literární vědy (např. dekonstrukce práva, sémiotika turistiky apod.) a vyslovuje prognózu možného vývoje literární vědy a humanitních disciplín v nejbližší budoucnosti. Společným jmenovatelem těchto pojednání je pojem *kontextu* (institucionálního, historicko-sociálního a interdisciplinárního), který je však podle Cullera pojmem nevhodným, nepřesným a zjednodušujícím, jenž mnohé úvahy spíše zamlžuje než projasňuje. Culler považuje za prospěšné nahradit pojem *kontext* právě pojmem *rámování znaku* (*framing the sign*), jenž má podle něj několik výhod: připomíná nám, že *framing* je něco, co děláme my (implikuje tedy aktivní účast člověka na utváření kontextu), *užívá* výrazu *frame up* (falešně obvinít), aby poukázal na možnost manipulace; *framing* též může být chápáno jako instalace (zarámování) nějakého díla jakožto umění atp.

Ve studii *Prolegomena to a Theory of Reading* Culler nabádá k tomu, aby se teorie literatury věnovala procesu čtení. I rozdílná čtení, dokonce i protichůdná, jsou totiž podle Cullera založena na „formálních aktivitách, které konstituují interpretativní aktivitu“. Rozdílnost interpretací tedy nevyplývá z touhy čtenáře projektovat se do díla, ale z „potenciální zvrátitelnosti každé figury, neboť každou lze chápat buď referenčně, nebo rétoricky“. Každé literární dílo tedy poskytuje potenciál k neohraničitelnému množství interpretací, neboť význam textu je vázán kontextem, který je neomezený. Tato interpretační škála však není

libovolná, přestože je neomezená, neboť texty obsahují struktury, které je třeba respektovat.

Ve sborníku *Interpretation and Overinterpretation* (1992), kde Culler polemizuje s Umbertoem Ecem a Richardem Rortym právě v otázkách týkajících se možnosti stanovit hranice interpretace, byl Culler poněkud uměle postaven do role věrného obhájce dekonstrukce, ačkoli jeho postoj k tomuto myšlenkovému projektu není zcela nekritický: zejména některým americkým vykladačům vytýká, že se dekonstrukce v jejich rukou stala nástrojem takové interpretace, jež z některých marginálních segmentů textu činí privilegovaná témata literárních děl — nehledě na to, že dekonstrukce být primárně interpretační praxí vůbec neměla. Ostatně dekonstrukci věnoval Jonathan Culler své rozsáhlé dílo *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1982), které předmětem pojednání navazuje na *Structuralist Poetics*, přestože uplatňuje jiné metody a dospívá k jiným závěrům. Zatímco ve *Structuralist Poetics* se snažil představit nejvýznamnější výdobytky strukturalistického myšlení v celé šíři jakožto již myšlení „završené“, „hotové“, v této práci zasahuje do živé diskuse a chce vyjasnit jistá mylně chápaná stanoviska. Proto analyzuje řadu studií z oblasti myšlení dekonstrukce ve snaze podchytit její nejdůležitější rysy. Zabývá se vztahem post-structuralismu a dekonstrukce k teoretickému uvažování, vztahem mezi díly filozofickými a literárněteoretickými, čtenářsky orientovanými teoriemi (za něž považuje především psychoanalýzu, fenomenologii, feminismus a strukturalismus). Dílu Jacquese Derridy se nevěnuje soustavně ani nezkoumá chronologický vývoj jeho myšlení, spíše prostřednictvím jeho optiky nahlíží na vybrané problémy a zkoumá dopad derridovského myšlení na literární teorii.

Literary Theory: A Very Short Introduction (1997) je dosud poslední publikovanou knihou Jonathana Cullera. Byla již přeložena do řady jazyků a těší se v mnoha zemích značné oblibě, neboť Culler má schopnost velmi kondenzovaně a přitom srozumitelně, přehledně a pokud možno

nezkresleně vyložit i značně obtížné poetologicko-filozofické úvahy, za což bývá velmi ceněn a uznáván i svými ideovými oponenty.

Účelem Cullerovy práce je především uvést případného zájemce do současného myšlení o literatuře, představit mu základní směry a problémy literární vědy. Cullerův úvod do teorie literatury není psán způsobem, na jaký jsme byli zvyklí z dob, kdy se na českých univerzitách pro tento účel užívala jako základní příručka zejména *Poetika* Josefa Hrabáka. Culler svou práci nekoncipuje jako dílo normativní a hodnotící, které by umožňovalo zájemci o literárněteoretické myšlení striktně vymezit, co je to literární teorie, jaká je její metodologie, nepřináší rozsáhlé klasifikace tropů a figur, literárních druhů apod.; teorii literatury zde nechápe jako pouhý „katalog“ předem daných faktů, jako neměnnou znalost nezpochybnitelných pojmů a schémat, ale především jako produktivně proměnlivé myšlení o literatuře, které se odvíjí v těsném sousedství s jinými disciplínami, jako jsou filozofie jazyka, hermeneutika, sémiotika, psychoanalýza či kulturní studia. Culler mnohdy klade více otázek, než přináší odpovědí, neboť si je vědom, že zpochybnit či „otevřít“ určitý problém může i bez sdělení definitivního závěru znamenat někdy víc než podat striktní odpověď; představuje možné cesty myšlení, neprezentuje literárněteoretické kategorie jako jednou provždy dané, ale naopak vyzývá k jejich neustálému znovupromýšlení, a především představuje myšlení o literatuře jako myšlení živé, jako myšlení, které je v neustálém pohybu, ba dokonce jako myšlení, které může být i zábavné. A to by mělo být pro uvedení do světa teorie literatury přínosnější než vstup formou útrpného sebetrýznění definicemi pod dohledem všeznalého učitele, jenž sděluje, jak se věci „skutečně“ mají.

Teorii literatury tedy Culler představuje jako spekulativní a analytickou disciplínu, která není uzavřena pouze sama do sebe, ale koexistuje spolu s dalšími disciplínami, která reflektuje sebe samu, která není nikdy definitivně završená a která zpochybňuje tzv. „přirozené“ koncepty myšlení.

Přestože Culler ve své práci nepředkládá řadu sáhodlouhých taxonomií a přehledných definic, jeho úvod netrpí obecnými a zjednodušujícími frázemi, unáhlenými hodnotícími soudy a nadměrně generalizujícími úsudky a spíše napomáhá rozvíjet čtenářovo myšlení o literatuře a jeho porozumění problémům literární teorie.

Na závěr několik poznámek k překladu literárněteoretické konceptuální soustavy. Převádět zejména naratologické pojmy z jiné kulturně teoretické tradice do tradice české je nesnadná úloha. Neblaze se zde projevila nedobrovolná ideologicky podmíněná „uzavřenost“ české literárněteoretické terminologie. Nechceme zatěžovat čtenáře rozsáhlým výčtem překladatelských obtíží, proto toto tvrzení doložíme alespoň příkladem.

Zcela běžná pojmová dvojice v angloamerické literární teorii *story a plot* nemá v Českém prostředí adekvátní ekvivalent. Pojem *story* lze přeložit bez větších problémů jako *příběh*. Obtíže nastávají však při překladu pojmu *plot*. Tímto termínem se v angloamerické terminologii zpravidla rozumí logicky či kauzálně strukturované řazení událostí příběhu. Dosavadní České překlady literárněteoretických prací obvykle pro převod pojmu *plot* užívaly výrazu *zápletka*. To však považujeme za nevhodné, neboť v české naratologické soustavě již tento pojem jeden význam má: míní se jím určitý hybný moment v ději, což je tedy pouhý specifický segment strukturace.

Překladatel tedy stojí před touto volbou: 1) podřídít se zavedené tradici a nadále pracovat s pojmem *zápletka*, který však bude mít v rámci naratologie dva odlišné významy; 2) použít pojem přibližný, nikoli však sémanticky shodný: zde by se nabízela možnost využít například pojmu *syžet*, neboť překlady z ruštiny do angličtiny pracují s pojmy *plot* a *syžet* jako s ekvivalenty; 3) zavést pojem nový.

První možnost se nám jeví jako zcela nevhodná, neboť zvláště ti, kteří vstupují do světa literárněteoretického myšlení, jimž je Cullerova práce určena především, jsou vystaveni nadbytečnému pojmovému zmatení. I pro samu disciplínu je toto významové zdvojení neprospěšné. Druhá

možnost znamená sémantické ochuzení jak pro pojem *plot*, tak pro pojem *syžet*, podle toho, z které pozice nahlížíme. Zvolili jsme proto možnost třetí a zavedli pojem nový, v české naratologii neužívaný: pojem *osnova*, a to s vědomím, že tento překlad je jen jedním z mnoha a následní překladatelé, dbalí dosavadní tradice, nepřijmou-li naše stanovisko, budou stát před problémem komplikovanějším.

Pojem *osnova* má jistě v nejběžnějším užití význam rovněž odlišný, znamená „rozvržení či plán“. Oproti pojmu *zápletka* se však nejedná o pojem již v naratologii významově obsazený. Je třeba uvážit však i významy další, například „osnovat (spřádat, strojit, připravovat) příběh“, případně jak uvádí *Příruční slovník jazyka českého*: „Stavba dramatu záleží také na logickém spojení scén v účinnou *osnovu* děje.“

Zde však nesnadnost problému nekončí. Jonathan Culler totiž neuzívá pojmu *plot* ve zcela ustáleném významu. V určitých případech je zjevné, že *plot* je pro něj překladem barthesovského *récit*. Roland Barthes však rozumí pojmem *récit* de facto jakýkoli sled akcí. Pojem *récit* je přitom v překladech do češtiny ekvivalentem pojmu *příběh*, proto se někdy Cullerovo užití pojmu *plot* blíží i k významu pojmu *příběh*. Přesto jsme zachovali jistou konceptuální důslednost a veškeré užití pojmu *plot* překládáme jako *osnova*.

Přestože se náš překlad opírá převážně o zavedenou českou literárněteoretickou či filozofickou terminologii, v tomto případě bylo podle našeho názoru nutno ji porušit. Věřme, že se však veškeré terminologické obtíže překladu podařilo vyřešit ve prospěch čtenáře i samé disciplíny.

Jakmile se české myšlení mohlo bez ideologických bariér otevřít západnímu myšlení, objevilo se na českém knižním trhu několik „úvodů“ do literární teorie. Vedle domácích prací Aleše Hamana (*Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Jinočany 1999) a Eduarda Petrů (*Úvod do studia literární vědy*, Olomouc 2000) to byly zejména rozsáhlejší práce z německého prostředí *Literární estetika*

Petra V. Zimy (Olomouc 1995) či kolektivní dílo *Úvod do literární vědy* (usp. M. Pechlivanos a kol.; Praha 1999). Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* je první prací s angloamerické oblasti, jejíž překlad dostává český čtenář k dispozici. Je tedy ukotven v odlišné myšlenkové tradici (u Cullera lze říci, že ve francouzsko-angloamerické), což může znamenat, že na některé problémy nahlédneme z odlišné perspektivy, případně že rozkryjeme problémy dosud neuvědomované.

- Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London, P. Elek 1974; Ithaca — N.Y., Cornell University Press 1974. Upravené vydání: Cornell University Press 1985.
- Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul 1975; Ithaca — N.Y., Cornell University Press 1975.
- Saussure*, Glasgow, Fontana — Collins 1976; Hassocks, Harvester Press 1976; New York, Penguin Books 1977. Druhé, upravené vydání: Ithaca, Cornell University Press 1986; London, Fontana 1987. (V USA vyšlo pod názvem *Ferdinand de Saussure*.)
- The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge and Kegan Paul 1981; Ithaca, Cornell University Press 1981.
- On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press 1982; London: Routledge and Kegan, 1983, 1987.
- Barthes*, London, Fontana Paperbacks 1983; New York, Oxford University Press 1983. (V USA vyšlo pod názvem *Roland Barthes*.)
- Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford, Blackwells a Norman, University of Oklahoma Press 1988.
- Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford — New York, Oxford University Press 1997.

- Althusser, L. 10, 54, 127, 134, 139, 140
- Anderson, B. 45
- Appiah, K. A. 128, 129
- Aristotelés 79, 94, 101
- Armstrongová, N. 123, 124
- Austenová, J. 46, 77, 97, 98
- Austin, J. L. 104, 105, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117
- Bachtin, M. 24, 97
- Balová, M. 98
- Barthes, R. 52, 53, 134, 135, 156, 162
- Baudrillard, J. 24
- Beaumont, F. 57
- Belseyová, C. 140
- Benjamin, W. 24
- Blake, W. 85
- Bleich, D. 156
- Borch-Jakobsen, M. 125
- Brontëová, Ch. 28
- Brooks, C. 132
- Burns, R. 28
- Butlerová, J. 10, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128 142
- Carlyle, T. 11
- Cixousová, H. 24
- Dekker, T. 57
- Derrida, J. 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 80, 108, 109, 137, 139, 159
- Dollimore, J. 140
- Dostojevskij, F. M. 49
- Eagleton, T. 47
- Easthope, A. 139
- Eco, U. 159
- Einstein, A. 52
- Eisenhower, D. D. 38
- Ejchenbaum, B. 132
- Eliot, T. S. 90
- Emerson, R. W. 11
- Empson, W. 132
- Faltýsková, A. 109
- Fish, S. 133, 156
- Flaubert, G. 43, 120, 156
- Fletcher, J. 57
- Forster, E. M. 102
- Foucault, M. 10, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 119, 123, 126, 134, 135, 139, 140

Franklinová, A. 22, 113
 Freud, S. 26, 27, 124, 139
 Frost, R. 64, 84, 86, 110
 Frye, N. 88

Gel, F. 61
 Genette, G. 98, 99, 134
 Girard, R. 125
 Goethe, J. W. 11
 Gramsci, A. 60
 Greenblatt, S. 140

Hall, S. 127
 Hamán, A. 162
 Heywood, J. 57
 Hoffmeister, A. 50
 Hoggart, R. 53
 Holland, N. 156
 Hopkins, G. M. 37
 Hrabák, J. 160
 Hron, Z. 39, 85
 Husserl, E. 133

Chomsky, N. 69

Irigaray, L. 10
 Iser, W. 133, 157

Jacobusová, M. > 138
 Jakobson, R. 38, 81, 132, 134
 James, C. L. R. 24
 James, H. 98
 Jauss, H. R. 133
 Johnsonová, B. 137
 Jonson, B. 40, 57
 Joyce, J. 49, 50, 106

Kanovský, M. 20
 Kant, I. 41
 Keats, J. 39
 Kermode, F. 93
 Kleinová, M. 24

Kondrysová, E. 98
 Kristevová, J. 24
 Kult, L. 18

Lacan, J. 10, 24, 124, 134, 135,
 138, 139, 140
 La Rochefoucauld, F. de 106
 Lévi-Strauss, C. 134

Macaulay, T. 11
 Man, P. de 102, 156
 Marlowe, Ch. 57
 Mikeš, R. 90
 Milí, J. S. 85
 Miller, J. H. 133
 Milton, J. 49, 51
 Montrose, L. 140
 Morrisonová, T. 76

Oliveriusová, E. 28

Parryová, B. 24
 Pechar, J. 105
 Pechlivanos, M. 109, 162
 Peirce, Ch. S. 135
 Pelikán, Č. 13, 126
 Petrů, E. 162
 Petříček, M. 109
 Platón 48, 79
 Poulet, G. 133
 Pound, E. 90
 Preisner, R. 37

Quine, W. O. 32

Ransome, J. C. 132
 Ricoeur, P. 77
 Richards, I. A. 132
 Richardson, S. 97
 Robbe-Grillet, A. 97
 Rorty, R. 11, 159
 Roseová, J. 138

Rousseau, J.-J. 17, 18, 19, 20,
 21, 22
 Rushdie, S. 49

Sade, markýz de 48
 Said, E. 77, 141
 Seifert, J. 69
 Saussure, F. de 66, 67, 69, 134,
 135, 155, 156
 Sedgwicková, E. 125, 142
 Shakespeare, W. 29, 42, 51, 55,
 56, 57, 58, 61, 63, 72, 107
 Sheiley, I. B. 85, 87
 Shi, D. E. 109
 Showalterová, E. 72, 138
 Sidney, P. 58
 Silvermanová, K. 138
 Sinfield, A. 140
 Skoumal, A. 106
 Slavík, I. 37
 Sontagová, S. 157
 Spenser, E. 58
 Spivaková, G. 10, 24

Štaël, paní de 29, 30
 Stallybrass, P. 140

Šklovskij, V. 132

Tindall, G. B. 109
 Twain, M. 61

Urbánková, J. 39

Vergilius Maro, P. 29
 Verlaine, P. 68, 69
 Vladislav, J. 42, 107
 Vrchlický, J. 85

White, H. 82
 Whorf, B. L. 68
 Williams, R. 53, 140
 Wimsatt, W. K. 132
 Woolfová, W. 26
 Wordsworth, W. 39, 40, 56, 81

Zima, P. V. 162

[168]

TEORETICKÁ KNIHOVNA
svazek 1

Jonathan Culler
KRÁTKÝ ÚVOD DO LITERÁRNÍ TEORIE

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu Teoretická knihovna (DA01P01OUK024) financovaného Ministerstvem kultury ČR a vedeného ediční radou ve složení: Jiří Trávniček, Miroslav Červenka a Miroslav Bálaštík

Přeložil Jiří Bareš
Editor: Jiří Hrabal
Redaktorka: Irena Danielová
Obálka a osnova grafické úpravy: Boris Mysliveček
Sazba písmem New Brunswick: Host

Vydal Host - vydavatelství, s. r. o.
Přízova 12, 602 00 Brno, tel, fax: 543 216 807(09)
e-mail: redakce@hostbrno.cz
roku 2002 jako svou 178. publikaci
Vydání první. 168 stran
Tisk a knihařské zpracování Reprocentrum Blansko

Doporučená cena 189 Kč (včetně DPH)

Dosud vyšlo:

- Sv. 2: Robert Scholes / Robert Kellogg:
Povaha vyprávění
Sv. 3: George Lakoff / Mark Johnson:
Metafory, kterými žijeme

Připravujeme:

- Sv. 4: Northrop Frye:
Anatomie kritiky
Sv. 5: Ivo Osolsobě:
Hra, ostenze, jazyk
(Sémiotické studie)
Sv. 6: Hugo Friedrich:
Struktura moderní lyriky
Sv. 7: Jiří Trávniček:
Příběh je mrtev?
Sv. 8: Petr A. Bílek:
Hledání jazyka interpretace

Teoretická knihovna vychází ve spolupráci s Ústavem české literatury FF MU v Brně