# směry literární interpretace xx. století (texty, komentáře

*Michal Peprník*

*Michal Peprník*

# směry literární interpretace xx. století (texty, komentáře

Ostravská univerzita
3212826948

Univerzitní knihovna
Ostravské univerzity
přír. č.: 3212826948
signatura: UC 39054

*Recenzenti: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.*
*PhDr. Marcel Arbeit, Dr.*

*Tato kniha vychází za přispění*
*Centra pro srovnávací a kulturní studia*
*při FF UP v Olomouci.*

*Výtvarný doprovod a obálka Ondřej Chorý*
*Technická spolupráce David Hochman*
*© Michal Peprník, 2000*
*ISBN 80-244-0141-X*

## OBSAH

**Úvodní poznámka** ..... 7

**MORÁLNÍ KRITIKA** ..... 9
Lionel Trilling: O výuce moderní literatury ..... 17

**AMERICKÁ FORMALISTICKÁ KRITIKA** ..... 25
T. S. Eliot: Tradice a individuální talent ..... 31
T. S. Eliot: Hamlet a jeho problémy ..... 36
Cleanth Brooks a Robert Penn Warren: Předmluva k 3. vydání *Jak rozumět poezii* ..... 40

**STRUKTURALISTICKÁ KRITIKA** ..... 41
Ferdinand de Saussure: Povaha jazykového znaku ..... 52
Jan Mukařovský: Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka ..... 56
Lubomír Doležel: Subjektivizace vyprávění ..... 61

**PSYCHOANALYTICKÁ KRITIKA** ..... 67
Sigmund Freud: Formulace k dvěma principům psychického dění ..... 76
Sigmund Freud: Básník a lidské fantazie ..... 81
Jacques Lacan: Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já,
jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti ..... 87

**ARCHETYPÁLNÍ KRITIKA** ..... 93
Northrop Frye: Historická kritika: teorie modů ..... 106
C. G. Jung: O vztazích analytické psychologie k básnickému dílu ..... 129

**AMERICKÁ MYTOLOGICKÁ KRITIKA** ..... 141
D. H. Lawrence: Duch místa ..... 152
R. W. B. Lewis: Mýtus a dialog ..... 157

**POSTSTRUKTURALISTICKÁ KRITIKA** ..... 163
Jacques Derrida: Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku ..... 169

**MARXISTICKÁ KRITIKA** ..... 181
Terry Eagleton: Literatura a dějiny ..... 188
Fredric Jameson: Politika teorie: ideologické pozice v postmoderní diskusi ..... 197

**RECEPČNÍ KRITIKA** ..... 205
Wolfgang Iser: Fenomenologický přístup ..... 209

**FEMINISTICKÁ KRITIKA** ..... 223
Elaine Showalterová: Femininní, feministické, ženské ..... 230
Hélène Cixous: Výpady ..... 232
Marxisticko-feministická skupina ..... 238
Juliet Mitchellová: Feminita, vyprávění a psychoanalýza ..... 243

**NOVÝ HISTORISMUS** ..... 247
Stephen Greenblatt: Sebeutváření v renesanci: Od Mora k Shakespearovi ..... 253
Michel Foucault: Řád diskursu ..... 260

**Kam dál?** ..... 263
Liliane Weissbergová: Černá, bílá a zlatá ..... 265

**Stručně o autorech textů** ..... 283

**Bibliografie** ..... 291



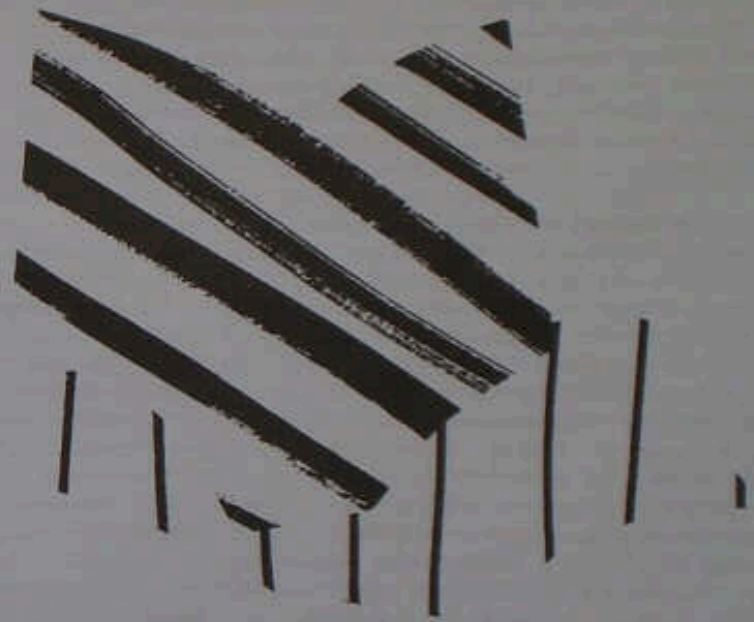
## Úvodní poznámka

Tato publikace představuje hlavní teoretické směry 20. století, které ovlivňovaly interpretaci literárního díla. Nabízí v jednom svazku výběr reprezentativních textů i komentáře k jednotlivým směrům. Při výběru jsem se řídil nejenom měřítkem aktuálnosti, ale též snahou o zachycení co nejširšího a nejpodnětnějšího názorového a metodologického spektra, a proto jsem také zařadil směry, které dnes stojí na okraji zájmu současné kritiky (jako např. Jungova psychoanalýza či archetypální kritika); ostatně pohyb mezi periferií a centrem bývá nevyzpytatelný. Navíc, okrajové, či z dnešního hlediska už překonané směry vypovídají stejně dobře o době vzniku jako i o naší době, neboť na nich lze ukázat, co dnešní doba odmítá a co má potřebu revidovat.

Nebylo mým cílem nabídnout souvislé dějiny literární kritiky a teorie, už také z toho důvodu, že takové publikace existují (i když se převážně zaměřují na určité období nebo jen na určité směry). Z nich není možno opomenout monumentální osmisvazkové *Dějiny moderní kritiky 1750–1950* (A History of Modern Criticism, 1955, 1992), jejichž autorem je René Wellek, a obsáhlé jednosvazkové dějiny literární kritiky (mimochodem, Wellekovi věnovaných) od „nových kritiků" Williama K. Wimsatta a Cleanth Brookse, *Literární kritika: stručná historie* (Literary Criticism: A Short History, 1957). Z publikací dostupných na našem trhu doporučuji především anglicky psané dějiny literární teorie (*Literary Theory: An Historical Introduction*, 1997) Martina Procházky a *Literární estetiku* (1998) Petra V. Zimy, jež nabízí podrobný pohled na novodobé dějiny literární teorie a kritiky z pohledu estetiky. Stručnější, ale záběrem širší přehled estetických teorií do roku 1960 podává *Současná estetika* (1985), jejímž autorem je Guido Morpurgo-Tagliabue.

Mým neskromným přáním je, aby tato práce ukazovala nejen možnosti teorie, ale i její meze, a, jakkoliv to může znít jako starobylý protimluv, aby pěstovala kritické pozitivní myšlení.

# Morální kritika



Vztah literatury a morálky odedávna zaměstnával nejrůznější myslitele. Ohrožuje literatura morálku a kazí mládež? Je literatura pouze formou úniku a odvádí pozornost člověka od vlastního života, nebo ho naopak k životu obrací? Je psaní nebezpečnou duševní úchylkou? Kde jsou hranice, kde by měla začít fungovat cenzura? Měla by literatura plnit výchovnou funkci? A když ano, tak jak? Kladnými nebo výstražnými příklady? Explicitně nebo jen implicitně?

Tyto otázky jsou staré jako literatura sama a každá společnost jim přikládá větší nebo menší důležitost. I když by mohlo zdát, že moderní kritika morální aspekty literárního díla spíše obchází nebo je vysloveně „dekonstruuje", nedá se říci, že by se morální aspekty z moderní či postmoderní diskuse zcela vytratily. Na okázalý nezájem formalistů a strukturalistů o morální aspekty reagovaly marxistická a feministická kritika, každý směr v duchu své ideologie, i osamělí dědicové humanistické nebo konzervativní tradice jako Lionel Trilling, Norman Podhoretz nebo Allan Bloom. O mohutný návrat etického hlediska do západní kultury se postaral fenomén politické korektnosti jako směs konzervativního dědictví amerického puritanismu a radikálních impulzů levicového hnutí za práva menšin. Nicméně přesto slovníková hesla, jež by se zabývala morálním přístupem k literatuře nebo morální kritikou, najdeme jen ve starších slovníkových příručkách, což dokazuje určitou setrvačnost procesů, které uvedl do pohybu modernismus.

Hledáme-li prvopočátky morální kritiky, nelze pominout **Platóna**. Platón byl totiž nejenom spekulativní filosof, ale též společenský reformátor, a ti většinou tíhnou nejen k reformě politických struktur, ale i k nápravě mravů, a jsou tedy v zásadě moralisty, i když jejich pojetí morálky může být značně nekonvenční. Platón se vyjádřil k problematice úlohy literatury ve společnosti a její podstaty především ve spisech *Ústava* (I., III. a X. kniha) a *Ion*. V *Ústavě* zaujal k literatuře velmi utilitární postoj – zařadil ji do soustavy vzdělání a výchovy ideálního občana. Literatura sice měla přinášet pravdivý obraz světa, ale vzhledem k tomu, že Platón spojoval kategorii pravdy s kategoriemi krásy a dobra, je zřejmé, že to byl obraz zúžený a neúplný. Je těžko posoudit, do jaké míry jsou tyto představy podmíněny kontextem knihy, v níž se Platón zabývá otázkou budování ideálního státu a výchovy ideálního občana. Umění se však v Platónově ontologii se ocitá až na posledním místě, sféra umění je dvojnásobně vzdálena ideálnímu světu forem a přirozených podstat. Literatura je vlastně až odrazem odrazu, napodobením už nedokonalé napodobeniny předmětného světa, a proto si Platón váží více řemeslníka, který vyrobí židli, než malíře, který židli namaluje. Žádný Homér se nikdy nestal vládcem a nezměnil tvářnost světa, tvrdil Platón.

Výchovné funkci se měly podřídit forma i obsah. Slovesný projev měl být prostý a jednoduchý, vyprávění mělo být podřízeno jednotné autorské perpektivě s výrazným podílem autorského komentáře, který by zabraňoval nejasnostem a dvojznačnostem. Prosté vyprávění mělo omezit dialogičnost dramatu a zabránit tomu, aby záporné postavy dostaly prostor pro vyslovování morálně zavádějících myšlenek a svým podlým chováním vybízely k bezděčné napodobě. Platón dokonce předpokládal, že řádný občan ideální obce by se zdráhal propůjčit svůj hlas zaporným postavám a odmítal by vstupovat do jejich nitra, ať už jako herec nebo vypravěč. Je pochopitelné, že většina dobové tvorby, plné otcovražd, krvesmilstva, strašlivých pomst, nevěr a zrad, Platónovi připadala nejen závadná, ale přímo zhoubná. Náprava vyžadovala radikální cenzuru. Bylo třeba odstranit z bájí hrůzu ze smrti, odstranit vyprávění o nezřízených a chamtivých hrdinech a nezobrazovat hrdiny a héroy,

jak podléhají nářku nebo propukají v smích (neboť to snižuje jejich důstojnost). Platón nešetřil ani samotného Homéra a pustil se do něho se zápalem socialistického realisty, a kdyby mohl prosadit svou, asi by nám z Homéra moc nezůstalo. Básníci podle Platóna lžou, vymýšlejí si a mají sklony zobrazovat spíše rozhořčené a pestré postavy, protože jsou dobře napodobitelné a přitažlivé pro dav. Básník se tedy nezajímá o lepší stránky člověka, nýbrž o ty horší. „Napodobováním" horších stránek „přivádí do zkázy část rozumovou."[1] Sledování tragédie může v lidech vypěstovat lítostivost a neschopnost se ovládnout. „Přijmeš-li múzu, potom ti v obci povládnou společně strast a slast místo zákona a řádu...", důtklivě nás varuje Platón.[2]

V dnešní době nám Platónovo přísně moralistní stanovisko nám sice může připadat nepřijatelné, ale otázky výchovného působení literatury, které Platón radikálně nastolil, nadále zůstávají předmětem společenské diskuse. Každá společnost uplatňuje v té či oné podobě morální cenzuru, zejména v oblasti literatury pro děti a mládež, což znamená, že Platónovy představy o mimetické podstatě umění i mimetické povaze čtenářské recepce (tendenci osvojovat si pozorované modely chování) neztrácejí na aktuálnosti.

Platónův žák **Aristoteles** sice nehovoří o výchovném poslání literatury a nezavrhuje drama, ale i on v *Poetice* počítá s mravním dopadem dramatu na diváka či čtenáře, jak dokazuje jeho pojetí katarze v tragédii. Ke katarzi dochází jen za předpokladu, že osud hrdiny vzbuzuje soucit a strach, a toho lze dosáhnout jen v případě, je-li hrdina v jádru dobrý (ovšem nikoliv dokonalý, protože pád takového hrdiny by vyvolával ve čtenáři vnitřní odpor).[3] Tragédie zastává důležitou funkci ve společnosti a působí podobně jako rituál – plní psychohygienickou funkci, provádí diváka očistnou bouří vášnivých pocitů a velkých činů, jež ovšem nesmějí postrádat srozumitelný mravní podtext.

Na Platóna navazuje do jisté míry i jedna z nejvýznamnějších osobností viktoriánské éry, básník a myslitel **Matthew Arnold** (1822–1888). Arnold také vyžadoval „vážný tón" u velké literatury. Jak píše v eseji „Kultura a anarchie" (Culture and Anarchy, 1869), literatura má usilovat o záchranu základních humanistických hodnot, jež byly ohroženy anarchií společenského bytí jako důsledku úpadku víry a moci náboženství. Kultura, domnívá se Arnold, nahradí náboženství. Arnold se však v mnoha směrech rozchází s Platónovým moralistním pojetím úlohy literatury ve společnosti a blíží se Aristotelovu psychologickému pojetí, postavenému na účinku katarze. Arnold např. zavrhuje dogmatické pojetí puritánské morálky i všechny pokusy o normativní kodifikaci morálních principů. V souladu s Aristotelem akceptuje tragédii a poezii: básnické dílo (a to i tragédie) přispívá nejenom k poznání, ale i ke štěstí člověka, neboť ho má povzbudit, okouzlit a potěšit. Aristoteles ani Arnold nepočítali s možností, že by se divák „nakazil" dílčím napodobováním záporných modelů chování, a naopak zdůrazňovali organickou, obrozující povahu umění.

### Humanismus a morální kritika

Na počátku 20. století, jako reakce na formální neurčitost impresionismu, symbolismu a naturalistickou dehumanizaci člověka, se utváří proud neoklasicismu. Přestože jeho rozvoj přerušila 1. světová válka, v kritice byly jeho impulzy vstřebány do směrů jako „nový humanismus", morální kritika a „nová kritika". Autoři těchto směrů se odvraceli od romantického dědictví a hledali inspiraci v klasickém stylu starověkého Řecka a evropské renesance. I morální kritika by si zasloužila přívlastek „nová", protože její pojetí morálky se rozchází s tradičním moralistním pojetím. Zatímco tradiční morální přístup vycházel z předpokladu, že morální hodnoty jsou více méně dané (od Boha nebo od přírody) a neměnné, morální kritikové 20. století staré postuláty zavrhují a hledají modely alternativní. Např. Henry James ve své pozdní tvorbě přestal spojovat morální vědomí s tradičním kodexem morálních hodnot a začal ho spojovat s otevřeností vůči rozmanitým projevům života, upřímností a intezitou prožívání. Morální vědomí se pak vlastně stává průvodním rysem otevřené mysli.

Nekonvenčně přistupovali k morálním otázkám v literatuře angličtí moderní „moralisté" jako D. H. Lawrence, John Middleton Murray, George Orwell a F. R. Leavis, který je někdy označován jako morální formalista.

V Americe harvardský profesor **Irving Babbitt** (1865–1933) podnítil vznik kritického směru „nový humanismus". Babbitt zásadním způsobem poznamenal kritickou tvorbu raného T. S. Eliota, který navštěvoval jeho přednášky na Harvardu a udržoval s Babbittem i později písemný styk. (Eliot dokonce občas v dopisech oslovoval Babbitta „Drahý mistře".) Ve svém nejznámějším díle, *Rousseau a romantismus* (Rousseau and Romanticism, 1919), Babbitt podrobil kritice romantický postoj k životu a tvorbě, jehož škodlivý vliv spatřoval všude kolem sebe. Romantismus povýšil subjektivitu, emotivnost a intuici na vrchol žebříčku hodnot, oceňoval více přírodu než kulturu a tím degradoval analytický intelekt. Romantické postoje vedly ke ztrátě schopnosti rozlišovat, třídit a přesně *definovat*.[4] Definice totiž předpokládá, že jsme s to rozpoznat podstatné a obecné rysy termínů a kategorií. Romantismus však hledá pouze to, co je zvláštní a nové, a zavádí kult novosti.

Babbitt jako kritik americké společnosti upozorňoval na nebezpečné tendence v americké demokracii. Noviny a „moderní erotický román" kazily vkus čtenáře a školy místo tříbení ducha, podporovaly rozvoj konzumního postoje, nadměrné těkavosti myšlení a povrchní utilitárnosti. Ani ten sebelepší humanitární program a ani vysoká mechanická výkonnost nepřinesou člověku uspokojení a štěstí, nebudou-li provázeny vnitřní proměnou (doslova konverzí),[5] nabádal své současníky Babbitt. Prostředek nápravy Babbitt viděl ve výchově a vzdělávání, jež by měly klást důraz na tradiční hodnoty jako disciplína, sebeovládání, selektivnost, tedy hodnoty, které patřily do výbavy humanismu. Babbitt dával za vzor řeckou kulturu, které se údajně podařilo najít zdravou rovnováhu mezi přírodou a kulturou a dosáhnout vyváženosti formy a obsahu.

Dalším výrazným moralistou americké kritiky byl Yvor Winters (1900–1968). I on trval na tom, že básník musí mít emoce pod kontrolou, musí je přizpůsobit uměleckému záměru – jenom tehdy může poezie působit mocným morálním dojmem a obohatit naši zkušenost.

Arnoldův duch se dočkal znovuzrození v postavě dalšího kulturního proroka a uctívaného společenského komentátora americké společnosti a jejich mravů, Lionela Trillinga.

[1] Platón, Kniha 10, *Ústava*, přel. Radislav Hošek (Praha: Svoboda, 1993) 453.

[2] Platón, Kniha 10, *Ústava* 457.

[3] Aristoteles, *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha: Svoboda, 1996) 82–83.

[4] *DLB* 63, ed. G. S. Jay (Detroit: Gale Research Company, 1988) 9.

[5] Irving Babbitt, „Romantic Melancholy," *Rousseau and Romanticism* (1919), přetištěno v *The Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams (Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1992) 776.

## **Lionel Trilling** (1905–1975)

Málokterý americký kritik se těšil takové mravní a intelektuální autoritě jako Lionel Trilling. Ovlivnil celou generaci amerických mytologických kritiků, kteří se nechtěli spokojit s úzce vymezeným formalistickým pojetím autonomního světa literárního textu a literární tradice a snažili se interpretovat literaturu v širším kulturním kontextu a řešit i velké otázky, jako je charakter národní literatury, národní identita nebo vztah literatury a mýtu.

Hned svou první literárně historickou studií o výše zmíněném Arnoldovi (*Matthew Arnold*, 1939) se Trilling zařadil do tradice evropského liberálního humanismu. Jeho pojetí „liberální složky" se však v průběhu let vyvíjelo. Ve studii *E. M. Forster* (1943) liberalismus spojoval s reformní sociální politikou a typem ekonomicky orientované literární kritiky, jak ji představoval Vernon Parrington, autor vlivné studie *Hlavní směry amerického myšlení* (Main Currents in American Thought, 1927, 1930). Trilling však nepřijímal liberalismus bez výhrad, vytýkal Parringtonovi, že opomíjí estetickou stránku. Proto si na rozdíl od Parringtona Trilling cenil více Henryho Jamese než Theodora Dreisera. Upozorňoval také, že liberalismus projevoval naivní víru v pozitivní stránky lidské přirozenosti, a proto ho opatřil korektivem v podobě *morálního realismu*, který nacházel u autorů, jako byl Hawthorne nebo i Freud. Morální realismus vnášel do liberalismu důležitou chybějící hodnotu – rozměr tragičnosti a složitosti bytí: „...nejde ani tolik o morální povědomí jako spíše o povědomí o protikladech, paradoxech a nástrahách, které morální život přináší."[8]

O šest let později, v knize esejů *Liberální imaginace* (The Liberal Imagination, 1950), jeho nejvýznamnějším díle, však už hovoří čistě jen o liberální tradici a upouští od pojmu morálního realismu. *Liberální imaginace* se stala nejčtenější knihou literární kritiky ve své době (prvního vydání se prodalo přes 100 000 kusů) a přesáhla svým významem hranice akademického světa. Úkolem kritiky, tvrdil Trilling, má být obnovení původního určení liberalismu, tj. uvažování o rozmanitosti a možnostech, což není myslitelné bez vědomí složitosti a obtížnosti. Velká literatura z liberální tradice vyrůstá, a proto jí Trilling přisuzuje svrchovanou důležitost: „literatura je lidskou činností, jež podává nejúplnější a nejpřesnější výpověď o rozdílnosti, možnosti, složitosti a obtížnosti."[9] Těmito kategoriemi Trilling poměřuje literaturu a na nich buduje svá estetická kritéria.

Podobně jako Arnold i Trilling cíleně přesahoval rámec literární kritiky a historie a usiloval o postavení mluvčího společnosti. Proto se Trilling označuje spíše za „kulturního kritika" (cultural critic) než za literárního kritika. Čteme-li Arnoldovu definici ideálního kritika, je více než zjevné, že se tento ideál Trillingovi do značné míry podařilo naplnit. Podle Arnolda by hlavním rysem kritiky měla být *nezaujatost* (disinterestedness) – kritik by si měl udržovat odstup od tzv. praktické stránky věcí. Měl by se povznést nad otázky osobního prospěchu, měl by se vyhýbat politickým úvahám, polemickému tónu a zálibě v kontroverzích a měl by se věnovat duchovní stránce idejí. Ideální kritik by měl „zabránit člověku, aby jen tím, co je samo o sobě skvostné, a měl by mu ukazovat absolutní krásu a dokonalost věcí a vést ho ke zdokonalení."[10]

Trilling s novokritickou citlivostí vůči paradoxům a formálním kontrastům vyhmátl v Arnoldovi rozpor, který povýšil na hybný moment svého přístupu. Literatura a kritika má

[8] Lionel Trilling, cit. in DLB 65, ed. G. S. Jay (Detroit: Gale Research Company, 1988) 277.

[9] Lionel Trilling, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society* (1950; Harmondsworth: Penguin Books, 1970) 14.

[10] Matthew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time", 1864, *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams 507.



na jedné straně člověka znepokojovat a působit subversivně, ale na druhé straně má naplňovat odvěkou touhu po organické jednotě, harmonii, dokonalosti a kráse a má být zdrojem estetického prožitku. (Ovšem zdrojem estetického prožitku mohl být i dobře vyličený tragický moment.) V souladu s „novými kritiky" kladl důraz na otevřenost literatury, na význam ironie, paradoxu a dvojznačnosti – velká literatura podle něj nastolené napětí protikladů neřeší. Prvořadou funkcí umění není proto dávat odpovědi, ale „osvobodit jedince od tyranie kultury, jež ho obklopuje, umožnit mu, aby si od ní vytvořil odstup a zachoval si autonomii percepce a úsudku."[9] Z toho tedy vyplývá, že literatura zaujímá vůči společnosti a kultuře opoziční postoj a má subversivní charakter.

Jako věrný dědic arnoldovského odkazu a tradice liberálního humanismu Trilling usiloval o to, aby literární kritiku a teorii neovládala náboženská nesnášenlivost a ideologická dogmata či novokritické snahy o popření referenční funkce. Trilling zastával názor, že dílo je nutno chápat v širokém kontextu „kulturní reality", kde prvořadou úlohu hraje sociální stratifikace. Ta se také stává hlavním zdrojem látky pro spisovatele. Z Trillingovy kritické praxe však vyplývá, že pod pojmem sociální reality si představoval spíše realitu kultury, tedy spíše svět velkých idejí než materiální bytí společnosti, jak ukazuje následující citát: „Literatura se už od své přirozenosti zabývá idejemi, protože píše o člověku ve společnosti."[10]

Otázka absence třídního povědomí a sociální stratifikace americké spisovatele daleko častěji skličovala, než vzrušovala. I Trilling se přidává k dlouhé řadě amerických kverulantů, kteří si trpce stěžují, že americká sociální realita je prostě „řídká" a nedává tudíž spisovateli takové možnosti, jako literatura za oceánem. Trilling ke všemu ještě velké americké spisovatele 19. století obviňuje, že se od současné společnosti přímo odvraceli (Poe, Hawthorne, Melville).

„Velké postavy americké literatury, jako např. kapitán Ahab a Natty Bumppo, jsou spíše mytické vzhledem k ryzosti a abstraktnosti idejí, jež představují, a jejich nezávislost na třídním původu jim dodává rys velké, sálající všeobecnosti... Jakkoliv je však stírání třídních rozdílů v mnoha směrech společensky žádoucí, zdá se, že praktickým následkem je snížení naší schopnosti vidět lidi v jejich rozdílnosti a zvláštnosti."[11] Chabé třídní povědomí je podle Trillinga dalším důvodem, proč američtí spisovatelé nebyli schopni vytvářet větší množství různorodých postav a proč se uchylovali k romanci a zabývali se spíše obecnějšími a nadčasovými problémy. O zásadnější průlom se zasloužil až expatriot a kosmopolita Henry James.

Opoziční role umělce se stává předmětem i jeho další významné studie, *Opoziční já* (The Opposing Self, 1955) a sbírky esejů *Za hranicemi kultury: eseje o jazyku a učení* (Beyond Culture: Essays in Language and Learning, 1965), odkud také pochází esej „O výuce moderní literatury", zařazená do antologie. Kniha *Za hranicí kultury* už vyšla v bouřlivé atmosféře sílícího radikalismu, což bylo jedním z důvodů, proč Trillingův relativně střízlivý tón i obsah vyvolávaly rozpačité či přímo zamítavé reakce u řady amerických kritiků. Levicoví kritikové mu vytýkali, že důrazem na tragičnost a nefešitelné ideové rozpory redukoval dynamiku dialektického vývoje na pouhé napětí protikladů, a tím se vlastně stal apologetem statutu quo společnosti, a odváděl lidi od činu a politické angažovanosti.

[9] Trilling, *The Liberal Imagination* 12.

[10] Trilling, "The Meaning of a Literary Idea", *The Liberal Imagination* 281.

[11] Trilling, "Art and Fortune", *The Liberal Imagination* 261.

Zato všebecného uznání se dočkalo jeho dílo, *Upřímnost a autenticita* (Sincerity and Authencity, 1972), v němž tyto palčivě aktuální fenomény brilantně analyzoval v široké historické perspektivě.

Sledovat Trillingovu životní dráhu je jako sledovat jednu etapu americké společnosti, která se uzavřela jeho smrtí. Měl svým způsobem štěstí, že se nedožil další velké změny kritického paradigmatu, která nastala po jeho smrti, a to drtivého nástupu poststrukturalismu na akademickou půdu, změny, která přesunula těžiště pozornosti na jazyk jako médium myšlení a organizace lidské společnosti a zpolitizovala diskurs literární kritiky, z níž se stala literární teorie.

Trillingův životní příběh je další verzí základního amerického příběhu o americkém snu, modelového příběhu o úspěchu a slávě, která čeká pracovitého a nadaného člověka, příběhu úspěšné integrace chlapce z emigrantské rodiny (pocházel z nepříliš bohaté židovské rodiny, otec přišel z Polska). Trilling dokázal udržet kritický odstup od „tyranie kultury", aniž by obětoval své bytostně humanistické přesvědčení o poslání literatury a kritiky, jež při vší kritičnosti nemá čtenáře drtit a skličovat, ale dávat mu naději a povznášet ho ke hlubšímu, komplexnějšímu pochopení složitých rozporů morálních aspektů lidské existence.

Trillingovo neortodoxní, liberální pojetí morálky je názornou ukázkou proměny tradičního morálního přístupu k literatuře. Kritická otevřenost přispívá i k *otevírání* okruhu textů, které je možné pozitivně hodnotit. Zatímco tradiční moralistní kritika odsuzovala Twainova *Huckleberryho Finna* jako nemorální knihu, protože Huck pocházel ze dna společnosti, kouřil, lhal, příležitostně kradl, postrádal ctižádostivost a pevné morální zásady, liberální kritika tyto rysy považuje za nepodstatné a ukazuje Hucka naopak jako vysoce morální postavu, která převyšuje většinu ostatních, právě proto, že se dokáže oprostit od morálních pouček a řídí se hlasem „zdravého srdce, jež vítězí nad deformovaným svědomím". Huckovo morální myšlení se opírá o schopnost empatie (instinktivního vcítění do postavení svého bližního) a pohotovou kontextualizaci problému.

**Doporučená literatura:**


Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy* (1869).
—. *Essays in Criticism* (1888).
Babbitt, Irving. *Rousseau and Romanticism* (1919).
Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind* (1987).
Deusen, Marshall Van, "Literary Criticism to 1965", *American Literature since 1900*, ed. Marcus Cunliffe (1987). 145–172.
Gardner, John. *On Moral Fiction* (1978).
Guerin, Wilfred L. et al., ed. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 3. vyd. (1992).
Leavis, F. R. *The Great Tradition* (1948).
Platón, Kniha 2, 3, 10, *Ústava* (1993).
Showalterová, Elaine. *A Literature of Their Own* (1977).
Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society* (1950).
—. *Beyond Culture* (1965).




# Lionel Trilling
## O výuce moderní literatury

Na základě své kulturní a nikoliv literární metody jsem se rozhodl, že kurz zahájím uvedením jistých témat a problémů, které by měly být podle mého názoru skutečně přitažlivé. Šel jsem v odklonu od literárních postupů dokonce tak daleko, že jsem usoudil, že mému účelu nejlépe poslouží zázemí děl, která budeme číst – chtěl jsem načrtnout historii témat a problémů, kterou jsem se pokoušel odhalit. Nesnažil jsem se přitom, aby ta historie byla bůhvíjak rozsáhlá nebo přesná. Chtěl jsem jenom ve studentech posílit vnímání historie, jakési obecné chápání minulosti, ke kterému zřejmě nebyli vedeni, a přitom jim ten stav vyhovoval. A vzhledem k tomu, že dosud neexistuje vhodné obecné dílo o historii kultury posledních dvou set let, položil jsem si otázku, které knihy dřívější doby měly na naši literaturu největší vliv, lépe řečeno, protože mě mnohem více zajímalo rozeznávání tendence než dokazování vlivu, položil jsem si otázku, které starší knihy asi tak spadaly do linie směřující k naší vlastní literatuře a mohly tak sloužit jako úvod, prolegomena kurzu.

Bylo v podstatě nevyhnutelné, že první dílo, které mi vytanulo na mysli, byla *Zlatá ratolest* Jamese Frazera, i když samozřejmě ne celá, ale jistě kapitoly, v kterých pojednává o bohyni Osiris, Attisovi a Adonisovi. Každý, kdo přemýšlí systematicky o moderní literatuře, považuje za samozřejmé, že obrovskou roli v ní hraje mýtus a zejména ty případy, v nichž se vypráví o tom, jak bohové umírají a znovu se rodí – představa smrti a znovuzrození, která se opakuje v antickém světě v nesčetných, ale v zásadě stejných variacích, uchvátila literární myšlení přesně v tom okamžiku, kdy ten nejimpozantnější a nejzávažnější příběh o vzkříšení přestával ovládat svět. V tom se shodují všechny úvahy moderní doby.

Snad žádná jiná kniha neměla tak rozhodující vliv na moderní literaturu jako toto Frazerovo dílo. Náramně se mi hodilo, že vyšlo poprvé deset let před tím, než začalo 20. století. Nicméně po čtyřiceti třech letech, v roce 1933, proslovil Frazer velmi výmluvnou přednášku, v níž nabádal svět, aby neztrácel naději při střetnutí s nacistickou mocí, která ohrožovala lidského ducha. V roce 1941 Frazer ještě žil. A to se narodil v roce 1854, tři roky před tím, než Matthew Arnold proslovil přednášku „O moderním prvku v literatuře". V tomto díle je historie, minulost, kterou jsem potřeboval, a to krásně propojená s naší přítomností. Frazer byl ve všem všudy člověk 19. století, a navíc mu bylo velice blízké století osmnácté – jeho přednáška z roku 1933, v níž předpověděl pád nacismu, pojednávala o Condorcetově *Pokroku lidského ducha*. Když se od svých antropologických studií obrátil k literatuře, připravoval vydání Addisonových esejů a Cowperových dopisů. Neopustil dávnou víru v ctnost a sílu rozumu. Miloval řád, slušnost a zdravý rozum a stavěl na nich. Tento velký historik primitivní imaginace zapadal do převládající intelektuální tradice Západu, která již od presokratiků odsuzuje myšlenkové pochody, kterým říkáme primitivní.

Frazerovo vědomé zaměření v podstatě dokonale odpovídalo Arnoldovu pojetí moderního věku. A těžko může něco jasněji ukázat, jak se za sto let změnily životní podmínky i literatura, než rozdíl mezi tím, jak definuje moderní element v literatuře Arnold a jak ho musíme definovat my.

Arnold používal slova *moderní* s nejvyšší úctou. A to natolik, že jakoby z toho slova vypustil veškerou časovou hodnotu a označoval jím určité nadčasové intelektuální a občanské ctnosti – nakonec, jeho přednáška byla o moderním prvku ve starých literaturách. Tvrdil, že společnost je tehdy moderní, když si udržuje stav harmonie, důvěry, volnosti ducha a tolerance vůči sporným názorům. Společnost je moderní, když poskytuje dostatečný materiální blahobyt, aby umožňoval pohodlný život a rozvíjení vkusu. A konečně, společnost je moderní, když jsou její členové intelektuálně zralí, což Arnold chápe tak, že jsou schopni a ochotni soudit na základě rozumu, pozorovat fakta kriticky a pídit se po zákonitosti dění. Na základě této definice spadají podle Arnolda do moderního věku perikleovské Athény, ale alžbětinská Anglie ne, Thukydides je moderní historik, Sir Walter Scott ne.

Nepůjdu do dalších detailů Arnoldovy definice nebo popisu modernosti.[1]

Myslím, že jsem řekl dost, abych nastínil, kam Arnold směřoval, co se mělo podle něj realizovat jako dezideratum jeho vlastní společnosti, k jakému ideálu by podle něj měla spět díla intelektu a imaginace jeho doby. A jak ho jeho ideál moderního vzdaluje od našeho současného chápání modernosti, od naší moderní literatury! Tomu, kdo vychází z naší moderní literatury, by se mohlo zdát, že je Arnoldův ideál řádu, přiměřenosti, slušnosti a racionality zredukován na nevelké výhody a nadměrná omezení středostavovského života několika prosperujících národů 19. století. Arnold se svým smyslem pro historii měl před očima dlouhou, trpkou, krvavou minulost Evropy a chytil se úpěnlivě naděje na to, že se konečně dosáhne opravdové civilizace. Ale historický výklad naší literatury neztrácí ze zřetele předlouhou cestu civilizace, jež je poznamenaná hořkou a krvavou minulostí i přítomností a na jejíž mírumilovné stránky je třeba pohlížet s velkými pochybnostmi – na její řád, kterého bylo dosaženo za cenu mimořádných osobních represí, ať už šlo o nátlak nebo o rezignaci, na pasivní klid, na toleranci buď chabou nebo nestálou, na úplatkářský a rozkladný materiální komfort, na vkus manifestující bojácnost nebo pýchu, či na racionálnost, které se dosahuje pouze za cenu potlačení energie a vášně.

K pochopení této radikální změny smýšlení nemůže nic přispět jasněji než to, že si uvědomíme dvojí cestu, jíž se uvažování autora *Zlaté ratolesti* ubírá. Zmínil jsem se již o tom, že Frazer svým důrazem na vědomou stránku lidské mysli a koncepčností svého myšlení je příkladem všeho, co Arnold označuje jako moderní. Často hovoří značně drsně o iracionalnosti a orgiastických excesech primitivních náboženství, která popisuje, a dokonce i křesťanství je podrobeno kritice jak proto, že stojí v cestě racionálnímu myšlení, tak proto, že může odvádět lidi od inteligentní účasti na životě společnosti. Frazerova koncepce je však vícevrstevnatá, má svou vědomou i podvědomou stránku. Jestliže naříká nad primitivní imaginací, neopomene současně ukázat, jak je úžasná a krásná. Jen u málokterého čtenáře *Zlaté ratolesti* zůstane stará víra a rituály zcela bez odezvy. Dá se očekávat, že Frazerovy příklady mnoha pohanských analogií s křesťanskými mýty budou mít podle křesťanských čtenářů nepříznivý vliv na víru, Frazer to tak bez pochyby myslel, ale nicméně mnoho čtenářů bude mít dojem, že ve Frazerově podání je veškerá víra a rituál lidem vlastní, jakoby biologicky. Budou pociťovat, jak to uvedl Quincey, že pokud člověk není aspoň trošičku pověrčivý, znamená to, že postrádá velkodušnost. Frazer sledoval sice

[1] Vynechám souhrnné vyčíslení dvou nejvyšších ctností, které Arnold připisuje nejúspěšnějším příkladům „moderní" literatury. Jednou z nich je schopnost dosáhnout „intelektuálního osvobození", pod čímž si Arnold představuje, že by se lidé měli vést k tomu, aby pochopili „obrovské množství faktů", která skládají „pestrou a spletitou přítomnost a za ni nemělo pestrou a spletitou minulost". Druhou ctností je „přiměřenost", schopnost představovat složité vysoce humánní rozvíjení moderního věku v „jeho co nejúplnějším a nejharmoničtějším aspektu", a to s „půvabem a elegancí vznešené vážnosti, která vždy dopomáhá pravý vhled do problémů".



vědecký cíl, ale ve skutečnosti posílil ty staré metody poznávání světa, které se moderní lidé počínaje romantiky snažili oživit, aby unikli pozitivismu a zdravému rozumu.

Zaměření imaginace na veliké a záhadné objekty uctívání není jediným prostředkem, kterým se lidé osvobozují z pout každodenních faktů, a přestože Frazera můžeme stěží obviňovat za to, že moderní člověk je stále více přitahován k extrémním mentálním stavům – k vytržení, extázi a transcendenci, čehož dosahuje pomocí drog, tranzu, hudby a tance, orgií a vyšinutí osobnosti – přesto ve skutečnosti postavil most k pochopení a přijetí těchto stavů, předložil nám názor, že touha po těchto stavech a jejich užívání k heuristickým účelům je samozřejmým a přijatelným projevem lidské povahy.

Tento prvek Frazerova mistrovského díla nutně vede k pokračování mého úvodu. Měl bych podotknout, že jeho autor byl svým způsobem stejně velký klasický vědec jako sám Frazer – Nietzsche byl profesorem klasické filologie na univerzitě v Basileji, když ve svých dvaceti sedmi letech uveřejnil svůj esej *Zrození tragédie*. Poté, co byl publikován tento neuvěřitelně skvělý výklad řecké civilizace, v němž Sokrates nevystupuje jako hrdina, ale jako darebák, co nám ještě mohlo zůstat z toho racionálního a řádem se řídícího Řecka, z těch moderních Athén 18. století, na kterém Arnold stavěl jako na jediné normě pro posuzování veškeré civilizace? Profesor Kaufmann má pravdu, když nás varuje před názorem, že Nietzsche vyvyšuje Dionýsa nad Apollona, a tvrdí, že Nietzsche „zdůrazňuje dionýsovského ducha jenom proto, že podle jeho soudu nelze bez něj apollonskému duchu Řecka plně porozumět". Ale kdo čte Nietzschův esej poprvé, tohoto varování pravděpodobně nedbá. Než mu ta výstraha dojde, než si uvědomí tu úžasnou dialektiku mezi Dionýsem a Apollonem, bude plný vzrušení nad tím, že se osvobodil od Aristotela, s radostí přistoupí na autorovo tvrzení, že „základní metafyzickou aktivitu člověka tvoří spíše umění než etika", že tragédie má zdroj v dionýsovské extázi, „k níž má nejblíže fyzické opojení", a že tato extáze, při níž „člověk upadá v naprosté sebezapomnění", není sama o sobě metafyzický stav, ale orgiastická přehlídka smyslnosti a krutosti, „sexuální promiskuity překračující ve všem všudy kmenové zákony". Nietzsche se snaží ukázat, že tato sadistická a masochistická mánie potřebuje, aby ji zkrotila Apollonova ruka, než z ní bude tragédie, ale to je primární záležitost velkého umění a pro moderní zkušenost s tragédií bude toto vysvětlení zřejmě přiléhavější než Aristotelovo, které se pro dosažení stavu vzneseného klidu úpěnlivě snaží zapomenout na její zdroj.

Nietzschův esej je sám o sobě nesmírně významný a pro mne měl navíc tu pedagogickou výhodu, že mi umožnil vést historickou linii zpět k Williamu Blakeovi. Pro moderní literaturu není nic charakterističtější než to, že objevuje a kanonizuje primární neetickou energii, a historické hledisko bude ještě jasnější, jestliže se poukáže na to, jak si odpovídá myšlení dvou mužů z různých národů a s časovým rozdílem dobrých několika desetiletí, protože Nietzschova dionýsovská orgie a Blakeovo peklo je v podstatě totéž.

Nevím, jestli Joseph Conrad četl Blaka nebo Nietzscha, ale jeho *Srdce temnoty* je napsáno v jejich linii. Toto skutečně velké dílo nikdy nepostrádalo obdiv, jaký si zasluhuje, a v Eliotově podání moderní literatury se mu dostalo téměř kanonického místa. Tanulo mu jasně na mysli, když psal *Pustinu*, a vzal si z něj i epitaf „Duší lidé"). Ale pokud vím, jeho zvláštní a hrozné poselství ambivalence nikdo nikdy nekonfrontoval explicitně s civilizovaným životem. Vezměme v úvahu, že jeho protagonista Kurtz je progresivní člověk a liberál a že je to vysoce respektovaný představitel společnosti, která předstírá, že je dobrotivá, a zatím je zkažená. Vezměme dále v úvahu, že je to mnohostranný umělec, malíř, spisovatel, hudebník a navíc politický řečník. Je to současně ten nejidealističtější a prakticky nejúspěšnější zmocněnec, který se podílel na belgickém vykořisťování Konga. Každý ví, jak je to s ním

doopravdy, a Marlow to odhalí – že Kurtzův úspěch je výsledkem strašné moci, kterou nabyl nad domorodci své vzdálené stanice, moci, která se odvozuje od jeho zdánlivé magické či božské síly, dále že vládl s neobyčejnou krutostí a že se sám oddával nepopsatelné chlípnosti. To je svět temnějších stránek *Zlaté ratolesti*. V jedné stěžejní pasáži Conradova příběhu Marlow mluví o primitivním životě v džungli, který není ušlechtilý ani půvabný nebo aspoň svobodný, ale nízký a sprostý – a právě proto neodolatelný. On sám zcela otevřeně cítí jeho strašnou přitažlivost. Kurtz se oddal této ďábelské nízkosti a Marlow se sice k němu chová jednoznačně s nepřátelskou ironií, ale přesto nepokládá za možné, že by Kurtz nebyl duchovní hrdina. Mně stále ještě není jasné, jestli se Kurtzův slavný výkřik na smrtelné posteli „Hrůza! Hrůza!" vztahuje k blížící se smrti nebo k jeho zkušenosti s divošským životem. Ať je tomu tak nebo tak, Marlow vidí rozdíl mezi tím, že Kurtz v okamžiku smrti pronesl tato slova, kdežto on sám na konci života rozeznává hrozící smrt jenom jako únavnou šeď, a chápe to jako příznačný rozdíl mezi obyčejným člověkem a hrdinou ducha. Není tohle esencí moderní představy o přirozenosti umělce, člověka sestupujícího do pekla, které je historickým počátkem lidské duše, počátkem, který nevznikl za člověčenství, ale byl v něm ustaven, jak to dnes známe, a dává přednost tomuto peklu před nanicovatou lží civilizace, která na něm vyrostla?

Tato idea se objevuje znovu v poněkud méně silné, ale nicméně velmi působivé podobě ve *Smrti v Benátkách* od Thomase Manna, kterou jsem navázal na *Srdce temnoty*. Vybral jsem tuto novelu ani ne tak pro vylíčení extravagantně apollonské osobnosti podléhající silám, které apollonská postava považovala za hanebné – ačkoliv to by mému záměru jistě posloužilo – ale spíše pro Aschenbachovy horečné sny o erotické minulosti a zejména pro sen o kozlí orgii, který Mann při svém spisovatelském ladění a při svém vztahu k Nietzschovi mohl docela dobře napsat jako ilustraci toho, co *Zrození tragédie* považuje za náboženské šílenství, a to samozřejmě tím spíše, protože Mann si volí právě ten orgiastický rituál – zabíjení a pojídání kozlů, o kterém se tradičně soudí, že právě z něho je tragédie odvozena.

Pozoruhodný prvek tohoto příběhu, v němž zrození tragédie hraje důležitou roli, spočívá v tom, že ponížení a pád protagonisty není vylíčen jako veliká politováníhodná událost. V rámci moderní literatury se obecně soudí, že ani ti nejvážnější a nejvznešenější naši autoři neovládají tragický styl. Nejsem si jist, zda je to nedostatek a příznak naší duchovní méněcennosti, jak si někdo myslí. Ale jestli si klademe otázku, proč tomu tak je, jedním důvodem může být, že jsme se naučili promýšlet cestu zpět přes tragédii až k primárním kořenům, z nichž tragédie vyrostla. Jestliže vezmeme v úvahu zakázané formy primitivního chování, které v tragédii vedlo tradičně k potrestání smrtí, považujeme je za cestu k realitě a pravdě, ke konečné seberealizaci. Vždycky jsme si říkali, jestlipak toto snad neříká hlubinným způsobem tragédie samotná a nevede nás tak k tomu, že hřích i smrt hrdiny považujeme za něco ospravedlnitelného, něco na způsob vykoupení – to měl také Nietzsche zřejmě na mysli, když říkal, že „tragédie popírá etiku". Na co kdysi tragédie jen skrytě narážela, naše literatura chce dnes zcela explicitně sdělit. Jestliže Mannův Aschenbach umírá na vrcholu svých intelektuálních a uměleckých sil, přemožený vášní, kterou jeho etický rozum odsuzuje, my to nepovažujeme za porážku, spíše za jakési hrozné znovuzrození. Na konci života umělec pozná realitu, kterou si až dotud odmítal připustit.

Takovéto úvahy mě vedly k dalšímu Nietzschovu dílu, ke *Genealogii morálky*. Jde tam o pohled na společnost, který odpovídá přesvědčení, že základní metafyzickou aktivitu člověka tvoří umění a ne etika, a kromě toho potvrzuje a ověřuje platnost primitivních energií. Nietzschova teorie společenského řádu vynechává z jeho zdrojů veškerý etický impuls – základ společnosti je třeba hledat v racionalizaci krutosti. Tak jednoduché to je.



Nietzsche neměl žádný konečný utopický záměr, když to říká, nedoufal v revizi základů společenského řádu, přestože pevně věří, že utrpení, které způsobuje, lze zmírnit. Představuje krutost jako společenskou nutnost, neboť pouze díky ní lidé rozvinuli kontinuitu vůle. Jedině krutá bolest mohla vést v lidstvu k připamatování záměru, které umožňuje existenci společnosti. Cynická metoda, kterou Nietzsche postupoval – ujasněme si, že je to metoda a ne postoj – jde tak daleko, že popisuje trest na základě potěšení, které plyne z konání krutých činů: „Kompenzace", tvrdí, „spočívá v tom, že je zákonně umožněno, aby jeden člověk páchal násilí na druhém." Pak následuje nesmírně pozoruhodná pasáž, v níž Nietzsche popisuje postup, jak člověk obrací krutost potrestání proti sobě samému a vytváří špatné svědomí a vědomí viny, což se projevuje jako vše zachvacující úzkost. Nietzschovo uvažování je nepředstavitelně složité, protože v této knize, která je věnována osvobození svědomí, obhajuje špatné svědomí v rámci kultury jako rozhodující sílu. Pohybuje se v téže linii argumentace, jako když napadl židovskou morálku a kněžství ve jménu zdravého ducha, a připomíná nám, že člověk se stává zajímavým, až když je nemocný.

Od *Genealogie morálky* je jen krok k Freudově *Úzkosti z civilizace* a někdo by si mohl říct, že pro pedagogické účely je ten krůček tak malý, že ta druhá kniha je nadbytečná. Ale přestože Freudův pohled na společnost a kulturu je velmi blízký Nietzschovi, Freud připojuje jisté úvahy, které jsou pro náš výklad modernosti podstatné.

Za prvé nám klade otázku, zda chceme či nechceme civilizaci přijmout. Není to poprvé, co civilizovaní lidé uvažují o civilizačním paradoxu, o tom, že v civilizaci se lidé chovají hůře a trpí více než na nějakém méně vyvinutém stupni lidské existence. Ale až dosud byly všechny takové úvahy formulovány z hlediska moralizování – civilizace byla prezentována jako „zkažená", jako úkrok od stádia nevinnosti. Freud si nedělal iluze o nevinnosti primitivů, neviděl možnou alternativu civilizace. V důsledku toho měla jeho otázka, zda chceme přijmout civilizaci se všemi jejími protimluvy, se všemi jejími bolestmi – bolestmi, protože „úzkost" nepopisuje přesně, co měl Freud na mysli – jediný smysl. Na tu otázku měl svou vlastní odpověď. Dal mu ji jeho tragický či stoický postoj k životu: děláme dobře, když ji přijímáme, ačkoliv děláme také dobře, když se díváme chladným zrakem na osud, který nám tento náš přístup předkládá jako naši výhodu. Freud byl stejně jako Nietzsche přesvědčen, že život má oprávnění, jestliže reagujeme na jeho výzvu hrdinsky.

Ale Freudova otázka nebyla odsunuta nebo vyřízena odpovědí, kterou si sám dal. Jeho odpověď je stejně jako Nietzschova v podstatě v linii tradičního humanismu – je to vidět v tom, jak příkře nabádá ženy, aby se nepletly mužům do vykonávání kulturních povinností, aby neuplatňovaly nároky na lásku mužů a aby nedávaly vinu rodině za to, že jim neumožňuje volnou aktivitu ve světě. Ale právě tady je podstata Freudovy otázky, o níž je svět stále více přesvědčen, že na ni Freud sám neodpověděl. Bolest, kterou civilizace vyvolává, spočívá v instinktivním odmítnutí toho, co civilizace vyžaduje, a jakoby stále méně a méně lidí mělo chuť souhlasit s Freudem, že ztráta instinktivního uspokojení, emoční svobody či lásky je kompenzována buď jistotou civilizovaného života nebo tvrdým potěšením mužské morální stránky.

Freudovým esejem jsem dospěl k závěru svého seznamu úvodních knih pro první semestr kurzu. Teď už se v podstatě jenom zmíním – a rád – o knihách, kterými jsem uvedl druhý semestr. Začal jsem *Rameauovým synovcem*, protože jsem soudil, že zvláštní morální autorita, kterou Diderot přisuzuje závistivému, netalentovanému, zatvrzelému protagonistovi, je neobyčejně závažná pro tendence, které sledují průzkumy etiky moderní literatury. Pro literaturu naší doby není nic charakterističtějšího než nahrazení hrdiny tím, čemu se začalo říkat antihrdina, v jehož lhostejnosti nebo nenávisti k etické vznešenosti zřejmě

spočívá zvláštní autentičnost. Diderot je v tom zcela otevřený – on sám jako veřejná osobnost je deuteragonista, hraje vedlejší roli (Hegel ho nazývá „počestným svědomím") a nachází potěšení v tom, jak ta jeho slušná, nudná osoba v očích nihilistického synovce prohrává.

Mně se také zdálo, že okolnosti, za nichž tento antihrdina tak otevřeně přiznává svou *závist*, kterou Tocqueville nazývá vládnoucím pocitem demokracie, mají zvláštní význam a že sice záviděl každému, kdo měl přístup k hmotnému zajištění a společenskému postavení, které on postrádal, ale především ho pudila závist vůči géniům. My žijeme v první kulturní epoše, kdy mnoho lidí aspiruje na dosažení vrcholů v umění a pak z pocitu frustrace utvoří vykořeněnou třídu, která jde napříč konvenčními třídami a vznikne z ní proletariát ducha.

Přestože *Rameauův synovec* vyšel až ke konci století, Goethe a Hegel ho znali v rukopisu, vyhovoval letoře Marxově a Freudově a ze zřejmých důvodů získal jejich obdiv. A důvodně můžeme předpokládat, že ho znal i Dostojevskij, jehož *Zápisky z podzemí* opakují základní ideu Diderotova dialogu vyhraněněji, ale méně geniálně. Synovec je stále v defenzivě – uličnicky prozrazuje tajemství o povaze člověka a společnosti. Ale Dostojevského bufič vykřikuje hlasitě svou závist a nenávist a kormidluje svou archu sebenenávisti a odcizení do nelítostného boje s tím, čemu říká „dobro a krásno", a vede útok proti jakémukoliv přesvědčení nejen buržoazní společnosti, ale celé humanistické tradice. Jestliže jsem zařadil *Zápisky z podzemí* mezi knihy svého úvodu, znamenalo to jisté pedagogické riziko, protože pokud jsem se snažil zdůraznit rozvratnou tendenci moderní literatury, toto je dílo, v němž byl veškerý následný rozvrat podán kladně, když vidíme, jak radikálně a jak brilantně popírá tradiční idoly a schvaluje naše idoly nové.

S výčitkami svědomí jsem váhal, mám-li připojit za *Zápisky z podzemí* ještě Tolstého *Smrt Ivana Iljiče*, která tak nemilosrdně a tak vehementně boural baštu obyčejného života, do níž, jak věříme, se můžeme utéct sami před sebou a před naším osudem. Ale zařadil jsem ji a pak i dvě Pirandellovy hry, které v atmosféře nízkosti obyčejného života podkopávají veškeré jistoty obyčejné, zdravě uvažující mysli.

Čas od času jsem si sám kladl otázku, jestli nebyla moje volba těch úvodních děl příliš extravagantní, příliš nadměrně tendenční. Doufal jsem, že ne. A jestliže tato díla skutečně poslouží k tomu, aby ukázala vcelku přesně povahu moderní literatury, bude snad učiteli stát za to zjišťovat, jak jeho studenti reagují na tak silnou dávku.

Jednu reakci jsem už popsal – studenti jsou připraveni zapojit se do procesu, který bychom mohli nazvat socializací antisociálního nebo přizpůsobení se kultuře antikulturního nebo legitimizací rozkladného. Když dojde na semestrální zkoušky, je mi jasné, že téměř žádného studenta nezarazilo nic z toho, co četl, útok perfektně zvládli. Mezi hlavní výjimky patří těch pár, kteří prostě nerozumějí kategoriím našeho pojednání, i když v nich snad vyvolaly úzkost. Ve svých testech se podobně jako pronásledovaní tvorové u Kafky uchylují nejdříve k nepochopeným dlouhým frázím, pak ke špatné gramatice a nakonec k celkové nekoherenci. Když jsem se vyrovnal se svým pedagogickým zklamáním, zjistil jsem, že mám někdy sklon k jakémusi podivnému respektu k těmto lidem, jako kdyby vstali a řekli, kdyby k tomu měli dost důvtipu: „Proč nás trápíte? Nechte nás být. My nejsme moderní lidé. My patříme k té staré generaci. Vyznáváme starou víru. Sloužíme těm drobným starým bohům, bohům otřepaných mravních ponaučení, malým, temným, docela silným božstvům právníků, lékařů, inženýrů a úředníků. Ti nejsou ani přecitlivělí ani úzkostní. Nejsou znechuceni – vždyť to oni urovnávají cestu „dobru a krásnu", o kterém se v tomto kurzu malodušně pochybovalo, tomu „dobru a krásnu", které my nemáme a nechceme ani mít, ale které, jak



víme, ospravedlňuje naše žití. Nechte nás být a nechte nás, ať si uctíváme své bohy způsobem, který oni schvalují, v klidu, míru a nevědomosti." Je to hloupé, ale – abych použil toho zajímavého moderního slova, které jsme se naučili od kurátorů v muzeích – autentické. Ostatní, ti, co mi odevzdávali práce na jedničku, dvojku a dokonce i plus trojku, proplouvají hrůzami a mysterii moderní literatury jako všichni ti Parsifalové, nekladou žádné otázky, jež jim káží pochybnosti a strach. Nebo jako všichni ti seminaristé, kteří byli systematicky vzdělávání o ustavení pekla a zatracení. Nebo jako všichni ti *čtenáři*, kteří se baví příběhy morálního hororu. Já jsem je žádal, aby nahlédli do propasti a oni se z povinnosti i rádi do propasti podívali a propast je pozdravila s vážnou zdvořilostí všech objektů seriózního studia slovy: „Zajímavé, ne? A *vzrušující*, když uvážíte, jak jsem hluboko a jak hrozné bestie leží na mém dně. Nezapomínejte, že když mě znáte, přispíváte podstatně k tomu, abyste byli celí, vyvážení lidé."

Když jsem nešťastný z té síly počinu, který jsem zosnoval, abych se dostal na kloub velké literatuře, říkám si, jestli jsem nečetl ty testy příliš doslovně. Esej na konci semestru není nakonec deník duše, není to příležitost pro říkání pravdy. Co by moji studenti snad mohli odhalit ze svých skutečných pocitů nějakému mladšímu učiteli, neodhalí mně. Mně řeknou to, co považují za patřičnou reakci na oficiální verzi teroru, kterou jsem jim předložil. Připomínám si jejich obličeje a nejsou to nutně obličeje autorů těchto bezzubých textů, ani to nejsou, aspoň zatím, obličeje otců rodin nebo divadelních návštěvníků nebo zájemců o moderní obrazy – ještě ne. Musím předpokládat, že jistým způsobem a v jisté míře, kterou tají, odpověděli přímo a osobně na to, co četli.

A jestli ano? A jestli ano, jsem spokojenější?

Jakou podobu jejich reakce bych si asi představoval? Ptám se jako učitel, ne jako kritik. V posledních letech jsme se rozhodli, že budeme uvažovat o kriticích a o učiteli literatury jako o jednom a tomtéž a nepochybuji o tom, že je to možné i užitečné. Ale jsou jisté body, v nichž se funkce obou rozcházejí nebo mohou se shodovat jen velmi obtížně. O kritice nám Arnold řekl, že „musí být schopna zkoumat a oceňovat prvky, které jsou žádány pro plnost duchovní dokonalosti, i když jsou součástí něčeho, co je v praktické sféře zlé". Ale výuka, nebo alespoň výuka nižších ročníků nemá totéž oprávnění, tentýž mandát – ani ho nemůže mít, protože posluchačstvo, které má učitel na rozdíl od kritikových adresátů přímo před očima, mu klade otázky týkající se „praktické sféry", což se kritikovi nemůže stát. Když jsem na příklad přímo v ten den, kdy tohle píši, řekl své třídě všechno, co jsem si myslel, že bych jim měl říct o *Kouzelném vrchu* a vyzval studenty, aby měli připomínky a otázky, jeden student se zeptal, „Jak byste zobecnil ideu o výchovné hodnotě nemoci, aby se dala aplikovat nejen na určité individuum, na Hanse Castorpa, ale na mladé lidi vůbec?" Usmíváme se tomu, ale ta otázka byla položena s veškerou vážností a ve své podstatě je vážná a bylo třeba na ni vážně odpovědět částečně na základě toho, že se o této ideji jako o tolika ideách, na které jsme v knihách tohoto kurzu narazili, musí uvažovat s přihlédnutím k soukromému životu, dále že se dotýkala veřejného života jen jaksi nepřímo, okrajově a že by se o ní mělo vlastně uvažovat o samotě, dokonce v tajnosti, protože hovořit o ní veřejně a na našem akademickém sezení by znamenalo přisoudit jí veřejnou praktičnost a tak zkreslit její význam. Jiný student na to reagoval takto: řekl, že přes to, že třída má jakýsi rituál veřejnosti, každý student nutně četl ty knihy v soukromí a objevoval jejich význam ve vztahu ke svému vlastnímu životu. To je pravda, ale učitel vidí, že se mu ve skupině sejde několik soukromých přístupů a ty – jistě i proto, že se scházejí v určitou hodinu každé pondělí, středu a pátek – představují ideu jistého společenství, to jest „praktickou sféru".

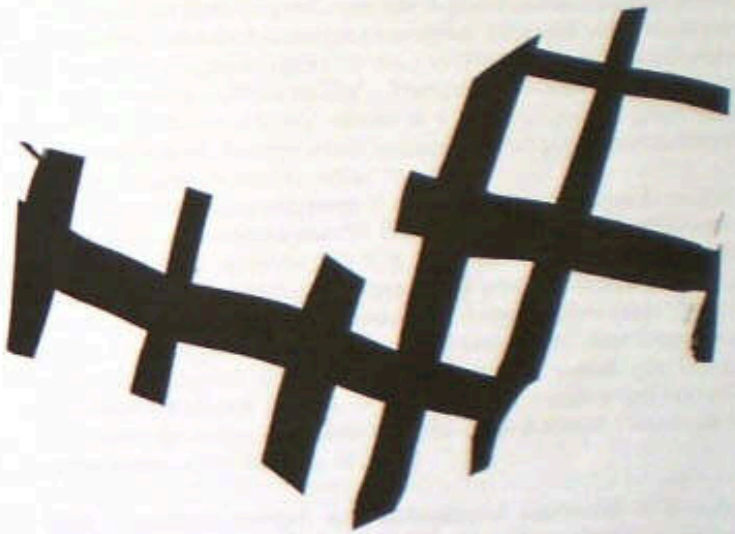
Vzhledem k tomu učitel nemůže nebrat ohled na jisté okolnosti, které kritik píšící pro ideálního, takovými okolnostmi neomezovaného čtenáře, nemusí brát v úvahu. Učitel například přihlíží k sociální situaci svých studentů – nejsou z patricijských rodin, nepocházejí z domovů, kde panuje zatvrzelost, pýcha a vědomé dodržování zvyklostí, ani se nenarodili do kultury, pro kterou jsou tyto rysy příznačné, do kultury, kde s ideami soutěží jiné zajímavé a cenné hodnoty a staví se jim na odpor. Pocházejí většinou z „dobrých rodin", kde autorita a hodnota jsou slabé nebo alespoň ne příliš výrazné a odvážné, takže ideje mají pro ně v jejich současném stádiu vývoje obzvláštní sílu a cenu. A v této spojitosti má učitel na mysli zvláštní prestiž, kterou naše kultura ve svých vrcholech poskytuje umění a ideám, jež umění nabízí – potvrzuje stále asertivněji, že umění přináší více pravdy než jakákoliv jiná intelektuální aktivita. V této kultuře je přímo šokující, když se setkáme se zatrpklým Santayanovým skepticismem ve věci umění nebo s Keatsovým postřehem, kterého si kritikové a vědci nikdy nevšímají, protože ho pokládají za jakousi úchylku. Keats totiž tvrdí, že „poezie není tak skvělá jako filozofie – z téhož důvodu jako orel není tak skvělý jako pravda." Pro mnoho studentů se žádné ideje, s kterými se setkají v jiných studijních oborech, nevyrovnají silou a morálním principem ideám, které se k nim dostávají z moderní literatury.

Autor *Kouzelného vrchu* kdysi řekl, že celé jeho dílo je možno chápat jako snahu osvobodit se od střední vrstvy, a to nám poslouží jako popis hlavního záměru moderní literatury. A prostředky svobody, které Mann stanovuje (nehledě na charakteristickou ironii), se shodují s těmi, které vlastně stanovuje celá moderní literatura. Je to ve slovech Claudie Chauchatové *„se perdre et meme ... se laisser dépérir"*, a jmenovat ty prostředky znamená objasnit, že cílem není jen osvobození od střední vrstvy, ale od samotné společnosti. Troufám si tvrdit, že idea, podle níž bychom se měli ztratit, ba až sebezničit, podle níž bychom se měli podrobit zkušenosti bez ohledu na vlastní zájem nebo konvenční morálku, podle níž bychom se měli cele vymanit ze společenských pout, je „prvek" tkvící někde v mysli každého moderního člověka, který se odvažuje myslet na to, co Arnold svým střízlivým viktoriánským způsobem nazýval „plnost duchovní dokonalosti". Ale učitel, který chce svým studentům prezentovat moderní literaturu, si nemůže dovolit nechat tu ideu jen tak *někde* ve své mysli. Musí ji vytáhnout z místa, kde existuje jako vrozená a nerealizovaná, a zasadit ji na vědomé přední místo svého myšlení. A pokud je zavázán k obdivu moderní literatury, musí být také svázán s touto hlavní ideou moderní literatury. Trvám na logice situace ne proto, abych vyslovil pochybnosti o legitimitě toho závazku nebo dokonce o vhodnosti vyslovit takový závazek ve třídě (i když to zní podivně!), ale abych konfrontoval nás, kdo učíme moderní literaturu, s neobyčejnou aktuálností celé záležitosti.[2]

[2] Lionel Trilling, „On the Teaching of Modern Literature", *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* (1965; Harmondsworth: Penguin Books, 1967) 19–41. Text se objevil poprvé pod názvem „On the Modern Element in Modern Literature" v *Partisan Review* (January-February 1961). Přeložila Dagmar Knitlová. (Pozn. editora)



# Americká formalistická kritika



V roce 1836, v kristovském věku třiatřiceti let, Ralph Waldo Emerson vyhlásil kategoricky v eseji *Příroda* (Nature), že nadešel čas radikálního obratu – čas návratu do přítomnosti. Je na čase, nabádal Emerson, aby Amerika přestala stavět náhrobky otců a aby přestala „šmátrat mezi starými kostmi a svlékla vybledlou maškarádu starých časů."[1] Unikátní Nový svět Ameriky vyžadoval bezprostřední prožitek, intuitivní uchopení materiálu smyslů. Tradici bral mladý Emerson jako přítěž, jako hustý filtr, který zkresluje vnímání skutečnosti.

V roce 1917 v eseji „Tradice a individuální talent" (Tradition and the Individual Talent) devětadvacetiletý **T. S. Eliot** (1888–1965) hodil rukavici umělecké avantgardě počátku století a se zdvořilou neoblomností bankovního úředníka, (pracoval osm let v Lloydově bance) vyhlásil naopak návrat k tradici. Dokonce zašel tak daleko, že studovat literární tradici mělo být nejen morálním imperativem, ale dokonce otázkou holého přežití každého umělce, který přesáhne věkovou hranici pětadvaceti let. Eliot však pojal tradici netradičně. Tradice není nic hotového a jednou pro vždy daného. Tradice se utváří a přetváří v každém okamžiku, jde tedy doslova o „živou tradici". „Tradice je záležitost mnohem širšího významu. Nelze ji zdědit, a chcete-li ji mít, musíte si ji získat usilovnou prací. Předpokládá především historické vědomí, které je téměř nepostradatelné pro každého, kdo chce zůstat básníkem po pětadvacátém roce svého věku."[2]

Zatímco důrazem na tradici a odporem k romantickému přístupu k tvorbě Eliot více méně kráčel ve stopách svého harvardského učitele, Irvinga Babbitta, důrazem na rozbor formálních stránek textu, po němž volal už E. A. Poe a Henry James, Eliot předjímá anglo-americký formalismus. Eliot odmítal být voyaeurem lidských osudů umělců a chtěl se věnovat jen čisté práci s textem neposkvrněným biografickými fakty. Eliot zavrhoval nejenom biografický přístup, v němž dominuje osobnost autora, ale též impresionistickou kritiku, založenou na vágních dojmech a básnivém líčení pocitů, jež kritik při čtení prožíval. Eliot vyžadoval věcnou analýzu, a nikoliv pouhé emotivní převyprávění děje či psychologizující studie postav, jež s oblibou nabízela dobová kritika.[3] Nicméně i on sám se nejednou prohřešil proti svým vlastním zásadám.

Britskou linii formalismu rozvíjeli na Cambridgeské univerzitě ve dvacátých letech I. A. Richards, William Empson, F. R. Leavis.[4] S ruskými formalisty je spojuje zkoumání básnického jazyka a důraz na svébytnost literárního vyjádření, jež postrádá referenční funkci, charakteristickou pro mimoliterární projevy.

**I. A. Richards** (1893–1879) ve své nejslavnější knize, příznačně nazvané *Praktická kritika* (Practical Criticism, 1929), provokativně ignoroval při konkrétních rozborech literárně historické aspekty a rozpracoval techniku „close reading" – pečlivého čtení. Richardsův žák **William Empson** (1906–1984) zase proslul detailním zkoumáním *mnohoznačnosti* (Seven Types of Ambiguity, 1930), opět bez zřetele na širší kontext básní.

**F. R. Leavis** (1895–1978) se zasloužil významnou měrou o prosazení Eliotova pojetí literární kritiky. Leavise však ještě zajímal ožehavý vztah literárního díla a společenských

[1] R. W. Emerson, Nature, *Selected Essays*, ed. Larzer Ziff (1982, Harmondsworth: Penguin Books, 1985) 35.

[2] T. S. Eliot, „Tradice a individuální talent" (Tradition and the Individual Talent), *O básnictví a básnících*, ed. a přel. Martin Hilský (Praha: Odeon, 1991) 10.

[3] Viz esej „Dokonalý kritik", kde vyzvedává Coleridge.

[4] O anglické linii formalismu podrobně pojednává M. Hilský ve studii *Anglosaská „nová kritika"* (Praha: Univerzita Karlova, 1976) 9–82.

mechanismů a institucí. Chápal literaturu jako důležitý prostředek morální výchovy. To neznamená, že by literatura měla kázat a poučovat; literatura utvářela vkus čtenáře, obohacovala jeho vnitřní vědomí možností a vystupovala proti technologickému barbarství moderní civilizace.

Leavis byl často obviňován z elitářství, neboť předpokládal, že očekávaný účinek může mít jenom „velká" literatura, a ještě nikoli na všechny, ale jen na duchovní elitu národa. Leavis na dlouhá léta určil, co patří kánonu britské literatury. Z jeho soudů však dnes autoři nejčastěji citují ty mylné,[5] jako třeba: „od Waltera Scotta vzešla bídná tradice. Pokazila J. F. Coopera, který měl nové, bezprostřední vidění a všechny náležitosti, jež by z něho mohly učinit významného spisovatele. Se Stevensonem tato tradice získala na literární rafinovanosti a stylové vytříbenosti."[6] Netřeba snad ani dodávat, že tou špatnou, scestnou tradicí byla *romance*.

## NOVÁ KRITIKA (New Criticism)

Zatím na druhé straně Atlantiku na Vanderbiltově univerzitě v Nashvillu se v roce 1922 kolem osoby univerzitního profesora Johna Crowe Ransoma shromáždil kroužek začínajících básníků, kteří se nazvali *Běženci* (The Fugitives). Unikali do světa poezie před bezduchým materialismem industriální společnosti, jejíž hodnotový systém byl podle jejich názorů postaven na dehumanizujících principech účinnosti, rychlosti a uspokojování ryze materiálních potřeb. Spolu s Eliotem věřili, že obrozující alternativu představuje literatura, jež může člověku pomoci naleznout smysl života.

Zdá se však, že „novým kritikům" nešlo ani tolik o *smysl* v rámci porozumění textu, jako spíše o *smysly* – o smyslové prožívání textu a přesný popis tohoto procesu. V knize *Rozumět poezii* (Understanding Poetry, 1938), jež se stala na dlouhou řadu let nejrozšířenější metodologickou příručkou analýzy poezie, Cleanth Brooks a Robert Penn Warren prohlašují: „...poezie nás vrací na dosah svěžesti věcí", má za cíl „obnovit bezprostřední život našich smyslů..."[7] Odkrýváním podpovrchových vazeb a neobvyklých spojení „noví kritikové" chtěli dosáhnout nejen hlubšího pochopení smyslu literárního díla, ale též zprostředkování hlubšího, dokonalejšího prožitku.

Vidíme tedy, že i když literatura postrádá referenční funkci, je chápána jako důležitá součást našeho života. Dalo by se říci, že má v podstatě výchovnou funkci, protože kultivuje naše smysly a naši mysl, a tím nám umožňuje dosáhnout plnějšího „porozumění", jež zahrnuje smyslové prožívání literatury, a v důsledku kultivace smyslů i bohatější prožívání lidského života. Tato stránka se však časem z nesčetných aplikací novokritického přístupu vytrácí a analýza se často proměňuje v podstatě mechanické vyhledávání prostředků ironie a napětí protikladů.

**John Crowe Ransom** (1888–1974) udělal z „Běženců" „nové kritiky" – v roce 1941 totiž vydal antologii esejů ideově a metodologicky spřízněných autorů, kterou nazval *Nová kritika* (The New Criticism). Jeho představy o poslání a podstatě poezie se příliš neliší od Brookse a Warrena, i on zdůrazňuje, že poezie je spjata s naší zkušeností, jejím smyslem je obnovit původní zkušenost našich smyslů.[8] Ransom klade jazyk uměleckého díla do ostré-

[5] *Autor této publikace není výjimkou.*

[6] *F. R. Leavis, The Great Tradition* (1948; New York: 1963) 6.

[7] Cleanth Brooks a Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 3. vyd. (1938; New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963) 77.



ho protikladu k jazyku vědy – literatura vyniká konkrétností a komplexností, což jsou vlastnosti, které věda nemůže nabídnout, protože je založena na abstraktním myšlení.[9] Nicméně pokusem o objektivizaci jazyka literární analýzy se „noví kritikové" vědě přibližují – Ransom např. zavedl takřka terminologické rozlišení mezi *strukturou* (structure) a *texturou* (texture). Strukturu chápal jako narativní jádro, kostru, logickou výstavbu, zatímco texturu pojímal v zásadě jako obrazový materiál a přirovnával ji k tělesné tkáni. Jedno bez druhého nemůže existovat – báseň představuje jednotu struktury a textury.

Ransom, ač původně také silně konzervativního založení, významnou měrou přispěl k tomu, že se provinční, do minulosti zahleděná skupina mladých jižanských intelektuálů vyvinula ve směr, který poznamenal kritickou praxi a teorii nejméně na dvě desetiletí. Na některých univerzitách se novokritické metody analýzy používají dodnes.

Do širokého povědomí se však „nová kritika" dostala nikoliv teoretickým spisem, ale učebnicí *Jak rozumět poezii* (Understanding Poetry, 1938), kterou napsali **Cleanth Brooks** a **Robert Penn Warren**. Jde o dílo v mnoha směrech naprosto typické pro „novou kritiku" – kniha není teoretickým spisem, ale komentovanou antologií, a její autoři se považovali spíše za spisovatele než za kritiky. Jednotlivé části jsou opatřeny obecnými úvody a na konci knihy je výkladový slovníku užívaných pojmů. Neočekávaně velký úspěch této publikace podnítil další, leč méně úspěšná pokračování: *Jak rozumět próze* (1943) a *Jak rozumět dramatu* (1947), poslední ve spolupráci s R. Heilmanem.

Jak přesvědčivě ukázal Martin Hilský,[10] kniha *Jak rozumět poezii* je dílem více méně eklektickým, neboť pouze syntetizuje postuláty ostatních anglo-amerických formalistů. *Organické pojetí* poezie, jež popularizoval v 19. století Coleridge a jež si „noví kritici" osvojili, má však hlubší kořen a sahá až k Aristotelově *Poetice*. Organické pojetí předpokládá, že báseň nejde mechanicky rozebrat na jednotlivé části jako hodinky nebo skládat jako dům z cihel. Báseň se podobá spíše rostlinnému organismu a vztahy mezi jednotlivými částmi je třeba zvažovat vždy vzhledem k celku.[11] Báseň se oproti próze vyznačuje vysokou mírou organizace různých vzájemně propojených prvků. Jako hlavní organizační principy estetického řádu básně slouží protiklady, paradoxy, ironie a mnohoznačnost. Brooks a Warren přirovnávají báseň k dramatu, protože v jádru každé básně se skrývá vnitřní svár (conflict) protikladů.

Podobně jako Richards v *Praktické kritice* záměrně neposkytli v komentáři k jednotlivým textům základní literárně-historické informace. Texty tu stojí samy o sobě, vytrženy z kontextu.

Jakkoliv tito kritikové snili o návratu k lidské přirozenosti a zkoumali možnosti pastorály a organického pojetí literatury, nemohli nemít něco z inženýrského ducha doby. Chtěli porozumět fungování literárního díla, chtěli pojmenovat jeho součástky a vysvětlit dynamiku jeho pohybu a účinku. Rejstřík základních pojmů nám umožní si učinit představu o aspektech poezie, kterým „noví kritikové" věnovali zvýšenou pozornost: *metrum, tón, obrazné vyjádření* (metaforičnost), *téma, intence a význam, koncentrace a intenzita, selektivnost* (pečlivý výběr prvků, jež konstituují obraz) a *sugestivnost* (konotace). V próze zavedli termíny jako: *úvod* a *expozice, popis a prostředí, atmosféra, selektivnost a sugestivnost, klíčový okamžik* (key moment), těžko přeložitelný termín *„pattern"* (znamená vlastně hlavní motiv),

[8] J. C. Ransom, cit. in Hilský, *Anglosaské „nové kritiky"* 95.

[9] Viz Hilský, *Anglosaské „nové kritiky"* 95.

[10] Viz Hilský, *Anglosaské „nové kritiky"* 106.

[11] Brooks a Warren, *Understanding Poetry* 16.

*vyvrcholení* (climax) a *rozuzlení* (denouement), *postava a děj, ohnisko* (vyprávěcí perspektiva), *rozsah*, časové rozmezí (scale) a *tempo vyprávění* (pace), jež zahrnuje rekapitulaci děje (summary), vyprávění (narrative) a scénickou metodu (scenic method).

„Nová kritika" zásadním způsobem poznamenala literárně kritickou praxi v USA. Navzdory Eliotově vehementní obhajobě „použitelné" tradice, novokritický přístup paradoxně umožňoval to, co žádal Emerson – odvrátit se od tradice a obrátit se k vlastnímu prožitku smyslové reality zprostředkované čtenářským zážitkem. I když „noví kritikové" studovali evropskou literaturu, jejich nechuť ke kontextualizaci lze vnímat i jako další formu amerického izolacionismu, (který se projevoval na počátku obou světových válek), a jako únik před vlastní minulostí a historií vůbec. Novokritické postupy nabízely lákavou možnost zkoumat text básně bez znalosti historického a literárního kontextu, což je dodnes slabou stránkou amerických studentů. Kdo by se zatěžoval fakty, když podle Emersona četba knih má především člověka inspirovat a zažehnout v něm jiskru platonovského světla poznání, které ho vnitřně promění v nového člověka. A tento nový člověk potom objevuje a klasifikuje svět své vlastní zkušenosti (viz *Americký učenec*).[12]

W. K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley ve dvou vlivných studiích „Intencionální klam" (The Intentional Fallacy, 1946) a „Afektivní klam" (The Affective Fallacy, 1949) vyhrotili některé teoretické problémy. V eseji „Intencionální klam" odmítají představu, že dílo vzniká vědomým působením. Proto nemá cenu brát v úvahu autorské záměry, jež mohou být naprosto zavádějící. Dalo by se říci, že text je jako dítě odebrán nesvéprávnému autorovi a je svěřen do společné péče čtenářů. Za afektivní klam se označuje tendence hodnotit dílo na základě jeho účinku. I tento druhý klam zavádí čtenáře za hranice vymezené prostorem textu.

Nová kritika měla vždy své silné a vlivné oponenty, ale její pozici otřásla až bouřlivá léta šedesátá, kdy pod tlakem hnutí menšin sílí marxistické, či prostě sociologizující tendence posuzovat literaturu jako společenský produkt a jako ideologický odraz doby. I když se do literatury a kritiky se nekompromisně vtlačila politika, akcent na textovou stránku díla zůstává v novém převleku poststrukturalismu, který veškeré myšlení textualizuje.

**Doporučená literatura:**


Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction* (1988).
Brooks, Cleanth a Robert Penn Warren. *Understanding Fiction* (1943).
Brooks, Cleanth a Robert Penn Warren. *Understanding Poetry* (1938).
Eliot, T. S. *O básnictví a básnících* (1991).
Hilský, Martin. *Angloamerická „nová kritika"* (1976).
Jahab, Josef. „O některých problémech teorie moderního románu v anglosaské literární vědě a kritice." (*Česká literatura*, roč.15, 1967: 243–269).
Leavis, F. R. *The Great Tradition* (1948).
Levý, Jiří, et al., ed. *Západní literární věda a estetika* (1966).
Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* (1921).
Procházka, Martin. *Literary Theory. An Historical Introduction* (1997).
Ransom, John Crowe. *The New Criticism* (1941).
Wimsatt, W. K. a Cleanth Brooks. *Literary Criticism. A Short History* (1957).


[12] R. W. Emerson, "The American Scholar", *Selected Essays* (Harmondsworth: Penguin Books, 1982).



# T. S. Eliot

## Tradice a individuální talent

### I

V anglickém literárním jazyce jen zřídka hovoříme o tradici, třebaže občas tohoto výrazu používáme, abychom vyjádřili politování nad nepřítomností tradice. Nemáme však na mysli jednu určitou tradici ani jednu z mnoha tradic – nanejvýš tohoto slova používáme jako adjektiva a říkáme, že poezie toho a toho básníka je „tradiční" či dokonce „příliš tradiční". Většinou se tento výraz opravdu vyskytuje ve formulacích vyjadřujících výtku. Použijeme-li jej výjimečně v kladném slova smyslu, naznačujeme tím, že dílo, které se nám líbí, je jakousi příjemnou archeologickou rekonstrukcí. Bez konejšivé asociace na povzbudivou archeologickou vědu bude toto slovo anglickým uším jen sotva znít příjemně.

V každém případě není moc pravděpodobné, že by se tento termín objevil v našich hodnoceních živých či mrtvých autorů. Každé národní společenství se vyznačuje nejen určitým uměleckým, ale také kritickým založením a na nedostatky a omezení svých kritických návyků zapomínáme ještě raději než na omezení svého tvůrčího génia. Vzhledem k obrovské záplavě kritických děl vycházejících ve francouzštině známe, či myslíme si, že známe, francouzské kritické metody a návyky. Vyvozujeme z toho pouze (sebereflexe není naše silná stránka), že Francouzi jsou „kritičtější" a dokonce se tím i trochu pyšníme, jako by Francouzi byli méně spontánní. Kdo ví, možná jsou, ale měli bychom si uvědomit, že kritika je tak nevyhnutelná jako dýchání a že nám neuškodí, vyjádříme-li, co probíhá v našem vědomí, když čteme knihu a prožíváme nad ní jisté emoce, či podrobíme-li kritice naše vlastní kritické myšlení. Kdybychom to totiž udělali, nejspíš bychom zjistili, že když chválíme nějakého básníka, bezděčně zdůrazňujeme ty aspekty jeho díla, jimiž se nejméně podobá někomu jinému. Právě v těchto aspektech či částech jeho díla se snažíme najít básníkovu individualitu, jeho svébytnou podstatu. S uspokojením prodléváme u toho, čím se básník liší od svých předchůdců, zvláště těch bezprostředních. Usilovně se snažíme objevit v jeho díle něco, z čeho bychom mohli mít potěšení. Když však k básníkovi přistupujeme bez tohoto předsudku, často poznáme, že nejen nejlepší, ale také nejsvébytnější části jeho díla jsou právě ty, v nichž se nejvýrazněji projevuje nesmrtelnost mrtvých básníků, jeho předchůdců. A nemám přitom na mysli období dospívání, nejvíc přístupné dojmům, ale období plné zralosti.

Kdyby však jediná forma tradice či předávání spočívala v tom, že budeme ve všem následovat generaci bezprostředně nás předcházející a slepě či bázlivě lpět na jejích úspěších, pak bychom každého měli před „tradicí" rozhodně varovat. Mnohokrát jsme už viděli, jak se takové jednoduché proudy brzy ztratily v písku – a novota je lepší než opakování. Tradice je záležitost mnohem širšího významu. Nelze ji zdědit, a chcete-li ji mít, musíte si ji získat usilovnou prací. Předpokládá především historické vědomí, které je téměř nepostradatelné pro každého, kdo chce zůstat básníkem po pětadvacátém roce svého věku. A historické vědomí znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost. Historické vědomí nutí člověka psát tak, jako by celá evropská literatura počínajíc Homérem, včetně celé literatury jeho vlastní země, existovala simultánně a vytvářela

simultánní řád. Právě proto historické vědomí, obsahující nadčasovost a časovost i jednotu nadčasového a časového, činí autora tradičním. A toto vědomí zároveň způsobuje, že si autor velmi ostře uvědomuje své místo v čase, svou současnost.

Žádný básník, žádný umělec, ať už pracuje v jakémkoli oboru, nenabude úplného významu sám o sobě. Jeho význam a hodnota spočívají v jeho vztahu k mrtvým básníkům a umělcům. Hodnotit jeho význam znamená hodnotit jeho vztah k mrtvým básníkům a umělcům. Samotného ho ocenit nelze. Pro kontrast a pro srovnání ho musíme zařadit mezi mrtvé. Pokládám to za princip nejen historické, ale také estetické kritiky. Musí-li se básník přizpůsobit, musí-li s něčím souviset, není to jednostranná nutnost. Vznikne-li nové umělecké dílo, stane se zároveň něco se všemi předchozími uměleckými díly. Existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo. Než k tomu dojde, je však tento řád úplný. Aby řád zůstal řádem i poté, kdy je do něho uveden nový prvek, musí se *celý*, byť sebenepatrněji pozměnit. Proporce, hodnoty a vztahy každého uměleckého díla vůči celku se musí znovu upravit, staré se musí vyrovnat s novým. Nikomu, kdo přijal tuto představu řádu či formy evropské a anglické literatury, nebude připadat absurdní, že přítomnost mění minulost stejně jako minulost určuje přítomnost. A básník, který si toto uvědomí, získá zároveň vědomí velké obtížnosti a odpovědnosti.

V určitém zvláštním smyslu si také uvědomí, že musí být posuzován měřítky minulosti. Říkám posuzován, nikoli oklešťován. Ne však v tom smyslu, zda je lepší či horší než mrtví básníci či stejný jako oni. A určitě nebude posuzován podle kánonu mrtvých kritiků. Spíše jde o soud či srovnávání, v němž se dvě věci poměřují navzájem. Pouhým přizpůsobováním vlastně umění popírá samo sebe – naprosto přizpůsobivé umělecké dílo by nebylo nové, a tudíž by přestalo být uměleckým dílem. Nechci snad tvrdit, že nové dílo je hodnotnější, protože se přizpůsobuje. Ale skutečnost, že se přizpůsobuje, je zkouškou jeho kvality – zkouškou, kterou, pravda, musíme provádět jen postupně a opatrně, protože nikdo z nás není neomylným soudcem přizpůsobivosti. O uměleckém díle říkáme: vypadá, že se přizpůsobuje, ale možná má svou osobitost, nebo vypadá, že má svou osobitost, ale možná se přizpůsobuje. Ale sotva kdy můžeme jednostranně zjistit, zda je to jedno nebo druhé.

Přistupme však ke srozumitelnějšímu výkladu vztahu básníka k jeho minulosti: básník nemůže chápat minulost jako jeden kus, jako pilulku, v níž splývá všechno možné, nemůže se utvářet pouze na jednom či dvou soukromě obdivovaných vzorech, ani pouze na základě jednoho svého oblíbeného období. Ten první způsob je nepřípustný, ten druhý představuje důležitou zkušenost mládí a ten třetí zas příjemný a velice žádoucí doplněk. Básník si musí velmi dobře uvědomovat hlavní proud, který nemusí vždy protékat těmi nejvěhlasnějšími jmény. Musí si plně uvědomovat tu zřejmou skutečnost, že umění se sice nikdy nezdokonaluje, ale že jeho materiál není nikdy úplně stejný. Musí si uvědomovat, že evropské myšlení – myšlení jeho vlastní země – které je, jak časem pozná, daleko důležitější než jeho soukromé myšlení – se neustále proměňuje a že tato změna představuje vývoj, který se nevzdává ničeho *en route*, který nedává do penze Shakespeara, ani Homéra, ani skalní kresbu magdalénského umělce. Že tento vývoj, možná třídění, určitě neustálé komplikování, z hlediska umělce vůbec neznamená nějaké zdokonalování. Dokonce ani z hlediska psychologa to možná není zdokonalování, ne do té míry, jak si myslíme. Možná jde pouze o zdokonalování pramenící z rozvinutějšího hospodářství a složitějších strojů. Ale rozdíl mezi přítomností a minulostí spočívá v tom, že vědomí přítomnosti v sobě obsahuje vědomí minulosti, a to do takové míry a takovým způsobem, jakým si minulost nikdy nemůže uvědomovat sama sebe.



Kdosi pravil: „Mrtví autoři jsou nám tak vzdálení proto, že *známe* daleko víc, než znali oni." Přesně tak, známe totiž právě je.

Jsem si vědom obvyklé námitky proti tomu, co je zcela zřejmě součástí mého programu pro básnické *métier*. Tato námitka spočívá v tom, že moje doktrína vyžaduje směšnou spoustu erudice (pedantství), což je požadavek, který lze zavrhnout poukazem na životy básníků v jakémkoli panteonu. Tvrdí se dokonce, že přílišná učenost umrtvuje či znehodnocuje básnickou senzibilitu. Třebaže však stále věříme, že básník má znát jen tolik, kolik bez nepříznivých následků unese jeho nutná vnímavost a jeho nutná lenost, není žádoucí omezovat naše vědomosti na to, co můžeme s užitkem uplatnit u zkoušek, ve společnosti, případně v ještě okázalejších formách sebereklamy. Někdo vědomosti vstřebává, pomalejší jedince stojí studium pot. Shakespeare se z Plutarcha dozvěděl o dějinách víc podstatných věcí, než by většina ostatních lidí získala studiem celé knihovny Britského muzea. Musíme však trvat na tom, aby básník získal a pěstoval vědomí minulosti a v průběhu své tvůrčí dráhy toto vědomí neustále rozvíjel.

V tomto procesu se básník vzdává toho, čím sám v dané chvíli je, aby přijal něco hodnotnějšího. Vývoj umělce je neustálé sebeobětování, neustálé popírání osobnosti.

Zbývá definovat tento proces odosobnění a jeho vztah ke smyslu pro tradici. Lze říci, že právě tímto odosobněním se umění přibližuje vědě. Vyzývám vás proto, abyste si jako sugestivní analogii představili reakci, k níž dochází, vložíme-li kousek jemně roztepané platiny do komory s kyslíkem a kysličníkem siřičitým.

## II

Poctivá kritika a citlivé hodnocení se nezaměřuje na básníka, ale na poezii. Zaposloucháme-li se do zmateného pokřiku žurnalistické kritiky a obecného šumu, který je její ozvěnou, uslyšíme spoustu jmen básníků. Když nám však nejde o seznam významných osobností, ale o potěšení z poezie – tedy když hledáme báseň – zřídkakdy ji nalezneme. Před chvílí jsem zdůrazňoval, jak důležitý je vztah básně k jiným básním od jiných autorů a nastínil jsem pojetí poezie jako živoucího celku zahrnujícího veškerou poezii, která kdy byla napsána. Druhým aspektem této neosobní teorie poezie je vztah básně k jejímu autorovi. A prostřednictvím jisté analogie jsem naznačil, že zralý básnický intelekt se neliší od nezralého hodnotou „osobnosti", tím, že by básník byl zajímavější nebo měl „víc co říci", ale tím, že je jemnějším a dokonalejším médiem, v němž zvláštní nebo velice různorodé emoce vstupují volně do nových kombinací.

Tou analogií byl katalyzátor. Když se dva zmíněné plyny smísí v přítomnosti platinového vlákna, vytvoří kyselinu sírovou. K této kombinaci dochází jedině za přítomnosti platiny. Nově vzniklá kyselina nicméně neobsahuje ani stopu platiny a sama platina zůstává touto reakcí zjevně nedotčena, zůstává inertní, neutrální, nemění se. Mysl básníka je takovým kousíčkem platiny. Může částečně nebo zcela pracovat na základě lidské zkušenosti básníka, avšak čím dokonalejší je umělec, tím úplněji v něm bude člověk, který trpí, oddělen od mysli, která tvoří; tím dokonaleji jeho mysl stráví a transformuje vášně, které tvoří její materiál.

Ta zkušenost, která vstupuje do kontaktu s transformujícím katalyzátorem, sestává, jak uvidíte, z prvků dvojího druhu: z emocí a pocitů. Účinek uměleckého díla na člověka, který se z něho těší, je zkušeností zcela jiného druhu než jakákoli zkušenost zprostředkovaná mimoumělecky. Může vznikat na základě jedné emoce či kombinací několika emocí. A na

výsledném účinu se navíc budou podílet různé pocity, které v autorovi vyvolávají určitá slova, výrazy či obrazy. Existuje také velká poezie, na jejíž tvorbě se emoce bezprostředním způsobem nepodílejí vůbec: může sestávat pouze z pocitů. XV. zpěv Pekla (Brunetto Latini) zpracovává emoci, která zjevně vyplývá ze situace, ale jeho účin, třebaže je stejně ucelený jako účin kteréhokoli uměleckého díla, je vyvolán značnou komplexností detailů. V posledním čtyřverší nalezneme obraz a s ním spojený pocit, který „se objevil" náhodou a nevyplynul prostě z předcházejícího kontextu, který však pravděpodobně byl v básníkově mysli připraven, dokud se nenaskytla vhodná kombinace, k níž by se tento pocit mohl přiřadit. Básníkova mysl je vlastně schránka, v níž se zachycují a uchovávají nespočetné pocity, výrazy, obrazy, a ty v ní zůstávají, dokud se nespojí všechny částice schopné vytvořit novou sloučeninu.

Srovnáte-li několik reprezentativních ukázek největší poezie, uvidíte, jak velice rozmanité jsou kombinační typy a jak dokonale se míjí cílem napůl etické měřítko „vznešenosti". Nezáleží totiž na „velikosti" a intenzitě emocí, to jest komponentů tvůrčího procesu, ale na intenzitě tvůrčího procesu samotného, na tlaku takřkajíc, pod nímž dochází k fúzi. Epizoda Paola a Francesky sice určitou emoci obsahuje, ale intenzita poezie je něco zcela odlišného od intenzity zkušenosti, která se za poezií domněle skrývá. Navíc tato epizoda není intenzívnější než XXVI. zpěv, obsahující Odysseovu plavbu, kde se žádná emoce neuplatňuje přímo. Proces přeměny emocí umožňuje velkou rozmanitost: vražda Agamemnona či muka Othellova vytvářejí umělecký efekt, který má zjevně blíž k možnému originálu než scény z Danta. V Agamemnovi se vlastně umělecká emoce přibližuje k emoci diváka, v Othellovi k emoci samotného hrdiny. Ale rozdíl mezi uměním a skutečnou událostí je vždycky absolutní; kombinace prvků, jakou představuje zavraždění Agamemnona, je nejspíš tak složitá jako kombinace prvků v plavbě Odyssea. V obou případech došlo ke sloučení prvků. Keatsova óda obsahuje řadu pocitů, které nemají mnoho společného se slavíkem, ale které slavík, možná pro přitažlivost svého jména, možná pro legendu, jíž je opředen, pomohl spojovat.

Hledisko, které tu napadám, souvisí s metafyzickou teorií substanciální jednoty duše: básník podle mého názoru nemá „osobnost", kterou by měl vyjádřit, má pouze k dispozici zvláštní médium, které je pouze médiem a nikoli „osobností", médium, v němž se dojmy a zkušenosti spojují zvláštním a nečekaným způsobem. Dojmy a zkušenosti, které jsou důležité pro člověka, nemusí mít pro poezii žádný význam a ty, které v poezii naopak důležité jsou, mohou mít pro člověka, pro lidskou osobnost, význam zcela zanedbatelný.

Ocituji úryvek, který je natolik neznámý, že jej lze ve světle – či v temnotě – těchto poznámek vnímat neotřele:

*A mohl bych si třeba zlořečit,*
*že jsem tak lačel po té její krásе,*
*i když má pomsta ztrestá její smrt.*
*Pro tebe bourec do zámotku soukа*
*hedvábí? Pro tebe sám sebe ničí?*
*Což kvůli potřeštěné chvilce s dámou*
*nepřijdou pánové i o jmění?*
*A tamhleten chlap zas krade na silnicích,*
*svůj život klade soudci do rukou,*
*na koně sedá, verbuje lidi –*
*jen aby před ní zůstal hrdinou? ...*



V tomto úryvku (jak je zjevné, když jej čteme v kontextu) se kladné emoce kombinují se zápornými: velmi intenzívní mámení krásy se stejně intenzívní, čarovnou emocí ošklivosti, která kontrastuje s emocí krásy a ničí ji. Rovnováha protikladné emoce vyvěrá z dramatické situace, k níž se promluva vztahuje, ale tato situace sama není adekvátní. Je to takřkajíc strukturální emoce vyplývající z dramatu. Ale celý účin, dominantní tón úryvku, vyplývá z toho, že mnoho letmých pocitů, jejichž příbuznost k této emoci vůbec není na první pohled zřejmá, se spojilo v jeden celek a vytvořilo novou uměleckou emoci.

Básník není pozoruhodný či zajímavý kvůli svým osobním emocím, kvůli emocím vyvolaným určitými událostmi v jeho životě. Jeho vlastní emoce mohou být jednoduché, primitivní či všední. Emoce v jeho poezii budou velice složitou záležitostí, ale tato složitost nebude odpovídat emocím lidí, kteří prožívají velice složité a neobvyklé emoce v životě. Vyhledávání nových lidských emocí, abychom je mohli vyjádřit, je vlastně jedním z omylů básnické výstřednosti. Hledáme-li novost na nesprávném místě, objevíme zvrácenost. Posláním básníka není mít nové emoce, ale používat těch obyčejných, přetavovat je na poezii a vyjádřit tak pocity, které vlastně vůbec nejsou emocemi. A k tomu básníkovi poslouží stejně emoce, které nikdy nezažil, jako ty, které dobře zná. V důsledku toho musíme dojít k závěru, že „emoce v klidu vzpomínané" nejsou dobrou definicí poezie. Neboť nejde ani o emoce, ani o vzpomínání, ani o klid, pokud jej nechápeme překrouceně. Jde o koncentraci velkého počtu zkušeností, které by praktickému či aktivnímu člověku jako emoce vůbec nepřipadaly, jde o tu novou věc, která z této koncentrace vzejde. K takové koncentraci nedochází vědomě či úmyslně. Tyto emoce nejsou „vzpomínané" a společně nakonec vytvářejí atmosféru, která je „klidná" jen v tom smyslu, že je pasívním přihlížením. To samozřejmě není všechno. Psaní poezie musí být do značné míry vědomou a záměrnou činností. Špatný básník si obvykle neuvědomuje to, co by si uvědomit měl, a uvědomuje si to, co by si uvědomit neměl. Oba omyly do jeho tvorby vnášejí „osobní" prvek. Poezie není výlevem emocí, ale únikem od emocí, není vyjadřováním osobnosti, ale únikem od osobnosti. Ovšem jenom ti, kdo mají osobnost a emoce, vědí, co to obnáší, chceme-li jim uniknout.

## III

Tento esej se hodlá zastavit na hranicích metafyziky a mysticismu a omezí se na takové praktické závěry, které budou k užitku odpovědnému člověku zajímajícímu se o poezii. Odklonit zájem od básníka a soustředit jej na poezii je chvályhodný cíl: protože by to vedlo ke spravedlivějšímu hodnocení skutečné poezie, ať dobré či špatné. Existuje mnoho lidí schopných ocenit vyjádření upřímného citu v poezii, méně lidí dokáže ocenit výtečnou techniku. Ale jen velmi málo lidí pozná, kdy jde o vyjádření *signifikantní* emoce, která žije v básni a ne v životním příběhu básníka. Umělecká emoce je neosobní. A básník nemůže této neosobnosti dosáhnout, dokud se cele neodevzdá dílu, které má vytvořit. Avšak nebude vědět, co má tvořit, pokud nebude žít pouze v přítomnosti, ale v přítomném okamžiku minulosti, pokud si neuvědomí ne snad to, co je mrtvé, ale to, co už žije.[1]

[1] T. S. Eliot, „Tradice a individuální talent", *O básnictví a básnících*, přeložil Martin Hilský, ed. (Praha: Odeon, 1991) 9–17. Text eseje poprvé vyšel v časopise *The Egoist* (1919) pod názvem „Tradition and the Individual Talent", knižně byl přetištěn ve sbírce esejů *The Sacred Wood* (1920). (Pozn. editora)

# T. S. Eliot
## Hamlet a jeho problémy

Jen málo kritiků si kdy přiznalo, že hlavním problémem *Hamleta* je hra, zatímco postava Hamleta je druhotná. A právě postava Hamleta vždycky zvláštním způsobem přitahovala ten nejnebezpečnější typ kritiků: oněch kritiků, kteří jsou od přírody tvůrčího založení, avšak kvůli nějaké vadě v uměleckých schopnostech hledá jejich intelekt uplatnění v kritice. Těmto kritikům Hamlet většinou slouží jako záminka, jejímž prostřednictvím se mohou umělecky realizovat. Takového založení byl Goethe, který z Hamleta udělal Werthera, takový byl Coleridge, který zas z Hamleta udělal Coleridge; ani jeden z nich si nejspíš neuvědomoval, že jeho první povinností je zkoumat umělecké dílo. To, co stvořili Goethe a Coleridge, když psali o Hamletovi, je tím nejošidnějším druhem literární kritiky. Neboť Goethe i Coleridge nepopiratelně byli obdařeni schopností pronikavého kritického úsudku a oba navíc měli tvůrčí nadání, které jim umožnilo nahradit Shakespearova Hamleta svým vlastním, v důsledku čehož vypadá jejich scestný přístup ještě hodnověrněji. Ještě že na Hamleta nezaměřil svou pozornost Walter Pater.

Dva současní autoři, J. M. Robertson a profesor Stoll z Minnesotské univerzity, vydali malé knížky, které se chvályhodně ubírají jiným směrem. Profesor Stoll nám užitečně připomíná úsilí kritiků sedmnáctého a osmnáctého století, když konstatuje, že „věděli méně o psychologii než současní kritici Hamleta, ale měli blíž k duchu Shakespearova umění; a protože zdůrazňovali účinnost celku, a ne pouze význam hlavní postavy, měli svým staromódním způsobem blíž k tajemství dramatického umění obecně". Umělecké dílo nemůže být interpretováno samo o sobě; omezíme-li se pouze na ně, není co interpretovat. Můžeme je pouze kritizovat na základě měřítek odvozených ze srovnání s jinými uměleckými díly; a hlavním úkolem interpretace je uvést ta relevantní historická fakta, o nichž předpokládáme, že je čtenář nezná. J. M. Robertson ukazuje, a to velmi případně, že kritici při pokusech interpretovat *Hamleta* selhávají především proto, že přehlížejí to, co by mělo být zřejmé: že totiž *Hamlet* vznikal ve vrstvách, že je výsledkem úsilí řady autorů, z nichž každý podle svých sil rozvíjel dílo svých předchůdců. Shakespearův *Hamlet* se nám objeví ve zcela jiném světle, když nebudeme vše, co se ve hře děje, přičítat Shakespearovu záměru, a uvědomíme si, že jeho *Hamlet* vyrůstá z mnohem hrubšího materiálu, který prosvítá i konečnou podobou hry.

Víme, že existuje starší hra od Thomase Kyda, tohoto pozoruhodného dramatického (třebaže ne básnického) génia, který byl s největší pravděpodobností autorem dvou tak rozdílných her, jako je *Španělská tragédie* a *Arden z Fevershamu*. Na přibližnou podobu této hry můžeme usuzovat ze tří pramenů: ze *Španělské tragédie* samotné, z Belleforestova příběhu, z něhož musel vycházet Kydův *Hamlet*, a z německé verze hry, která se hrála za Shakespearova života a která přesvědčivě prokazuje, že byla převzata z ranější, a ne pozdější, hry. Z těchto tří pramenů jasně vyplývá, že ranější verze *Hamleta* byla založena na jednoduchém motivu msty, že děj či odklad msty je podmíněn, stejně jako ve *Španělské tragédii*, pouze obtížemi spojenými se zavražděním monarchy obklopeného strážemi a že Hamlet úspěšně předstírá šílenství, aby unikl podezření. V konečné verzi Shakespearově naopak existuje motiv, který je důležitější než msta a který původní motiv msty vysvětlené otupuje; odklad msty není vysvětlen na základě nutnosti či účelnosti a „šílenství" v ní nemá zkolébat královo podezření, ale naopak je vyburcovat. Tyto změny však nejsou natolik důsledné, aby byly přesvědčivé. V *Hamletovi* je navíc tolik nápadných jazykových paralel se *Španělskou tragédií*, že nelze pochybovat o tom, že Shakespeare místy pouze revidoval Kydův text. A konečně jsou v *Hamletovi* nevysvětlitelné scény – výstup Polonia a Laerta a Polonia a Reynalda – které lze jen těžko zdůvodnit; tyto scény nezapadají do Kydova básnického stylu a bezpochyby nenáležejí ani stylu Shakespearovu. J. M. Robertson se domnívá, že tyto scény existovaly v původní Kydově hře, ale dřív, než se hry dotkl Shakespeare, přepracovala je třetí osoba, pravděpodobně Chapman. J. M. Robertson uzavírá, a uvádí proto pádné argumenty, že původní Kydova hra se skládala, stejně jako některé jiné tragédie msty, ze dvou částí, z nichž každá měla pět dějství. Závěry Robertsonova zkoumání jsou podle mne nevyvratitelné: že Shakespearův *Hamlet*, pokud je Shakespearův, pojednává o tom, jak matčino provinění působí na syna, a že Shakespearovi se nepodařilo tento motiv úspěšně naroubovat na „nepoddajný" materiál starší hry.

O této nepoddajnosti nemůže být pochyb. *Hamlet* vůbec není Shakespearovým dílem mistrovským, ale téměř určitě uměleckou prohrou. Hra je hned v několika ohledech nejasná a zneklidňující jako žádné jiné Shakespearovo dílo. Ze všech Shakespearových her je nejdelší a Shakespeare na ni vynaložil největší úsilí, a přesto obsahuje nadbytečné a neorganické scény, které by měla zaznamenat i letmá revize textu. Verzifikace hry kolísá. Ve verších

> Však hleďte! Jitro v sivorudném plášti
> už kráčí rosou kopců na východě

mluví Shakespeare, jak ho známe z *Romea a Julie*. Verše ve 2. scéně V. dějství

> V mých rozháraných prsou zuřil boj,
> jenž spát mi nedal...
> – najednou tedy
> jsem jen tak v plášti, potmě, vyrazil
> z mé k jejich kajutě, nahmát je šťastně,
> vzal jim to poselství a vrátil se
> bezpečně k sobě

patří zase jeho zralému období. Jak básnické řemeslo, tak myšlenkový obsah jsou rozkolísané. Jistě budeme mít pravdu, zařadíme-li *Hamleta*, stejně jako onu další hluboce zajímavou hru *Věta za větu*, v níž se „nepoddajný" materiál spojuje s udivující versifikací, do období krize, po níž následovaly úspěšné tragédie vrcholící v *Koriolanovi*. *Koriolanus* není snad tak „zajímavá" hra jako *Hamlet*, ale je to, spolu s *Antoniem a Kleopatrou* nejsuverénnější Shakespearův umělecký úspěch. A je pravděpodobné, že lidé spíše pokládají *Hamleta* za umělecké dílo, protože jim tato hra připadá zajímavá, než aby jim připadala zajímavá proto, že je to umělecké dílo. *Hamlet* je „Mona Lisa" literatury.

Důvody uměleckého neúspěchu *Hamleta* nejsou patrné na první pohled. J. M. Robertson má nepochybně pravdu, když tvrdí, že základní emocí hry je vztah syna k provinilé matce:

„Hamlet mluví jako člověk, který vytrpěl muka kvůli tomu, že se jeho vlastní matka dopustila takové hanby... Vina matky je v dramatu téměř nepřípustným motivem, ale Shakespeare jej musel podržet a zdůraznit, aby našel psychologické rozuzlení či spíše jeho náznak."

Ale to zdaleka není všechno. Nejde jen o to, že vinu matky nelze zpracovat tak, jak Shakespeare zpracoval Othellovu žárlivost, Antoniovo pobláznění či Koriolanovu pýchu.

Téma matčiny viny se snad mohlo rozvinout do tragédie, která by byla podobně srozumitelná a završená, a v níž by nic nezůstalo skryto ve tmě. *Hamlet*, stejně jako sonety, obsahuje spoustu materiálu, který autor nedokázal vytáhnout na světlo, myšlenkově zvládnout a zpracovat do umělecké podoby. A když ve hře tento pocit viny hledáme, jen velmi těžko jej – podobně jako v sonetech – můžeme lokalizovat. V promluvách postav na něj ukázat nemůžeme; když například čtete dva slavné monology v *Hamletovi*, uvědomujete si, že stavba verše je výrazně shakespearovská, ale obsah těchto promluv lze docela dobře přičíst jinému dramatikovi, například autorovi veršů z 1. scény V. dějství tragédie *Msta Bussyho d'Ambois*. Shakespearova *Hamleta* nemůžeme identifikovat prostřednictvím děje či citacemi vybraných ukázek, ale spíš jej poznáme podle nezaměnitelného tónu, který zcela zřejmě není v dřívější hře.

V umění lze určitou emoci vyjádřit jedině tak, že pro ni nalezneme „objektivní korelát", tedy určité předměty, situace či řetězce událostí, které budou vzorcem právě pro tuto emoci. A právě tuto emoci pak okamžitě pocítíme, budou-li dána určitá vnější fakta vyúsťující ve smyslovou zkušenost. Pročtete-li pozorně Shakespearovy zdařilejší tragédie, pak tam tyto přesné rovnice objevíte; zjistíte například, že Shakespeare sděluje stav mysli, v němž se nachází lady Makbethová, když chodí ve spánku, obratným hromaděním smyslových počitků, že když se Makbeth dozví o smrti své ženy, jeho slova, vyřčená v daném sledu událostí, ve vás vzbudí dojem, jako by je vyvolala poslední událost tohoto sledu. Umělecká „nevyhnutelnost" spočívá právě v této naprosté korespondenci vnějších faktorů a emocí; a právě té se Shakespearově *Hamletovi* nedostává. Hamlet je (jako člověk) ovládán emocí, která je nevyjádřitelná, protože *přesahuje* fakta, která nám Shakespeare poskytuje. Předpokládaná totožnost Hamleta s autorem hry je v jednom ohledu skutečná: Hamletův zmatek, způsobený absencí objektivního ekvivalentu jeho emocí, je jen jinou verzí zmatku, který pociťoval tvůrce *Hamleta*, když se chtěl vypořádat se svým uměleckým problémem. Hamlet musí čelit nesnázím, které pramení z jeho pocitu hnusu vyvolávaného matkou, ale jeho matka není objektivním ekvivalentem tohoto pocitu. Hamletův hnus jej přesahuje a zahaluje. Proto je to pocit, kterému Hamlet nemůže rozumět, nemůže ho objektivizovat, proto ho otravuje a brání mu v činu. Žádný možný čin nemůže tento pocit uspokojivě vyjádřit – ať Shakespeare dělá s dějem hry, co chce, Hamleta zpodobnit nemůže. Poznamenejme, že sama daná podstata problému objektivní ekvivalenci vylučuje. Kdyby Shakespeare zintenzivnil zločinnost Gertrudy, připravil by vzorec pro úplně jinou emoci v Hamletovi, ale právě proto, že postava Gertrudy je tak negativní a bezvýznamná, vzbuzuje v Hamletovi pocit, pro který ona nemůže poskytnout adekvátní příčinu.

Hamletovo „šílenství" měl Shakespeare příhodně po ruce; v dřívější verzi hry to byla obyčejná léčka a obecenstvo ji také, jak můžeme předpokládat, až do konce jako léčku chápalo. Pro Shakespeara je to něco méně než šílenství a něco víc než předstírání. Hamletova frivolnost, jeho opakování určitých výrazů a jeho hříčky nejsou součástí záměrného předstírání, ale formou emocionálního odreagování. V postavě Hamleta se to projevuje jako klaunská emoce, která nemůže najít ventil v akci, v případě dramatika je to klaunáda emoce, kterou nemůže umělecky vyjádřit. Intenzivní cit, ať již extatický či strašný, který nemá objektivní příčinu, anebo ji přesahuje, zažil někdy každý člověk – takovými emocemi se bezpochyby zabývají patologové. Většinou k nim dochází v době dospívání; obyčejný člověk takové emoce v sobě potlačí, anebo je přizpůsobí praktickému světu; umělec je udržuje naživu tím, že přizpůsobuje svůj svět jejich intenzitě. Laforgův Hamlet je adolescent, Shakespearův Hamlet však ne; nelze ho takto vysvětlit ani omluvit. Musíme prostě připustit, že Shakespeare se zde potýká s větším problémem, než je s to



zvládnout. Zůstane nevysvětlitelnou záhadou, proč se do takového úkolu pustil; nikdy se nedozvíme, jaká zkušenost ho přiměla, aby vyjádřil nevyjádřitelně strašné emoce. Schází nám mnoho faktů v jeho životopise, potřebovali bychom vědět, zda, kdy a po jaké osobní zkušenosti (či souběžně s ní) četl Montaignovu *Apologie de Raimond Sebond*, kniha II., kapitola XII. Museli bychom konečně vědět něco, co je hypoteticky nepoznatelné, neboť předpokládáme, z důvodů, které jsme naznačili, že je to zkušenost, která přesahuje fakta. Museli bychom pochopit věci, kterým nerozuměl ani sám Shakespeare.[1]

[1] T. S. Eliot, „Hamlet a jeho problémy", *O básnictví a básnících*, přeložil Martin Hilský, ed. (Praha: Odeon, 1991) 16–17. Text eseje poprvé vyšel v časopise *The Athenaeum* v září 1919 pod názvem „Hamlet and His Problems". (Pozn. editora)

# Cleanth Brooks a Robert Penn Warren

## Předmluva ke třetímu vydání *Jak rozumět poezii*

Poezie nám přináší poznání. Je to poznání sebe sama ve vztahu ke světu zkušenosti, jenž není hodnocen ze statistického hlediska, ale z hlediska lidských potřeb a hodnot. Zkušenost zvažovaná z hlediska lidských potřeb a hodnot má dramatickou povahu – dramatickou v tom smyslu, že je konkrétní, zahrnuje proces a ztělesňuje lidské úsilí dobrat se významu prostřednictvím konfliktu. Víme, že pojetí poezie jako poznání nepředstavuje jediný možný přístup. Tohoto předpokladu se už držíme řadu let a nevidíme důvod, proč bychom z něj nemohli vycházet také v této knize. Poezie, stejně jako umění vůbec, tento druh zkušenostního poznání zahrnuje. Pokud bychom se domnívali, že charakteristické poznání, které umění zprostředkuje, se sestává z „poselství", výroků a útržků různých doktrín, unikla by nám hodnota poezie. Tohoto zvláštního druhu poznání, které poezie zprostředkuje, lze dosáhnout jen tehdy, poddáme-li se mocnému, ale současně i subtilnímu, účinku básně jako celku. K tomuto zvláštnímu druhu poznání získáme přístup, jen když jsme s to prožít báseň jako drama a když porozumíme formě básně. Co si představujeme v tomto kontextu pod slovem forma? Vytvořit formu znamená naleznout způsob jak zvažovat, a možná i pochopit, naše naléhavé potřeby. Forma je rozpoznání osudu, jež přináší radost, protože umožňuje jeho pochopení.

Jelikož zvláštní poznání, které poezie nabízí, k nám přichází prostřednictvím formy, věříme, že studium poezie by mělo induktivní a konkrétní. Domníváme se, že by měl čtenář co nejpečlivě pozorovat prvky poezie – lidské události, obrazy, rytmus, výroky; a pak by se měl naplno oddat účinku celku s vědomím, že celek je větší než souhrn jeho částí a odlišuje se od nich.

Forma samozřejmě neexistuje ve vzduchoprázdnu. Není to žádná abstrakce. Uvažujeme-li o formě, měli bychom mít na paměti tyto věci, jež se týkají jejího kontextu:

1. Básně přísluší lidské bytosti a forma představuje pokus jedince se vypořádat s určitým problémem, poetickým a osobním.

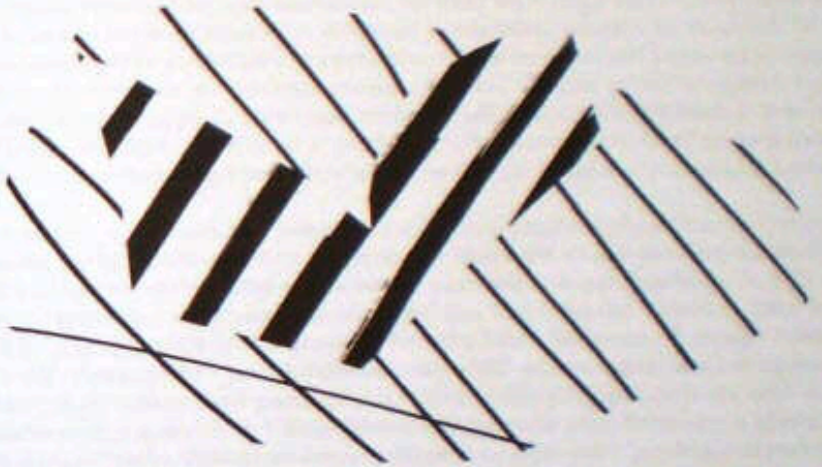
2. Básně vycházejí z historického momentu, a protože jsou napsány v jazyce, jejich forma je spjatá s celým kulturním kontextem.

3. Básně jsou čteny lidskými bytostmi, což znamená, že čtenář na rozdíl od robota musí být schopen rozpoznat dramatické implikace formy. V předchozích edicích této knihy jsme se domnívali, snad až příliš samozřejmě, že tyto předpoklady jsou v našich úvahách dostatečně patrné. Pokud je v tomto vydání vyslovíme přímo, nebude to jistě nikterak na závadu.[1]...

[1] Cleanth Brooks a Robert Penn Warren, Předmluva k 3. vydání *Understanding Poetry* (1960; New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) xiii-xv.
Přeložil Michal Peprník.



# Strukturalistická kritika



Strukturalismus nebyl jediným směrem, který se zabýval pojmem struktury. Jako součást širšího proudu moderní doby podrobil kritice historizující, diachronní a deterministické tendence empirického zkoumání. Strukturalisté se příliš nezajímali o otázky původu a rekonstrukce vývojové řady (diachronní přístup) a v rámci tzv. synchronního přístupu se zaměřili více na zkoumání funkcí, které prvky určitého celku zastávají.

Strukturalismus se sice nejdříve rozvíjel pouze v oblasti lingvistiky, ale brzy si vytyčil ambiciózní cíl být všeobecnou metodologií věd, a přesáhl tak původně úzký rámec lingvistiky a literární vědy. Za duchovního otce strukturalismu se všeobecně považuje švýcarský lingvista **Ferdinand de Saussure** (1857–1913). Saussure zpochybnil zažitou představu, že slovo nebo znak zastupuje reálný předmět nebo pojem. Předpokládal ve svém pojetí znaku jako jednoty označujícího a označovaného, že vztah mezi označujícím (akustickým obrazem) a označovaným (významovým obsahem) je **arbitrární povahy**. To znamená, že není determinován předmětným světem a není důvod, proč by se pes měl jmenovat zrovna pes. Tím je tedy vazba na předmětnou realitu oslabena. Význam prvků nevyplývá z jejich podstaty, ale záleží na jejich postavení a funkci v nadřazeném celku. Význam se tedy utváří na základě diferencí, podobností a protikladů. Strukturní celek, který se strukturalisté snažili vyabstrahovat, nebyl pouhým součtem prvků, ale složitým, dynamickým funkčním systémem.

Saussurovo pojetí znaku jako jednoty označujícího a označovaného, důraz na synchronní zkoumání jazyka, rozlišení jazyka na promluvu (parole) a systém založený na binárních opozicích (langue) měly značný vliv na ruskou lingvistiku (Roman Jakobson, N. S. Trubeckoj, S. Karcevskij) i na strukturalismus Pražského lingvistického kroužku), kam kromě lingvistů, jako byli zakladatel a předseda kroužku Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek a Bohumil Trnka, patřil i Jan Mukařovský coby vůdčí osobnost strukturalistické literární vědy. Literární strukturalisté proto chápali i literární dílo jako znak (jednotu označujícího a označovaného) a snažili se odhalit gramatická pravidla jeho fungování a abstrahovat skrytý „langue" textu, skrytou strukturu, založenou na principech protikladu či podobnosti.

Teoretický odkaz Jana Mukařovského a Pražské školy dále rozvíjeli např. Felix Vodička, Josef Hrabák, Milan Bakoš, Květoslav Chvatík, Miroslav Červenka a Milan Jankovič, ale metodologie strukturalismu ovlivňuje i další generace kritiků a teoretiků. Ve světě se však prosadila spíše naratologie, jež se vyvinula ze strukturalismu. Mezi nejčastěji uváděné strukturalisty se proto dnes řadí Rakušan Franz K. Stanzel a náš Lubomír Doležel.

**Lubomír Doležel** (1922) se proslavil spisem *Narativní způsoby v české literatuře*, který vyšel dříve v angličtině (1973) než v češtině (1993), protože autor žil v emigraci.[1] Doležel zdařile slučuje podrobnou sémantickou analýzu paradigmatických vztahů v klasickém i moderním narativním textu s analýzou tří základních postupů neutralizace distinktivních rysů jazykové výstavby moderního narativního textu, jež mají za následek *subjektivizaci* vyprávění: řeči neznačené přímé, polopřímé a smíšené.

*Řeč neznačená přímá* vypouští uvozovky a zmiňuje rozhraní mezi protikladnými promluvami, a tak vytváří narativní text plynulejší syntaxe (viz *Hrdubeň, Nikola Šuhaj Loupežník*).

*Řeč polopřímá* už nerozlišuje mluvčího a posluchače pomocí slovesné osoby nebo osobního zájmena (s. 34) a je signalizována především 3. osobou a pak ostatními příznakovými

[1] Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel, 1993).

rysy paradigmatické výstavby, jako jsou gramatické kategorie čas, deixe, dále apel a exprese, subjektivní sémantika s kategoriemi postoje, modality a argumentace, a konečně analýza slohové roviny a grafické znaky. Řeč polopřímá „překlenuje promluvový protiklad mezi vypravěčem a postavami" (s. 23) a utlumuje dialogický charakter textu.

*Řeč smíšená* se liší od polopřímé jen hustotou signálů, jež je taková, že není možné rozlišit promluvové zdroje, objektivní vyprávění vypravěče od promluvy postavy ve formě polopřímé řeči.

Tyto narativní postupy Doležel zasazuje do kontextu tří vypravěčských způsobů, *objektivního, retorického a subjektivního*, viděných na pozadí čtyř základních funkcí vypravěče a postav, tj. funkce konstrukční, kontrolní, interpretační a akční.

Doleželova naratologie nám poskytuje pojmosloví k rozlišení různých vyprávěcích situací a zvyšuje naši vnímavost vůči stylistickým experimentům moderní prózy, kde často dochází ke stírání hranice mezi pásmem vypravěče a postav. Analýza prostředků subjektivizace vyprávění zase přispívá k řešení ontologie rovin fiktivního světa literárního díla (např. otázky hodnověrnosti, hranice mezi snem a realitou) a jejich eventuální hierarchie.

Po druhé světové válce vznikla ve Francii francouzská škola strukturalismu, jež navázala na Saussura ve snaze modelovat systém jazyka na synchronním základě. Později francouzští strukturalisté, podobně jako to před nimi učinil Jan Mukařovský, uplatnili strukturalistickou metodologii nejen na oblast jazyka a literatury, ale na kulturu vůbec, a rozpracovali možné důsledky Saussurova pojetí lingvistického paradigmatu. Mezi hlavní představitele se řadí **Roland Barthes**, který později přešel na stanoviska poststrukturalismu, antropolog **Claude Lévi-Strauss** (čti Stros), naratolog **Gérard Genette** a sémantik **A. J. Greimas**. O sloučení strukturální metody analýzy textu a marxismu se pokoušeli **Louis Althusser** a **Lucien Goldmann**.

### Pražská škola – Jan Mukařovský (1891–1975)

Pražská škola stála a ještě do značné míry stojí na okraji zájmu západní literární teorie a kritiky. Na druhé straně se množí hlasy, že na rozdíl od anglo-amerického formalismu či soudobého poststrukturalismu a dekonstrukce by český strukturalismus mohl posloužit jako východisko pro další rozvoj literární teorie a kritiky. Český strukturalismus svým způsobem představuje naši zlatou střední cestu mezi formalistickým důrazem na estetickou autonomii textu a sociálním determinismem. Za hlavního stavebního inženýra této české „třetí cesty" lze považovat v oblasti literatury Jana Mukařovského. Oproti úžeji a ostřeji vymezeným koncepcím ruských a angloamerických formalistů nabízí český strukturalismus střízlivý kompromis: neztrácí ze zřetele složitost problematiky díla jako autonomního estetického artefaktu, jehož referenční funkce je potlačena, a díla jako sociálního faktu, jež je výsledkem jemného přediva souvislostí, ale současně působí jako aktivní, formativní činitel. I když je tedy dílo na jedné straně autonomním, fiktivním a složitě strukturovaným světem *o sobě*, přesto přináší výpověď o světě, avšak obecnějším, zprostředkovanějším způsobem, než jak se tradičně v mimetických teoriích předpokládalo. Dílo na nás působí prostřednictvím amalgámu obsahu a formy a jeho význam není daný jenom textem samotným, ale podílí se na něm aktivně čtenářský subjekt, protože recepci díla ovlivňuje obrovské množství faktorů literární i mimoliterární povahy. Přestože tyto poznatky dnes už bereme jako samozřejmost, jak ukazují dějiny literární kritiky a teorie, vždy tomu tak nebylo.



Na východě i na západě se často považuje český strukturalismus za odnož ruského formalismu. To jenom dokazuje oprávněnost Mukařovského kritiky jednostranného determinismu a přežívající manýry formalistických postupů. Lze to také chápat i jako projev určité přezíravosti velkých národů, jež předpokládají, že ostatní budou jimi vynalezené postupy mechanicky přebírat.[2] Přitom Mukařovský i další čeští strukturalisté upozorňovali, že přestože vliv ruské formální školy je nepopiratelný, pražská škola se ubírala podobným směrem ještě předtím, než se seznámila s teorií ruských formalistů; navazovala na domácí tradici formální estetiky, tvůrčím způsobem rozvádějící a překračující rigidní pojetí formy herbartovského formalismu.[3] Mukařovský uvádí jako své předchůdce Josefa Durdíka (1837–1902), Otakara Hostinského (1847–1910) a Otakara Zicha (1879–1934). Tito estetikové totiž opustili abstraktní přístup k formě a orientovali se „na analýzu forem *konkrétních*, vázaných na určitý obsah a význam".[4]

Od ruského a angloamerického formalismu se pražský strukturalismus odlišoval také tím, že čerpal ze základů Saussurovy sémiologie, dále z klasické německé filosofie (Kant, Hegel) a z fenomenologie prostějovského rodáka Edmunda Husserla, jež zkoumala věci a jevy jednak samy o sobě a jednak ve vztahu k lidskému subjektu. Mukařovský se také hlásil k F. X. Šaldovi – cenil si u něho schopnosti vnímat propojení jednotlivých složek a jejich funkce z hlediska významu a nacházel u něho „zajímavé příklady rozboru strukturního".[5]

Otázce vztahu k ruskému formalismu se Jan Mukařovský věnoval např. v článcích „K českému překladu Šklovského Teorie prózy" (1934) a „Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou" (1935–36). Konstatoval, že proti tradičnímu důrazu na obsah se formalismus programově zaměřil na formu a zdůrazňoval úplnou svébytnost (autonomnost) literatury. Mukařovský však poukázal na určité rozpory mezi teorií a praxí formalismu. Např. i tak bytostný formalista, jako byl Šklovský, se v rozporu s proklamovaným důrazem na rozbor formálních aspektů příležitostně zabýval prvky významovými, jež spadají do oblasti obsahu, jako např. když zařazuje *citové hodnocení* nebo *pocit milnosti* mezi kompoziční prvky, což neodpovídá přísně formalistickému pojetí *kompozice* jako architektury díla, tj. vzájemného poměru, složení a sledu jeho částí. Tak tedy podle Mukařovského Šklovský v *Teorii prózy* (1925, česky 1934)[6] překračuje tradiční pojetí formy jako slupky či obalu.

Jan Mukařovský považuje strukturalismus za dialektickou syntézu formalismu a tematické kritiky (zaměřené na obsah), neboť přebírá od formalismu důraz na autonomní vývoj literatury jako imanentní řady, ale současně zkoumá dílo i jako společenský fenomén či historický fakt. Umělecké dílo však není pouhý produkt ekonomické základny či ideologické nadstavby, jak je tomu v marxistickém sociologizujícím pohledu. I když dílo ze společenského kontextu vychází, vypovídá o světě a ovlivňuje ho prostřednictvím čtenářské recepce:

„Každý literární fakt se z tohoto hlediska jeví jako výslednice dvojí síly: vnitřní dynamiky struktury a vnějšího zásahu. Omyl tradiční literární historie spočíval v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umisťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru."[7]

---

[2] Jan Mukařovský, „O dialektickém přístupu k umění a ke skutečnosti", 1971, *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská (Praha: Odeon, 1982).

[3] Viz Mukařovský, „K českému překladu Šklovského Teorie Prózy", 1934, *Studie z poetiky* 325–330.
Nebo: „Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou", 1935–36, *Studie z poetiky* 331–336.

[4] Miloš Pohorský, „Jan Mukařovský", *Studie z poetiky* 811.

[5] Mukařovský, „Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou", *Studie z poetiky* 336.

[6] Knižně vyšlo v r. 1925, ale jednotlivé části byly napsány před rokem 1917.

[7] Mukařovský, „K českému překladu Šklovského Teorie prózy", 329.

Od ruských formalistů Mukařovský přejal rozlišení jazyka básnického a jazyka spisovného, širší pojetí formy a princip autonomního vývoje literární řady, kde staré, opotřebované formy, jež se proměnily ve formule a stereotypy, jsou nahrazovány formou novou na principu estetického ozvláštnění (*ostranenie*).

Mukařovského pojetí *aktualizace* však sdílí s formalisty jen obrysy funkčního pojetí. I když ve shodě s formalisty se domnívá, že **aktualizace je základní funkcí umění**, podle Chvatíka nejde jen „o nový pocit věci … nýbrž o aktivizující vidění světa v jeho celku, o uchopení faktu zázračnosti bytí v nikdy nekončící konfrontaci člověka a světa… Na rozdíl od formalistického pojetí „ozvláštnění" jako vlastnosti jednotlivých izolovaných formálních postupů (charakteristického pro první fázi ruské formální školy dvacátých let) chápe český strukturalismus aktualizaci jako vlastnost *všech* složek díla a *celé* struktury jako umělecké výstavby."[8] Navíc, aktualizace na základě estetického účinku ovlivňuje recepci díla i strukturu skutečnosti v mysli příjemce a obohacuje jeho schopnosti vnímat realitu.

Užitečnost formalistického důrazu na autonomnost literárního vývoje spočívá podle Mukařovského v tom, že upozornil na specifičnost vývoje a povahy literatury a osvobodil dějiny literatury od ideologizujících koncepcí či přímé závislosti na společenských vědách. Mukařovského strukturalismus vlastně pokračuje tam, kde skončila poslední fáze vývoje ruského formalismu, tvrdí Chvatík.[9] Sám Mukařovský v rozhovoru „Strukturalismus pro každého" (1942) rozlišil tři fáze vývoje strukturalismu: v první fázi se zaměřoval na umělecké dílo jako objekt, v druhé na otázky znaku a významu (*Genetika smyslu v Máchově poezii*, 1938) a jako třetí fázi vytyčil otázku vztahu mezi tvůrcem a dílem. Už vlastně svou druhou fází překročil hranice formalismu, neboť se zamýšlí nad otázkami gnoseologické povahy, tj. způsoby, jakými se dílo vztahuje ke struktuře společnosti a struktuře mysli čtenáře. Navíc, přestože Mukařovský vystupoval proti normativním a spekulativním estetikám, dospěl koncem třicátých let k představě určitých estetických konstant, jejichž základ nacházel v biologické přirozenosti člověka. Jeho pojetí však bylo dostatečně pružné, aby uchovalo dynamický, procesuální ráz koncepce.

Klíčem k pochopení Mukařovského teorie je pojetí **struktury** a literárního díla jako **znaku**. Struktura není totéž co forma. Struktura na rozdíl od formy není souhrn všech prvků, přirovnává se k domu z cihel, který je více než hromadou cihel: „celek je víc než suma částí, z nichž se skládá."[10] Forma je jednou pro vždy daná jako forma od bábovky, zatímco struktura je dynamický celek, dialektická jednota protikladů.

„Strukturou je nám teprve celek vnitřně organizovaný a přitom dynamický, to jest stále se proměňující, sjednocovaný nikoli jen shodami, ale vlastně především napětími mezi složkami, tedy rozpory nebo chceme-li protiklady – podle toho, v jakém smyslu těch slov užíváme."[11]

I když je struktura tedy neuzavřená a její vnitřní rovnováha se neustále porušuje i znovu vytváří, přesto v ní existuje *hierarchie* složek, vzájemná podřazenost a nadřazenost, jež však také není stálá, protože jednotlivé prvky jsou v pohybu, a tudíž co se nacházelo na periferii, může být vyneseno do centra a naopak. O struktuře je tedy nutno uvažovat nejen v kontextu vnitřní výstavby uměleckého díla a vnějšího kontextu literární tradice, jak to činili formalisté, ale vnímat ji komplexněji jako průsečík různých kontextových vazeb, jež zahrnují vztah literatury k jiným oblastem umění i vztahy díla ke společenské struktuře.

[8] Květoslav Chvatík, *Strukturální estetika* (Praha: Victoria Publishing, 1994) 19.
[9] Chvatík, „Estetika Jana Mukařovského", *Studie z estetiky* 350.
[10] Mukařovský, „O strukturalismu", *Studie z poetiky* 109.
[11] Mukařovský, „O dialektickém přístupu k umění a skutečnosti", *Studie z poetiky* 788.



Mukařovský tedy vytvořil velmi aktuální a moderní (modernistickou) představu polyfonie kontextových vlivů, což svým způsobem vypovídá o jeho bytostně demokratickém založení. Jeho koncepce odpovídá modelu otevřené, mobilní společnosti, jež předpokládá pohyb a výměnu všemi směry. Pohyb není chaotický, ani anarchický, protože se řídí pravidly. Tato pravidla však nejsou fixní a podléhají vývoji a změně.

**Sémantika a estetika**

V druhé polovině třicátých let se Mukařovský zaměřil na otázky sémantiky literárního díla a hierarchických dominant.[12] Vzhledem k tomu, že chápal dílo jako složitou mnohovrstevnatou strukturu protikladů, sjednocených sémantickým aktem výsledné interpretace, byl přesvědčen, že sémantické aspekty pronikají do všech rovin textu: *roviny pojmenování* (jazyková rovina), *větné výstavby gramatické* i *významové* a konečně *roviny tematické* (motivy a jejich shluky). „*Každá* složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu."[13] Už výše bylo řečeno, že Mukařovský i američtí formalisté kladli důraz na nalezení jednotící sémantické dominanty, kterou Mukařovský nazval **sémantické gesto**. Popisuje ho jako snahu „o rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného gesta, jímž básník prvky svého díla slučuje ve významovou jednotu, /jde/ tedy o významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jejž četba v čtenáři znovu navozuje." Kritik má tedy usilovat o postižení nejen umělecké stránky, ale též o „postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života".[14]

Na základě důkladného rozboru všech rovin textu Mukařovský dospěl k závěru, že u Čapka takovým sémantickým gestem je „potlačení hierarchie podřízenosti a nadřízenosti" ve prospěch souřadného spojení, což má za následek uvolňování významových možností textu, jako např. asociační variace jednoho motivu, kde motiv v různém kontextu nabývá různého významu, nebo mnohovýznamovost.[15]

Z rozboru jeho interpretační metody je však patrné, že přestože v pojmu struktura syntetizoval protiklad formy a obsahu, v praxi jako bytostný empirik většinou zakládal sémantickou analýzu na důkladném formálním rozboru.

V estetice Mukařovský posouvá těžiště debaty od předmětu k subjektu: od textové analýzy směřuje k procesu recepce a konkretizace díla v mysli čtenáře, a tím zase překračuje rámec formalismu. Rozlišuje dvojí aspekt literárního díla: dílo jako *artefakt* a dílo jako *estetický objekt*. Artefaktem se rozumí hmotný, neproměnný nositel díla. *Estetický objekt* se chápe jako nehmotná struktura, která je korelátem díla v povědomí společenského celku, určovaným aktuálním stavem estetické struktury, tj. umělecké tradice. Tento estetický objekt jako výsledek čtenářské konkretizace se mění od epochy k epoše.

Z toho tedy vyplývá, že kategorie, které se často považovaly za imanentní, věčné a neměnné, bytostně spjaté s určitým jevem, jsou závislé na společenském kontextu. V článku „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka" (1938)[16] Mukařovský rozlišil funkce *praktické* (zobrazovací, expresivní a apelativní) a funkci *estetickou*. Zdůraznil, že mezi nimi neexistuje zřetelná hranice, funkce praktické jsou zastoupeny i v umění. V umění však hraje prvořadou roli funkce estetická. Důrazem na prioritu funkce estetické Mukařovský vyjadřoval modernistické výhrady proti mimetickému modelu tvorby (zobrazovací funkce).

[12] Viz Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", 1936, *Studie z estetiky*.
[13] Mukařovský, „Genetika smyslu v Máchově poezii", 1938, *Studie z poetiky* 518.
[14] Mukařovský, „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka", 1939, *Studie z poetiky* 758.
[15] Mukařovský, „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka", *Studie z poetiky* 757.
[16] Poprvé vyšlo v *Actes du 4e Congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, znovu v *Studie z poetiky* 55–60.

Prvořadým úkolem umění není zobrazovat realitu jaká je, ale vytvářet umění, vytvářet předpoklady k estetickému působení.

**Estetická funkce**

Estetická funkce má širší uplatnění, protože se projevuje nejen v oblasti umění, ale prakticky cokoliv se může stát nositelem estetické funkce, od stromu v parku po smetiště za městem. Jsou lidé kolem nás, poznamenává Mukařovský, „pro které všechno nabývá funkce estetické," nebo zase takoví, „pro které funkce estetická existuje v míře minimální".[17]

Oprostíme-li se však od značně proměnlivého kontextu subjektivní a indivuální recepce a vezmeme-li v úvahu širší perspektivu společenského kontextu (časová osa, věková či sociální skupina), vynoří se nám určité tendence, vzorce a konstanty. Mukařovský uvádí, že se nám ukáže „stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů" (s. 19). Vztah mezi oblastí estetickou a mimoestetickou označuje jako dynamický vztah *dialektické antinomie*. Zkoumání estetické funkce literatury nelze odtrhovat od zkoumání působení estetické funkce v sociálním prostředí.

Estetická funkce není věčná, je relativní, v jiném hodnotovém systému nemusí fungovat a je závislá na míře estetické vnímavosti. Nelze tedy jednou pro vždy stanovit, co umění je a co není. V moderním umění proběhla „polemika proti „uměleckosti", což je v zásadě reakce proti nadvládě estetické funkce. Tato polemika přinesla nástup funkcí mimoestetických, ať už v podobě konstruktivismu, socialistického realismu nebo surrealismu. Estetická funkce vzniká na základě *kolektivního vědomí*, tj. faktu sociální povahy, určeném jednotlivými systémy kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika, jež mohou působit i na nevědomé úrovni a mají „sílu normující" (s. 25). S estetickou funkcí tedy souvisejí kategorie *estetické hodnoty* a *normy*.

**Estetická norma**

Oproti předchozím pokusům o odvození věčných kategorií estetické normy a hodnoty z metafyziky či antropologických předpokladů Mukařovskému jde o zachycení nejen statické normativnosti, ale i dynamičnosti procesu změn estetických norem, neboť přestože „norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona – jinak by se jím stala a přestala být normou" (s. 28). Obsahuje tedy v sobě vždy napětí mezi požadavkem obecné platnosti a funkcí orientační, jež připouští možnost porušení.

„...estetická norma nesmí býti chápána jako apriorní pravidlo... je živou energií, která při vší různotvárnosti svých projevů – ba právě pomocí této různotvárnosti – organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje." (s. 40)

K tomu, aby mohlo dílo esteticky působit, je zapotřebí nejen splnění objektivních předpokladů „ustrojení věci" jako nositele estetické funkce (tj. tvaru jako jednoty formy a obsahu), ale musí těmto objektivním předpokladům odpovídat i ustrojení subjektu estetické libosti, což znamená vše, co leží vně díla – individuální i sociální aspekty. Je zajímavé, že mezi *subjektivní předpoklady* řadí Mukařovský i předpoklady antropologické, jež jsou dané samotnou biologickou přirozeností člověka – pro umění časová je to rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání, pro umění prostorová je to kolmice, horizontála, pravý úhel a symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla, pro sochařství je to zákon stability těžiště (s. 29).

[17] Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", *Studie z estetiky* 18.



**Aktualizace**

Přísné dodržování antropologických předpokladů však vede k *estetické indiferenci* (např. strojový rytmus, přísná symetrie). Proto estetické působení zahrnuje nejenom tendenci k řádu, ale i k jeho porušování (deformaci), neboli *aktualizaci*. Porušování estetické normy je jeden z hlavních prostředků účinku v umění. Dějiny umění se dají chápat jako dějiny revolt proti vládnoucím normám (s. 30).

Mukařovský tedy nejen vytváří určité terminologické dominanty, přestože jim přiznává jen provizorní status, ale dokonce se navrací k tak tradičním problémům estetiky, jako otázka hierarchie a původu (genetický přístup). Tím se značně vzdálil od svých formalistických počátků. Estetické normy podle něho vyvěrají z vysokého umění: „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pociťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí" (s. 32). Tento proces interakce estetických norem je velmi složitým a mnohovrstevnatým procesem. Mukařovský vlastně dospívá k pluralitnímu pojetí soužití a konkurence velmi mnoha souběžných estetických norem. Nicméně přesto existuje hierarchie estetických kánónů, jejímž vrcholem je kánón nejmladší, nejméně zmechanizovaný, jenž většinou odpovídá společenské vrstvě nejvyšší, což je členění vertikální, na rozdíl od členění horizontálního – podle věku, pohlaví a profese. Nejmenší pohyblivost estetické normy vykazuje např. folklór, a patří tudíž k nejkonzervativnějšímu prostředí.

**Estetická hodnota**

Zatímco splnění normy nebylo nutnou podmínkou estetické hodnoty, protože umění může normu narušovat, mimo umění je hodnota podřízena normě. V rámci estetického hodnocení chápeme dílo jako uzavřený celek, a proto jde o akt *individualizující*: „estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná" (s. 41) a tudíž také jako proměnlivá. Mukařovský zase problém estetické hodnoty vidí nejen v autonomním kontextu vývojové řady žánru, ale též v závislosti na *subjektu* (kontextu individuálním a sociálním). Společnost si vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou výchovu vykonává vliv, a to tak, že reguluje pohyb hodnot, vytváří různé stupnice estetické hodnoty, ovlivňuje pokles i vzestup hodnoty do jiného systému. „Estetická hodnota se tedy ukázala být procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srv. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), a z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití" (s. 43).

**Znak**

Pojetí literárního díla jako *znaku* umožnilo objasnit specifičnost literatury a problematiku tvorby významu. Z primárnosti estetické funkce vyplývá, že literární dílo je znakem velmi specifické povahy. Podobně jako formalisté i Mukařovský tedy rozlišuje prostě sdělení od specifické povahy. Podobně jako formalisté i Mukařovský tedy rozlišuje prostě sdělení od uměleckého výrazu a zpochybňuje tak přímočaře referenční funkci literatury, vycházející z tradiční představy 19. století o mimetické funkci umění. „Pokud chápeme jistý projev jako sdělení, bude mít pro nás důležitost poměr sdělení ke skutečnosti, o které se vypráví." (s. 45) Budeme si klást otázku, zda je to pravda, či zda nás autor klame. Tato vazba však v umění ustupuje estetické funkci.

To však zcela nevylučuje, že bychom nemohli i zvažovat otázku *mínného podkladu*. Bude nás zajímat *způsob*, jakým se zachází se skutečnými fakty, budeme si klást otázky: „zda, do jaké míry a jakým způsobem předvádí básník vypravovanou událost jako skutečnou nebo

fiktivní" (s. 45). Tento fakt rozhoduje „o celém citovém a představovém ovzduší... o významovém zabarvení celku i detailů" (s. 46). Kdyby žil baron Prášil, byl by považován za lháře a mystifikátora, avšak jeho příběhy jsou v jeho podání projevem básnickým.

Jestliže otázka korespondence díla s fakty reálného života ustupuje do pozadí a otázka, zda se zločin v Dostojevského románu *Zločin a trest* udál, je mimo obzor čtenářova zájmu, pak to neznamená, že je dílo izolováno ve svém autonomním světě umění. Závažné dílo naopak vykazuje silný vztah ke skutečnosti jako celku, ke skutečnosti čtenářova vlastního světa zkušenosti, „k situacím, které zažil, nebo – v poměrech, za kterých žije – zažít může, k citům i volním hnutím ... k činům, které u čtenáře samého z nich mohou vzejít. Kolem románu, jenž čtenáře zaujal, nakupí se nikoli jedna, ale mnoho skutečností; čím hlouběji dílo vnímatele zaujalo, tím větší je oblast skutečností vnímateli běžných a životně pro něho závažných, ke kterým dílo získá věcný vztah." (s. 46) Dílo tedy nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, ale míří k adresátovi, a v jeho mysli se konkretizuje. V konečném důsledku dílo aktivizuje čtenářův postoj ke skutečnosti a činí ho vnímavějším.

Jan Mukařovský významnou měrou přispěl k obohacení literárně-kritické praxe i teorie. Podařilo se mu syntetickým způsobem sladit textovou analýzu s analýzou noetických problémů recepce literatury. Na rozdíl od ruských i anglo-amerických formalistů zkoumal literární dílo nejen jako autonomní estetický artefakt, ale věnoval pozornost i otázce vztahu díla k mimoliterárním kontextům, čímž projevil sympatický, přirozený respekt k realitě, který chybí současným poststrukturalistům, kteří, zjednodušeně řečeno, zaměňují realitu za text, tím že ho chápou jenom jako znak v synchronním poli množiny jazyka. Jan Mukařovský však zdůrazňoval, že literární dílo není jenom znak, ale i věcí samou o sobě, a setkání s takovou věcí v nás probouzí složité resonance, složitý proces sémiózy a poznamenává nás. Jako konkrétní, fyzický *nositel významu* (označující) odkazuje nikoliv k jednotlivostem předmětného světa či pojmům (označovanému), ale ke skutečnosti jako celku, tak jak ji jedinec nosí ve své mysli v jednotě osobní i kolektivní zkušenosti, individuálního i sociálního kontextu.

Jeho funkční model struktury a recepce uměleckého díla je interaktivní, polyfonický a bytostně demokratický v tom smyslu, že předpokládá mobilitu prvků systému, jenž nepostrádá hierarchii, která však je sama předmětem vývoje a změny akcentů a postavení.

„...každý jev, každá podoba skutečnosti, každý druh věcí je začleněn do nekonečného množství souvislostí... Už proto není možné, aby se dialektický pohyb dál jenom v revolučních zvratech. Ten probíhá pořád, bez ustání, neboť neustále se přeskupují vztahy věcí, jevů a pořád se přeměňuje hierarchie složek, jejich vzájemné uspořádání. A právě tento neustálý pohyb vytváří jednotu pohybu skutečnosti; to není paradox, nýbrž je to prostě nutnost."[18]

Čtení se tedy stává nejenom druhem estetického prožitku, ale i noetickým procesem. Během čtení komunikujeme se světem, který nosíme v naší mysli, a tento obraz světa se čtením proměňuje, nejenom svět příběhu jako v recepční teorii, ale i v tom nejširším slova smyslu obraz reality jako takové. K takovéto interakci ovšem dochází jen za předpokladu, že dílo nepracuje už s hotovými stereotypy a vytváří podmínky pro „aktualizování". Představa nekonečného množství souvislostí může na jedné straně vzrušovat naši touhu po dobrodružství poznání, ale na druhé straně může vyvolávat závrať a pocit marnosti, že se v tomto labyrintu není možné zorientovat. Mukařovský však svým pojetím sémantického gesta jako jednotícího principu nabízí představu Ariadniny niti, která nám pomůže najít východisko

[18] Mukařovský, „O dialektickém přístupu k umění a skutečnosti", *Studie z poetiky* 788–789.



z labyrintu vztahů a současně nám sešívá děravou tkaninu příběhu, aby se nerozpadl, držel pohromadě a přivedl nás zpátky k sobě. V tom také spočívá smysl umění.

**Doporučená literatura:**


Bachtin, M. M. *Román jako dialog* (1980).
Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction* (1988).
Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics* (1975).
Červenka, Milan. *Významová výstavba literárního díla* (1992).
Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře* (1993).
Hawkes, Terence. *Strukturalismus a sémiotika* (1999).
Chvatík, Květoslav. *Strukturální estetika* (1994).
Jakobson, Roman. *Poetická funkce* (1995).
Lentricchia, Frank. *After the New Criticism* (1980). 102–155.
Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky* (1966).
—. *Studie z poetiky* (1982).
Procházka, Martin. *Literary Theory. An Historical Introduction* (1997). 80–97.
Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky a jiné studie* (1999).
Stanzel, Franz K. *Teorie vyprávění* (1988).
Zima, Petr V. *Literární estetika* (1998). 182–220.

# Ferdinand de Saussure
## Povaha jazykového znaku

### § 1. ZNAK, OZNAČOVANÉ, OZNAČUJÍCÍ

Pro některé lidi je jazyk, převedeme-li ho na jeho základní principy, jen nomenklatura, tj. seznam termínů odpovídajících vždy určité věci. Například:

: ARBOR

: EQUOS

atd. atd.

Takovéto pojetí lze v řadě ohledů kritizovat. Předpokládá hotové ideje existující ještě před slovy (o tom viz dál, str. 139); neříká nám, zda určité jméno je vokální či psychické povahy, protože takové latinské *arbor* „strom" lze uvažovat jak z toho, tak i onoho hlediska; a konečně naznačuje, že spojení sjednocující jméno s věcí je zcela jednoduchá operace, což není ani zdaleka pravda. Avšak i tento prostoduchý pohled nás může přiblížit k pravdě tím, že nám ukáže, že // jazyková jednotka je cosi dvojitého, vzniklého sblížením dvou termínů.

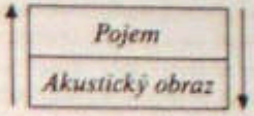
Při uvažování o okruhu mluvy jsme (Saussurre 48) viděli, že oba termíny zahrnuté v jazykovém znaku jsou psychické a v našem mozku jsou sjednocovány asociativním svazkem. Toto podtrhujeme.

Jazykový znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz. Akustický obraz není materiální zvuk, něco čistě fyzického, ale psychický otisk tohoto zvuku, reprezentace, o které nám poskytují svědectví naše smysly; je smyslový, a nazveme-li ho tu a tam „materiálním", pak jen v tomto smyslu a v protikladu k druhému termínu této asociace, pojmu, jenž je obecně abstraktnější.

Psychická povaha našich akustických obrazů vyvstává, když pozorujeme svou vlastní řeč. Můžeme mluvit sami se sebou nebo si v duchu přeříkávat veršovaný úryvek bez pohybu rtů či jazyka. Protože slova jazyka jsou pro nás akustické obrazy, nelze ve výkladu hovořit o „fonémech", z nichž jsou složena. Tento termín, který implikuje představu vokální činnosti, lze uplatnit pouze na mluvené slovo, na realizaci vnitřního obrazu v projevu. Tomuto nedorozumění se můžeme vyhnout, budeme-li mluvit o zvucích a slabikách slova, a budeme-li si pamatovat, že jde přitom o akustický obraz.



Jazykový znak je tedy psychická jednotka o dvou stránkách, kterou si lze znázornit obrázkem:




Oba tyto prvky jsou úzce spjaty a jeden vyvolává druhý. Zjišťujeme-li smysl latinského slova *arbor* nebo slova, jímž latina označuje pojem „strom", je zřejmé, že jen tato sblížení

utvrzovaná jazykem se nám jeví odpovídajícími realitě a jakákoliv jiná, jež by nás mohla napadat, zavrhujeme.

Tato definice klade důležitou terminologickou otázku. *Znakem* nazýváme kombinaci pojmu a akustického obrazu, avšak v běžném úzu tento termín obecně označuje akustický obraz sám, například slovo (*arbor* atd.). Zapomíná se na to, že když *arbor* nazýváme znakem, je to jen proto, že v sobě nese pojem „stromu", stejně jako představa smyslové stránky implikuje představu celku.

[Tato nejednoznačnost mizí, označíme-li všechny tři pojmy zde přítomné názvy, které se vzájemně předpokládají a zároveň spolu tvoří protiklad.] Navrhujeme zachovat slovo *znak* pro označení celku, a nahradit *pojem a akustický obraz* termíny *označované* a *označující*; ty mají tu výhodu, že označují protiklad, který je jednak odlišuje od sebe a jednak od celku, jehož jsou částmi. Pokud jde o znak, spokojujeme se jím proto, že // nevíme, čím ho nahradit, ježto obvyklý jazyk jiný termín nenabízí.

Takto vymezený jazykový znak má dvě prvořadé vlastnosti. Při jejich výkladu stanovíme zároveň samotné principy jakéhokoliv studia tohoto druhu.

### § 2. PRVNÍ PRINCIP: ARBITRÁRNOST ZNAKU

Svazek sjednocující označující a označované je arbitrární; nebo též můžeme jednoduše říci, pokud znakem chápeme celek plynoucí z asociace označujícího a označovaného: *jazykový znak je arbitrární.*

Takto idea francouzského slova „*sœur*" (sestra) není se sledem hlásek *s-ö-r*, který jí slouží jako označující, spjata žádným vnitřním vztahem: že by ji stejně dobře mohl zastupovat libovolný jiný sled, dokazují rozdíly mezi jazyky i samotná existence různých jazyků: označované „boeuf" (francouzsky vůl) má za označující na jedné straně hranice *b-ö-f* a na druhé straně o-k-s (Ochs, tj. německy vůl).

O principu arbitrárnosti znaku nikdo nepochybuje; často je však snazší určitou pravdu objevit, než jí přidělit místo, které jí patří. Tento princip dominuje v celé lingvistice jazyka a má nedozírné důsledky. Je pravda, že se na první pohled nejeví všechny stejně průkazně; dospíváme k nim až po mnoha oklikách a spolu s nimi pak i k prvořadé důležitosti tohoto principu.

Poznamenejme stranou: až bude sémiologie zorganizována, bude si muset položit otázku, zda jí právem patří výrazové mody spočívající na zcela přirozených znacích, jako je

pantomima. A i za předpokladu, že je přijme, bude jejím hlavním předmětem stále souhrn systémů založených na arbitrárnosti znaku. Ve skutečnosti spočívá v zásadě každý výrazový prostředek, přijímaný určitou společností, na kolektivním zvyku nebo – a to je // totéž – na konvenci. Například ani zdvořilostní znaky, často obdařené jistou přirozenou expresivitou (vzpomeňme si na Číňana, který svého císaře zdraví tak, že devětkrát padne tváří až k zemi), nejsou o nic méně vázány určitým pravidlem; právě toto pravidlo, a ne jejich vnitřní hodnota, nás nutí, abychom je užívali. Lze proto říci, že zcela arbitrární znaky realizují ideál sémiologického procesu lépe než jiné, a proto jazyk, nejkomplexnější a nejrozšířenější z výrazových systémů, je také ze všech nejcharakterističtější. V tomto smyslu se lingvistika může stát obecným vzorem celé sémiologie, třebaže jazyk je jen jeden určitý systém z mnoha.

Využili jsme slova *symbol* k označení jazykového znaku, respektive toho, co nazýváme označujícím. Jeho přijetí však naráží právě kvůli našemu prvnímu principu na obtíže. V povaze symbolu je, že nikdy není zcela arbitrární: není totiž prázdný, je v něm zbytek přirozeného svazku mezi označujícím a označovaným. Symbol spravedlnosti, váhy, by nebylo možné nahradit libovolným jiným, například vozem.

I slovo *arbitrární* vyžaduje poznámku. Nemělo by vzbuzovat představu, že označující závisí na svobodné volbě mluvčího (uvidíme dále, že není v moci jednotlivce změnit znak, který je jednou určitou jazykovou skupinou stanovený); chceme jen vyjádřit to, že je *nemotivovaný*, to jest arbitrární ve vztahu k označujícímu, s nímž nemá v realitě žádnou přirozenou vazbu.

Uveďme závěrem ještě dvě námitky, které by proti stanovení tohoto prvního principu mohly být vzneseny:

(1) Na důkaz toho, že volba označujícího není vždy arbitrární, lze poukázat na *onomatopoia*. Ta však nejsou nikdy organickými prvky jazykového systému. Jejich počet je ostatně mnohem menší, // než se má za to. Slova jako francouzské *fouet* „bič" nebo *glas* „umíráček" mohou znít některým uším se sugestivní zvučností; avšak k poznání, že tuto svou povahu nemají od samého začátku, se stačí vrátit k jejich latinské podobě (*fouet* je odvozeno z latinského *fŭgus* „buk" *a glas z classicum* „zatroubení"); kvalita jejich dnešního znění či spíše znění, které jim připisujeme, je náhodným výsledkem fonetického vývoje.

Pokud jde o skutečná onomatopoia (typu *bimbam, tiktak* atd.), jsou nejen málo početná, ale i jejich volba je již do jisté míry arbitrární, protože jsou jen pouhou přibližnou a již tj. „hafhaf"). Navíc, jakmile byla jednou do jazyka zavedena, zapojují se víceméně do fonetického, morfologického a dalšího vývoje, který podstupují ostatní slova (srovnej francouzské *pigeon* „holub" pocházející z vulgárně latinského pipió, jež je samo odvozeno od onomatopoie): je to zřejmý důkaz toho, že cosi ze své původní povahy ztratila, aby mohla obecně nabýt povahu jazykového znaku, který je nemotivovaný.

(2) *Zvolání*, těsně spjatá s onomatopoi, mohou opravňovat k obdobným poznámkám a naši argumentaci neohrožují. Mohou svádět k tomu, že v nich budeme vidět spontánní vyjádření reality, diktovaná takřkajíc přírodou. Většině z nich však můžeme nutný svazek mezi označovaným a označujícím upřít. Stačí v tomto ohledu porovnat dva jazyky, abychom pochopili, nakolik se tyto výrazy z jednoho jazyka do druhého mění (například francouzské aïe! „au" odpovídá německému au!). Víme také, že mnohá zvolání vznikla z určitého smyslu slov (srov. francouzské *diable!* „k čertu!" *(diable* = čert), *morbleu!* „mordyjé!" = *mort Dieu*. symbolický původ je zčásti sporný.



## § 3. DRUHÝ PRINCIP: LINEÁRNÍ POVAHA OZNAČUJÍCÍHO

Označující je svou povahou auditivní, a probíhá pouze v čase, od něhož přebírá tyto charakteristiky:

(a) *představuje určitý rozsah* a

(b) *tento rozsah je měřitelný v jediné dimenzi*: tou je linie.

Tento princip je zřejmý, zdá se však, že jsme jeho zformulování až dosud vždy zanedbávali, bezpochyby proto, že jsme ho shledávali příliš prostým. Přesto je však základní a jeho důsledky jsou nedozírné; svou důležitostí se vyrovná prvnímu zákonu. Závisí na něm veškerý mechanismus jazyka (Saussure 150). Proti vizuálním označujícím (například námořním signálům apod.), která mohou vést ke komplikacím hned v několika dimenzích současně, mají akustická označující k dispozici pouze linii časovou; jejich prvky se představují jeden po druhém, tvoří řetěz. Tento jejich charakter se okamžitě projeví, jakmile je zachytíme písmem a následnost v čase nahradíme prostorovou linií grafických znaků.

V některých případech se to však nejeví průkazně. Jestliže například určitou slabiku zdůrazním, zdá se, že na stejném místě hromadím různé významové prvky. Je to však iluze: slabika a její přízvuk tvoří jediný fonační akt a uvnitř něho neexistuje žádná dualita, pouze různé protiklady k jeho okolí (Saussure 160).[1]

[1] Ferdinand de Saussure, „Povaha jazykového znaku", *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák (Praha: Odeon, 1989) 95–103.
Vybraný text je první kapitolou části nazvané „Obecné principy". *Kurs obecné lingvistiky* je souborem přednášek, zapsaných a posmrtně vydaných Saussurovými žáky v roce 1916. Vzhledem k tomu, že poznámky se týkaly úzce specializovaných otázek lingvistiky, byly v našem přetisku vypuštěny. (Pozn. editora)

# Jan Mukařovský

## Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka

### I

Úkolem úvahy, kterou podáváme, je rozlišit pojmenování básnické od ostatních. Rozumíme jím každé pojmenování vyskytující se v textu s převažující funkcí estetickou, tedy netoliko pojmenování obrazné. Přesahujeť obrazné pojmenování nezřídka meze poezie, vyskytujíc se i v řeči sdělovací, a to nejen v podobě obrazů ustrnulých, ale i jako obraz nově tvořený (tak např. obrazy emocionální), a z druhé strany pak není každé básnické pojmenování obrazné: existují dokonce básnické školy omezující užití obrazu na minimum.

Jaká je tedy charakteristická vlastnost básnického pojmenování, netvoří-li jeho podstatu charakter obrazový? Častokráte bylo poukázáno k tomu, že specifická vlastnost básnického jazyka nezáleží v jeho „plastičnosti": básnický projev nemusí vůbec mířiti k vyvolání názorné představy. Stejně chybné by bylo uváděti „novost" jako podstatnou vlastnost básnického pojmenování, vyskytují-li se často básníci i celé básnické školy užívající s oblibou pojmenování tradičních, někdy „poetických", často však i takových, která náležejí k slovníku běžného jazyka.

Specifickou vlastnost básnického pojmenování musíme tedy teprve hledat; východiskem zkoumání učiníme si kterýkoli obrat, dávajíce přednost takovému, který pro neurčitost svého významového zabarvení může být chápán i jako součást projevu sdělovacího i jako úryvek textu básnického. Taková je např. věta „Blíží se soumrak", kterou samovolně vnímáme jako sdělení, ale kterou při změněném významovém zaměření můžeme zcela snadno vykládat jako básnický citát vzatý z imaginárního textu. V každém z obou případů uplatní se jiný významový aspekt. Bude-li věta považována za sdělení, soustředí se pozornost vnímatelova na vztah mezi pojmenováním a míněnou skutečností. Může se přihodit, že vznikne pochybnost o jeho dokumentární hodnotě; zeptáme se pak: smráká se skutečně?, či je toto tvrzení mylné; popřípadě lživé?, nebo jde o příklad z gramatiky postrádající vztah k aktuální věcné situaci? atd. Odpověď na tyto otázky – jež mohou být formulovány i jinak, popřípadě zůstat nevysloveny – rozhodne o dosahu sdělení pro případné jednání. Náš poměr k uvedené výpovědi se však úplně změní ve chvíli, kdy bude pojímána jako básnický citát. Ihned se stane středem pozornosti její vztah k okolnímu kontextu, třebaže jen předpokládanému: neznajíce ho, budeme na váhách: je tato věta začátek, závěr či opakující se refrén onoho básnického textu? Podle řešení, pro něž se rozhodneme, změní se zřetelně sémantický aspekt domnělého citátu. Kdybychom na místě vymyšleného příkladu sáhli k úplnému básnickému textu, např. k lyrické básni, mohli bychom zjistit celou řadu vztahů spínajících navzájem jeho prvky (slova, věty atd.) a určujících význam každého z nich místem, jež v tomto řetězu zaujímá.

Pojmenování básnické není tedy určeno v prvé řadě vztahem k míněné skutečnosti, ale způsobem svého zasazení do kontextu. Tím se vysvětluje i známá okolnost, že slovo, popřípadě souslovi, které je charakteristické pro jisté význačné básnické dílo, je-li z jeho kontextu převedeno do jiné souvislosti; třeba sdělovací, přináší s sebou významové ovzduší díla, kterým prošlo a s kterým je spjato v jazykovém povědomí kolektiva.



Intimním zapojením básnického pojmenování do kontextu lze aspoň zčásti vysvětlit i sám sklon básnického jazyka k pojmenováním obrazným, zejména pak k obrazům novým, neautomatizovaným. Radikální přesun slovního významu je totiž možný jen s touto podmínkou, že okolní souvislost sdostatek zřetelně naznačuje skutečnost, k jejímuž pojmenování bylo daného slova-obrazu nezvykle a nepředvídaně užito; kontext vnucuje takto čtenáři význam propůjčený slovu individuálním a jedinečným rozhodnutím básníka (Tomaševskij, *Teorija literatury*). Závažnost kontextu pro významovou výstavbu básnického projevu vysvítá i z okolnosti, že mnohé ze slohových postupů, jichž básnictví užívá, slouží k navazování vzájemných významových vztahů mezi slovy, tak např. eufonie konfrontuje i významově slova zvukem podobná.

Je tedy vnitřní sklad jazykového znaku zcela jiný v jazyce básnickém než v projevech sdělovacích: zde je pozornost soustředěna zvláště na vztah mezi pojmenováním a realitou, kdežto tam vystupuje do popředí spojení mezi pojmenováním a okolním kontextem. To ovšem neznamená, že by pojmenování sdělovací bylo zcela vyňato z vlivu kontextu, nebo že z druhé strany by pojmenování básnické bylo zcela vybaveno ze vztahu k realitě; jde jen, abychom tak řekli, o posunutí těžiště. Pokles bezprostředního vztahu k realitě činí z pojmenování básnický postup; proto nemůže být básnický projev (pokud je jako básnický pojímán) hodnocen podle měřítek platných pro pravdivost projevů sdělovacích: básnická fikce je noeticky zcela odlišná od „výmyslu", vědomky či nevědomě klamného. Hodnota básnického pojmenování je dána jedině úlohou, kterou vykonává v celkové významové výstavbě díla.

### II

Je nyní načase, dříve než přistoupíme k dalšímu rozboru básnického pojmenování, připomenout známé Bühlerovo schéma základních funkcí jazykového znaku (viz K. Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, str. 24 n.). Podle tohoto schématu jsou takové funkce, vyplývající ze samé podstaty jazyka, tři, a to funkce zobrazující, expresivní a apelativní. Každá z nich vyplývá z aktivního vztahu jazykového znaku k jedné ze tří instancí nutně přítomných při jazykovém projevu: jako zobrazení (Darstellung) funguje jazykový znak vzhledem ke skutečnosti, jež jím je míněna; jako exprese jeví se ve vztahu k subjektu mluvícímu, jako apel je adresován subjektu vnímajícímu. Pokud: známe na mysli projev čistě sdělovací, je Bühlerovo schéma plně přijatelné: bez nesnází lze rozlišiti v každém sdělovacím projevu obrysy všech tří základních funkcí, zejména ovšem oné z nich, která v daném případě převládá: Zcela rozdílná je však situace při rozboru projevu básnického. Lze sice i zde zjistit přítomnost funkcí výše uvedených, ale v popředí se objevuje funkce čtvrtá, o které se Bühlerovo schéma nezmiňuje. Tato funkce je v protikladu ke všem ostatním: činí totiž středem pozornosti samu výstavbu jazykového znaku, kdežto prvé tři výše jmenované směřovaly k instancím mimojazykovým a k cílům přesahujícím jazykový znak. Prostřednictvím prvých tří funkcí nabývá užití jazyka dosahu praktického; funkce čtvrtá jej však z bezprostřední souvislosti s praxí vytrhuje; její jméno je funkce estetická; všechny ostatní pak mohou být ve vztahu k ní nazvány úhrnným jménem funkcí praktických. Soustředění estetické funkce na znak sám se jeví přímým následkem autonomie, vlastní jevům estetickým. S estetickou funkcí jsme se již setkali při rozboru „věcného" vztahu básnického pojmenování: jestliže v básnictví vztah pojmenování k realitě ustupuje do pozadí ve srovnání se vztahem k okolnímu

kontextu; nastává tento přesun právě vlivem estetického zaměření činícího středem pozornosti znak sám.

Mohlo by se nám však namítnout, že se jev, o kterém mluvíme, týká toliko básnictví, kde jazyk bývá násilně přetvářen, že však básnická aplikace jazyka nemůže být srovnávána s jeho užitím normálním: co platí pro jazyk poezie, neplatí pro jazyk vůbec: Na tyto námitky odpovídáme: 1. Zneužití je nutný, ba často prospěšný protiklad obvyklého užití každé věci: „zneužívati" věci značí často zkoušeti, vědomě či nevědomě, nový, až do té chvíle neznámý způsob jejího užívání. – 2. Mez oddělující funkci estetickou od funkcí praktických není vždy zřetelná, zvláště pak se nekryje s rozhraním mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi. Ani v čistě autonomním uměleckém projevu nejsou zcela potlačeny funkce praktické – v našem případě tři výše citované funkce jazykové, takže každé dílo básnické je: aspoň virtuálně, i zobrazením i expresí i výzvou; často se právě tyto praktické funkce dosti značně v uměleckém díle uplatňují, tak např. funkce zobrazovací v románě, expresivní v lyrice. A naopak zase není žádná činnost praktická zcela zbavena funkce estetické; aspoň potenciálně je tato funkce účastna při každém lidském úkonu; tak např. i v řeči nejběžnější vzbuzuje funkci estetickou každý postup, při kterém vystoupí do popředí vztahy sémantické, protkávající a organizující kontext: každá nápadná fonetická podobnost slov, každá neočekávaná inverze slovosledu atp. je s to, aby probudila záchvěv estetické libosti. Tak mocná je i jen potenciální estetická funkce, že častokrát v intelektuálním, čistě sdělujícím textu je třeba při dodatečné revizi odstraňovat i sebeslabší náznaky deformace vztahů sémantických, aby jimi nebyla připoutána pozornost čtenářů ke znaku samému. Estetická funkce je tedy všudypřítomná; proto ani lingvistika nemůže jí odpírati místo mezi základními funkcemi jazykovými.

Zbývá ovšem ještě možná námitka druhá, ta totiž, že estetická funkce nepatří k funkcím jazykovým; protože se její působnost neomezuje na jazyk. Na tu však stačí odpovědět, že estetická funkce, jsouc dialektickým popřením každé funkce praktické, přijímá všude a vždy povahu oné funkce, proti které je v daném případě postavena; ocitne-li se v protikladu k funkcím jazykovým, stává se sama jazykovou funkcí. Také podíl, jejž má na vývoji jazyka a jazykové kultury, je značný, i když jej nepřeceňujeme po příkladu školy Vosslerovy; tak např. novoty lexikální vnikají často do obecného úzu pod záminkou estetické působivosti.

Ještě poslední možné nedorozumění je třeba odstranit: zdánlivě svědčí totiž proti námi teorie, dokazující převážně emocionální povahu básnického jazyka (Ch. Bally). Je ovšem pravda, že jazyk básnický má značnou vnější podobnost s jazykem emocionálním. Oba dva mají na rozdíl od jazyka intelektuálního rozhodnou tendenci k uplatnění subjektu-původce, tj. onoho, od kterého projev vychází. V jazyce intelektuálním, čím značněji v něm převažuje intelektuální prvek, tím víc ustupuje do pozadí vliv subjektu = původce na výběr a realitou jím míněnou definitivním, nezávislým na subjektu i na kontextu; proto se ve vědě ustaluje definicí význam slov-termínů. Pojmenování emocionální a pojmenování básnické zdůrazňují naopak moment výběru a stavějí tak do středu pozornosti sám pojmenovací akt, prováděný subjektem; vzbuzuje se tím pocit, že zvolené pojmenování je jen jedno z mnoha možných – za ním rýsuje se virtuální přítomnost celého lexikálního systému daného jazyka;[1]) tak je tomu zejména při pojmenováních obrazných v obou jazycích, básnickém

[1]) V podstatě navazuje hořký pojmenovací akt vztah mezi pojmenovanou realitou a celým lexikálním systémem, srov. k tomu ohlas citátů ze studie S. Karcevského *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* (Travaux du Cercle linguistique de Prague 1, 1929): „Kdyby znaky byly ochybné v tom smyslu, že by každý z nich měl jen jedinou sémantickou funkci, stal by se jazyk pouhou zásobou vinět... Povaha znaku jazykového je být zároveň i pohyblivým i stabilním...: Každý jazykový znak je virtuálně zároveň homonymní a synonymní... Přesunujeme stále sémantickou hodnotu znaku, ale pozorujeme to jen tehdy, je-li výkyv mezi adekvátní (obvyklou) a okazionální hodnotou znaku dostatečný, aby na nás zapůsobil... Je nemožné předvídat, jak daleko mohou jít významové přesuny znaku." – Pojmenování básnické a emocionální využívají tedy jen větší měrou onoho napětí mezi významovou proměnlivostí a stabilitou, jež potenciálně doprovází každý pojmenovací akt.



i emocionálním. Tyto podobnosti jsou vyvažovány podstatnými rozdíly. V jazyce emocionálním je pojmenování projevem duševního stavu subjektu-původce: posluchač dohaduje se upřímnosti citů jím vyjádřených, odhaduje dosah volních prvků v něm obsažených atd. V jazyce básnickém je naopak pozornost soustředěna na znak sám; odhad jeho vztahu k duševnímu životu subjektu-původce ustupuje tu do pozadí, nebo se neuplatňuje vůbec: se ztrátou svého reálného dosahu stává se výraz citů pouhým uměleckým postupem. Pojmenování básnické, jež je *subjektivní* ve srovnání s pojmenováním intelektuálním, jeví se *objektivním* při srovnání s pojmenováním emocionálním; nekryje se tedy ani s jedním z nich. A tak jsme znovu zjistili, že pojmenování básnické, ať nazíráno z kterékoli strany, vždy se jeví znakem autonomním. Estetická funkce, jež je příčinou tohoto zvratu jazykové aktivity k sobě samé, objevila se nám během rozboru jako všudypřítomné dialektické popření tří základních sdělovacích funkcí jazyka a tím i jako nutný doplněk Bühlerova schématu.

## III

Na konci prvé kapitoly přerušili jsme rozbor vztahu mezi básnickým pojmenováním a realitou po zjištění, že tento vztah je oslaben ve prospěch pozornosti soustředěné na znak sám. Je tedy dílo básnické zbaveno všeho vztahu ke skutečnosti? Kdyby odpověď na tuto otázku vyzněla kladně, redukovalo by se umění na hru; mající za účel jedině estetickou libost. Takovýto závěr byl by však zřejmě neúplný. Je proto nutno pokračovat v rozboru básnického pojmenování, aby bylo ukázáno, že oslabení vztahu mezi znakem a realitou jím bezprostředně míněnou nevylučuje vztah mezi dílem a skutečností jako celkem, ba že je dokonce tomuto vztahu na prospěch. Už výše jsme zjistili, že při básnickém pojmenování prosvítá mnohem zřetelněji než při pojmenování intelektuálním aktivní záměr subjektu, od kterého projev vychází. Následkem intimní významové soudržnosti kontextu, jež je charakteristická pro poezii, neobnovuje se tento záměr při každém jednotlivém pojmenování, ale zůstává týž v průběhu celého díla, jež pro tuto jednotu pojmenovávacího záměru nabývá povahy pojmenování úhrnného (Potebňa). A právě toto pojmenování vyššího řádu, představované dílem jako celkem, vstupuje v silný vztah k realitě. Míní se tím snad, že dílo básnické, i jako výtvor umělecký, „znamená" jen to, co přímo sděluje svým tématem? Vezměme si za příklad Dostojevského román *Zločin a trest*. Je nejvýš pravděpodobné, že většina těch, kdo čtli a budou číst tento román, nedopustila se ani se nedopustí vraždy; je také jisté, že žádný dnešní zločin nemohl by být spáchán za sociální, ideologické atd. situace totožné s onou, která zplodila zločin Raskolnikovův. A přece ti, kdož čtou toto dílo Dostojevského, reagují na četbu nejintimnějšími svými zkušenostmi; každý z čtenářů má dojem, že „sua res agitur". Psychologické asociace a sémantické kombinace uvedené četbou v pohyb budou ovšem různé od jednotlivce k jednotlivci; je také pravděpodobné, že budou mít velmi málo společného s osobními zkušenostmi autorovými, jež daly vznik dílu. Životní zkušenosti, kterými bude jednotlivec reagovat na básnické dílo, budou jen příznaky jeho vlastní reakce na básníkův postoj vůči realitě. Čím tato reakce bude silnější, tím větší soubor

zkušeností dokáže uvést v pohyb; a tím také mocnější bude vliv vykonávaný dílem na čtenářovo pojetí světa.

Poněvadž však jednotlivec je členem kolektiva a ježto se jeho pojetí skutečnosti v hrubých rysech shoduje se systémem hodnot platným pro ono kolektivum, vykonává poezie prostřednictvím tvořících i čtoucích jedinců vliv na způsob, jakým celá společnost pojímá svět. Vztah poezie ke skutečnosti je tedy mohutný, a to právě proto, že dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám, ale k veškeré skutečnosti obrážející se v povědomí jedince i kolektiva. Ježto pak pojmenování básnické, jak jsme viděli, uvádí často v pohyb celý lexikální systém daného jazyka, lze uvedenou tezi formulovat i v tom smyslu, že poezie v průběhu svého vývoje neustále a vždy novými způsoby konfrontuje slovník daného jazyka se světem věcí, jejž má slovník obrážet a jehož proměnám se neustále přizpůsobuje. Nesmíme se však domnívat, že se globální vztah jazykového projevu k realitě, jak byl v předchozích řádcích popsán, omezuje jen na básnictví: jeť přítomen v každém jazykovém projevu bez rozdílu. Je vzájemná polarita mezi ním a bezprostředním věcným vztahem každého jednotlivého pojmenování – převažuje-li jedna z těchto stran, ustupuje druhá nutně do pozadí. V projevech básnických je ovšem tato polarita pociťována silněji než v jazyce sdělovacím a je jí také k uměleckým účinům záměrně využíváno.

Závěrem buďtež shrnuty hlavní teze studie: Pojmenování básnické liší se od sdělovacího tím, že jeho vztah k realitě je oslaben ve prospěch jeho sémantického zapojení do kontextu. Praktické funkce jazyka, tj. funkce zobrazovací, expresivní a apelativní, jsou v básnictví podřízeny funkci estetické, jež činí středem pozornosti znak sám; právě převaha této funkce působí důležitost kontextu v poezii pro pojmenování. Funkce estetická jakožto jedna ze čtyř podstatných funkcí jazyka je potenciálně přítomna v každém projevu jazykovém; proto specifický charakter básnického pojmenování záleží jen v radikálnějším odhalení tendence vlastní každému pojmenovacímu aktu. Oslabení bezprostředního vztahu básnického pojmenování k realitě je vyváženo tím, že básnické dílo vstupuje, jakožto pojmenování globální, ve vztah *k celému* souboru životních zkušeností subjektu, ať tvůrčího, nebo vnímajícího.[2]

[2] Jan Mukařovský, „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka", *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská (Praha: Odeon, 1982) 55-69. Tato práce poprvé vyšla ve sborníku referátů *Actes du 4e Congrès international des linguistes* (Copenhague, 1958). (Pozn. editora)



# Lubomír Doležel

## Subjektivizace vyprávění

V předchozí kapitole jsme získali systém narativních promluvových typů tím, že jsme v různých poměrech kombinovali distinktivní rysy jazykové výstavby. Neutralizace vyplnila polaritu mezi objektivním vyprávěním v třetí osobě a subjektivitou přímé řeči neznačenou přímou, polopřímou a smíšenou řečí. Celý repertoár narativních promluvových typů byl tedy získán z textového modelu. Vystřídání tradičního textu textem moderním, které jsme nazvali „velká transformace narativu", se však uskutečňuje spoluprací textového a funkčního aspektu. V této kapitole se tedy vracíme k funkčnímu modelu, který jsme v I.1 opustili v jeho elementární podobě: vypravěči byly přisouzeny funkce konstrukční a kontrolní, postavám funkce akční a interpretační. Na velké transformaci se tento model podílí posunem, jímž se narušuje původní rovnováha mezi funkcemi vypravěče a postav. Aniž by se vzdal svých primárních funkcí, vypravěč si osvojuje, jako druhotné, funkce postav. Přejetím funkce interpretační vzniká vypravěč **rétorický**, přejetím funkce akční – vypravěč **osobní**. Tento poslední, nejradikálnější posun lze popsat též z druhého pólu funkční opozice, tj. jako přejetí primárních funkcí vypravěče určitou postavou fikčního světa. Tak či onak, výsledkem je soustředění funkcí vypravěče a postavy v téže fikční osobě, která je zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem. Schéma č. 4 zobrazuje základní typologii narativních způsobů, kterou jsme takto vyvodili z funkčního modelu.

Funkční posun spolupracuje s modelem textovým v tom, že promluva rétorického a osobního vypravěče nutně opouští jazykovou výstavbu objektivní promluvy a přejímá rysy promluvové subjektivity. Jinými slovy, subjektivní promluvové typy, zejména přímá a smíšená řeč, se staví do služeb primárních vypravěčských funkcí. Objektivní vyprávění dostává společníky a konkurenty v subjektivně orientovaných vypravěčských způsobech. Je třeba s důrazem dodat, že náš popis vyjadřuje systémovou, nikoliv historickou dynamiku. Subjektivizované způsoby nevznikají teprve v moderní literatuře, nýbrž mnohé z nich působily v narativu evropské kulturní oblasti od doby antiky. Mluvíme o nich v této souvislosti, tj. v kontextu velké transformace narativu, protože v moderní literatuře se stávají jedním z jejích faktorů. Zároveň se tyto tradiční narativní způsoby přetvářejí a obohacují tím, že se stávají složkami nového, složitějšího systému vypravěčských způsobů. V následujících oddílech této kapitoly podáme nástin subjektivizovaných vypravěčských způsobů uplatňujících se v moderním narativu. Dodejme však, že jejich vlastnosti a konkurence s objektivním vyprávěním se vynoří jasněji teprve ze studia jejich využití v konkrétních dílech české výpravné prózy, kterému je věnována druhá část této knihy.

1. **Rétorická Er-forma**. Funkční model nám umožnil definovat v předchozí sekci rétorického vypravěče jako nositele konstrukční, kontrolní i interpretační funkce. Touto funkční konstelací se nutně ruší objektivita vyprávění; vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí, soudí. Rétorická subjektivita však nevychází z neurčité postavy, nýbrž z anonymního vypravěče, který, podobně jako objektivní vypravěč, stojí mimo fikční svět. Z hlediska textového modelu je tento vypravěčský způsob

rétoricky aktivizovaným vyprávěním v třetí osobě. Mluvíme proto o **rétorické Er-formě**, a odlišujeme ji od jejího Ich-formového protějšku (viz 3.2).[1]

Anonymita vypravěče tohoto způsobu vybízí, ba svádí k tomu, aby čtenář nebo kritik přisoudil rétoriku vyprávění autorovi. Toto pokušení je zvláště silné, když se dá prokázat, že názory vyjádřené vypravěčem jsou blízké názorům historického autora. Ani tato afinita nás však nesmí vést k teoreticky neudržitelnému a prakticky zhoubnému ztotožnění vypravěče s autorem.[2] Ve své monografii o rétorice vyprávění Wayne Booth tvrdí, že v narativu „autorský soud je vždy přítomen" (1961, 20), a že tedy každé vyprávění je nutně rétorické. Toto tvrzení je založeno na záměně autora s vypravěčem, kterou jsme právě odmítli. Booth má pravdu v tom, že žádný autor nemůže být ideálně objektivní. Tvar fikčního světa je nutně ovlivněn lidskou zkušeností, historickými okolnostmi, souborem přesvědčení, ideových postojů a předsudků, jakož i zámyslů svého autora. Avšak i ten nejstraničtější autor může užít ke konstrukci fikčního světa služeb objektivního vypravěče, může svou zaujatost skrýt za jeho interpretační zdrženlivostí. Chceme-li mluvit o rétorice vyprávění, musíme prokázat ne to, že autor soudí, nýbrž že vypravěčský text soudí.

2. **Subjektivní Er-forma**. Rétorická Er-forma vzniká funkčním posunem, který si nachází výraz v hodnotící promluvě. Naproti tomu subjektivní Er-forma má své východisko v promluvové modifikaci, která si přisvojuje primární vypravěčské funkce. Jde o tu modifikaci, kterou jsme v textovém modelu popsali jako smíšenou řeč (I.6). Připomeňme si, že jsme tam mluvili o „dvojí tváři" smíšené řeči, o její nestálosti, měnlivosti, oscilaci mezi promluvovou objektivitou a subjektivitou. Moderní výpravná próza si osvojila smíšenou řeč jako nový vypravěčský způsob, který nazývám **subjektivní Er-forma**. Tak získala prostředek, který konstrukci funkčního světa radikálně relativizuje. Prostřednictvím smíšené řeči se na konstrukčním aktu podílí určitý fikční subjekt, individuální sémantická perspektiva, osobní náhled a hodnocení. Tento subjektivní faktor se však maskuje formou vypravěčské promluvy ve třetí osobě (VI. 3.2).

Textový model nám umožnil prokázat, že smíšená řeč vzniká dovršením procesu neutralizace, kterým se zformovala polopřímá řeč. Funkční model umožňuje pochopit souvislost spolu s řečí přímou a nepřímou, prostředkem „čisté reprodukce", „fonografickým tlumočese vyznačují „přísným rozlišením toho, kdo myslí nebo mluví, a toho, kdo tlumočí projevy a myšlenky". Avšak již žačka Ballyho, Lipsová, objevila funkční dvojznačnost polopřímé řeči. Poukázala na to, že v některých románech lze nalézt pasáže, o nichž nelze rozhodnout, zda jsou promluvou postavy nebo vypravěče (1926, 57–58, 101–102). Spitzer ve svém rozboru jednoho podivného druhu důvodových vět románu Bubu z Montparnasu od Charlese-Louise Philippa došel k závěru, že tyto věty, třebaže jsou součástí autorského vyprávění, vyjadřují „myšlenky ve smyslu jednajících postav, důvody, na něž se tyto postavy odvolávají" (1928, 2, 187). Na týž jev narazil Vinogradov ve své studii o stylu Dvojníka

[1] Rétorická aktivizace vypravěče může občas dosáhnout takového stupně, že se projeví výpovědi v první osobě (viz VI.3.2.0); avšak invariantní vztah vypravěčského způsobu zůstává osoba třetí.

[2] V striktním rozlišení autora a vypravěče se naše teorie vypravěčských způsobů rozchází s axiomem moderní teorie literatury. Tak např. Kayser zdůrazňuje, že „v celé oblasti vypravěčského umění vypravěč není nikdy známý nebo neznámý autor, nýbrž je to úloha, kterou autor vytvořil a zaujímá" (Kayser 1958, 91). Podobně Barthes pokládá možnost mezi „(materiálním) autorem narativu" a „vypravěčem tohoto narativu". „Znaky vypravěče jsou imanentní



Dostojevského (1922), a zejména ve své práci o jazyce Lva Tolstého (1939). Podle Vinogradova je narativní text Vojny a míru „masa, ve které se autorské hledisko, autorský jazyk střídá, mísí a splývá s oblastmi řeči a myšlení postav" ( 1939, 171). Vinogradov vysvětluje tento jev jako proniknutí „expresivity" vnitřního monologu do autorské řeči.[3] Tato pozorování dokládají, že subjektivní Er-forma (stejně jako její východisko – polopřímá řeč) je internacionálním narativním prostředkem, který potvrzuje, že ve svých základních slohových a strukturálních rysech je moderní narativ jev „světové literatury".

3. Způsoby vyprávění v první osobě. Subjektivní Er-forma je historicky nedávného původu, je to vypravěčský způsob, který se začíná prosazovat v druhé polovině 19. stol. (viz V.4). Evropský narativ však měl od dob antiky k dispozici výrazný, vlastně nejvýraznější subjektivní vypravěčský způsob, vyprávění v první osobě (Ich-formu).[4] Jak jsem už naznačil, Ich-forma je funkční adaptací přímé řeči: promluva vybrané postavy přejímá primární vypravěčské funkce, stává se výhradním prostředkem konstrukce fikčního světa a organizace narativního textu. Převzetí vypravěčských funkcí neznamená nutně ztrátu primárních funkcí postavy. Ich-formový vypravěč může být činitelem vyprávěných událostí a může soudit fikční svět, který vytváří. Avšak tyto primární funkce mohou být v různé míře potlačeny, a tím se vytvářejí různé druhy Ich-formy. Jinými slovy, v oblasti Ich-formy jsou možné různé stupně promluvové subjektivity.

3.1. **Objektivní Ich-forma**. Toto je poměrně vzácný vypravěčský způsob, který vyžaduje potlačení jak akční, tak interpretační funkce vyprávějícího subjektu. Jeho řídkost je způsobena tím, že potlačení uvedených funkcí znamená umělou, nepřirozenou desubjektivizaci subjektu. Z promluvové subjektivity zůstává jen její gramatický znak – první osoba. Postava, konstruktér fikčního světa, zaujímá roli nečinného a chladného pozorovatele (svědka); nejen že nezasahuje do vyprávěného příběhu svou akcí, nýbrž navíc se zdržuje jakéhokoliv komentáře a hodnocení fikčního světa.[5]

3.2. **Rétorická Ich-forma**. V tomto vypravěčském způsobu zůstává vyprávějící subjekt akčně pasivní, avšak zachovává si funkci interpretační. To znamená, že fikční svět, který konstruuje, je zároveň předmětem jeho víceméně soustavného hodnocení, kladného nebo záporného. Ve vypravěčské promluvě se interpretační funkce prosazuje prostředky subjektivní sémantiky a expresivity, které jsme rozebrali v I.2.4. a I.2.5. Tyto prostředky mohou být výrazově totožné s rétorikou Er-formy, avšak liší se od ní tím, že jsou přičleny určité osobě fikčního světa.

Řekli jsme, že vypravěč objektivní a rétorické Ich-formy nevykonává akční funkci. To však neznamená, že si může dovolit naprostou pasivitu. Jeho vypravěčské funkce vyžadují, aby se nějakým způsobem dostal ve styk s vyprávěnými událostmi: přesunout se na místo příběhu, seznámit se s jeho protagonisty, stát se příjemcem informací apod. Zavedení těchto akčních motivů a jejich doplňků (charakter vyprávějící postavy, prostředí a okolnosti vyprávění) vytvářejí vypravěčskou situaci, která není součástí (epizodou) vyprávěného

[3] Vinogradov, stejně jako Booth, určitou nanečisté rozdíl mezi autorem a vypravěčem.

[4] V dodatku ke své monografii podává Romberg historický přehled vývoje románu v první osobě v evropských literaturách (1962, 311–10). Upozorňuje nás na to, že „nejranější zachovaný román – či vlastně zlomek románu – literaturách (1962, 311–10). Upozorňuje nás na to, že „nejranější zachovaný román – či vlastně zlomek románu – v západní literatuře", Petroniův *Satyricon*, „je román v první osobě" (311).

[5] Postulování objektivní Ich-formy je teoreticky důležité, ale v našich rozborech v druhé části tento vypravěčský způsob zastoupen není.

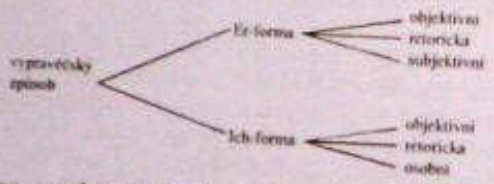


Univerzitní knihovna

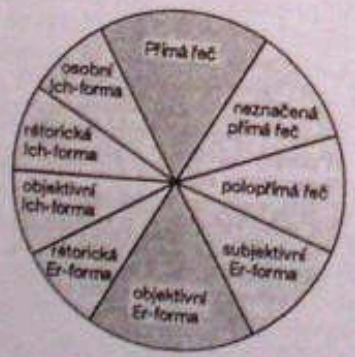
příběhu (viz IV.1). Naše tvrzení o negaci akční funkce u těchto dvou typů Ich-formového vypravěče tedy není touto okolností dotčeno.

3.3. **Osobní Ich-forma**. Tento způsob využívá plně těch možností, které poskytuje polyfunkčnost osobního vypravěče. Vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou. Jakožto úplný subjekt vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie či nesympatie. Osobní vyprávění se stalo nejpopulárnější variantou Ich-formy. Jeho obliba souvisí se zaměřením moderního narativu na „hlubinnou psychologii". Osobní „zpověď" je účinným prostředkem spontánní nebo uvědomělé psychologické analýzy. Kdo jiný, než hrdina sám, zná do podrobností svůj duševní život, své myšlenky, své intimní city a vášně, skryté motivace svých činů? Osobní Ich-forma tak může poskytnout odpověď na jednu ze základních otázek moderní literatury: „kdo jsem?".

Jistě jste zpozorovali, že vyjmenované druhy Ich-formy odpovídají třem typům Er-formy, které jsme probrali v předchozí a v této kapitole. Tento paralelismus uvnitř systému vypravěčských způsobů, zobrazený ve schématu č. 5, nás nepřekvapuje. Typologie je produktem teorie. Naše druhové rozlišení Er-formy i Ich-formy je odvozeno z jednoho teoretického základu, ze sloučení textového a funkčního modelu narativu.




Tvrdím, že množina narativních promluvových typů – vypravěčských způsobů a forem řeči postav – tvoří systém, který lze popsat jednotným zobrazením, slučujícím textový a funkční model narativního textu. Schéma č. 6 je pokusem o takové zobrazení.




Volím pro ně goethovskou podobu kruhu, protože ta nejlépe vystihuje obousměrný pohyb mezi póly promluvové subjektivity a objektivity, který dal vznik tomuto systému.



Není ani třeba dodávat, že linie mezi jednotlivými kategoriemi jsou čistě pomocné; textová skutečnost, jak víme, je plynulá a všechny hranice byly zrušeny.

3.4. **Polopřímá řeč v Ich-formě**. Úplný popis české Ich-formy vyžaduje, abychom se na závěr vrátili k polopřímé řeči z toho důvodu, který jsem už naznačil (I.5.2): gramatický systém osob zde podléhá neutralizaci, avšak její výsledek je jiný než v gramatice polopřímé řeči Er-formy. Poznání polopřímé řeči v Ich-formě se značně opozdilo za popisem jejího Er-formového protějšku.[6] Toto opoždění bylo způsobeno dvěma okolnostmi. Za prvé, polopřímá řeč v Ich-formě je poměrně vzácná, takže se někdy i pochybovalo o její existenci. Za druhé, pouze dialogy poskytují spolehlivý materiál pro poznání jejích rysů; vnitřní monology (pouze vypravěčovy vnitřní monology lze očekávat v Ich-formě) jsou textově nerozlišitelné od vyprávění. Mé studium polopřímé řeči v Ich-formě bylo umožněno jejím častým výskytem v dialogu „intermezzových"[7] částí románu Edvarda Valenty Jdi za zeleným světlem (1956).

Abychom postihli funkce gramatických osob v Ich-formové polopřímé řeči, musíme odlišit vypravěče jako účastníka dialogu – označíme ho jako V-mluvčího a V-posluchače – od ostatních postav, které se podílejí na dialogické výměně. Gramatické osoby jsou pak rozloženy tímto způsobem:[8]

a) Odkazování k V-mluvčímu se uskutečňuje první osobou singuláru; první osoba plurálu odkazuje ke skupině, jejímž členem je tento mluvčí:

(Šimon:) Děkuji, zatím nehladovím, jak vidíš, pan Pobořelý se o mne znamenitě stará (152).
(Šimon:) Mohli bychom se potom přestěhovat dolů ke mně, kde nebudeme nikoho rušit (130).

Odkazování k jiným mluvčím se děje třetí osobou singuláru; třetí osoba plurálu je opět prostředkem odkazu ke skupině, do níž patří mluvčí tohoto druhu:

(Tereba:) Domníval se, že kupuje zboží kompletní (297).
(Hajný:) Hrávají vždycky v sobotu nebo před svátkem, když se nemusí nazítří vstávat (129).

b) Odkazování k V-posluchači vyžaduje první osobu singuláru; rozdíl mezi tykáním a vykáním se nevyjadřuje:

(Blanka k Šimonovi:) Nemám-li volné chvilky na vymýšlení, ... měl bych obálku aspoň ovázat nějakou stužkou nebo nařídit Blance, aby to udělala (67).
(Tereba k Šimonovi:) Dovolím-li tedy, abychom nezapomněli na účel mé návštěvy, přesvědčil se především o čísle mého límečku a o rozměrech mého pasu a rukávu (297).

První osoba plurálu představuje zvláštní, teoreticky velmi výmluvný případ. Užívá se v oslovení skupiny, která zahrnuje V-posluchače. Avšak toto obecné pravidlo pokrývá dva různé případy. První z nich je odkaz ke skupině posluchačů, do níž patří vypravěč, avšak nikoliv mluvčí. První osoba polopřímé řeči zde odpovídá druhé osobě plurálu přímé řeči (my = vy, tj. ty + ty):

(Strážník k Šimonovi a Blance:) Teď jenom je hlavní věc, abychom nebyli příliš přísní, až se vrátí... Rozhodně máme hned zatelefonovat, jak přijde domů, aby se nestarali zbytečně (72).

V případě druhém se odkazuje ke skupině, kterou tvoří určitá postava-mluvčí a V-posluchač; první osoba plurálu v polopřímé řeči odpovídá téže formě v řeči přímé (my = my, tj. já + ty):

(Eliška k Šimonovi:) Dvě a půl hodiny bychom měli pro sebe, prostudovala to v jízdním řádu (529).

---

[6] Troufám si tvrdit, že můj raný článek (Doležel 1958) byl prvním popisem tohoto typu narativní promluvy.

[7] Tato intermezza vyprávěná protagonistou příběhu, profesorem Šimonem, jsou vložena mezi kapitoly vyprávěné v třetí osobě (viz též VIII.1.2).

[8] Opět – jako v případě Er-formové polopřímé řeči – se tato pravidla týkají jak slovesných, tak zájmenných osob.

Odkazování k posluchači jinému než vypravěč vyjadřuje třetí osoba. Mohu doložit jen užití singuláru, dá se však předpokládat, že plurál by se vyskytl v případě, kdyby šlo o skupinu takových posluchačů:

(Šimon k paní Slávce:) Nemohla by paní Slávka klepnout za krk nějakého pěkného králíčka?... Nemá paní Slávka nějaký košík na hříby, který by mohla nějaký den postrádat? (330).

c) Konečně, jak lze očekávat, odkazování k předmětu promluvy se vyjadřuje třetí osobou (jak v jednotném, tak v množném čísle) bez ohledu na to, kdo je mluvčím:

(Třiska:) Takové vojsko se valí cesta necesta, vjedou s tanky na pole, koně poženou rovnou přes obilí.
(Šimon:) To je pravda, takový jenerál se neohlíží, pole nepole, vojsko se převalí a zbude pustina (152).

Připomeňme, že systém osob v Er-formové polopřímé řeči jsme obdrželi tím, že jsme všechny osoby transformovali v osobu třetí. Tyto transformace platí rovněž pro polopřímou řeč v první osobě, ale jen pro ty případy, kdy nejde o odkazování k V-mluvčímu a V-posluchači:

první osoba → třetí osoba
druhá osoba → třetí osoba
třetí osoba → třetí osoba

Jestliže však gramatická osoba odkazuje k V-mluvčímu a V-posluchači (včetně skupiny, do níž vypravěč patří), platí jiné transformace:

první osoba → první osoba
druhá osoba → první osoba

Tyto dvě poslední transformace vyjadřují specifiku polopřímé řeči v Ich-formě, protože jsou vyvolány přítomností první osoby ve vypravěčském textu. Tato zvláštnost však jen potvrzuje teorii odvozenou z našeho textového modelu: systém gramatických osob polopřímé řeči je totožný s jejich systémem ve vypravěčské promluvě. Proto je v Er-formě omezen na osobu třetí, kdežto v Ich-formě se nutně nalézá jak třetí osoba, odkazující k vyprávěným osobám a událostem, tak první osoba, prostředek odkazu k vypravěči. Jinými slovy, proces neutralizace, ve kterém se rodí polopřímá řeč, má dvojí výsledek v závislosti na gramatické povaze vypravěčské promluvy, k níž se promluva postavy přizpůsobuje. Narativní text tak opět prokazuje svůj systémový charakter. Textové posuny a transformace vedoucí ke vzniku nových promluvových typů a vypravěčských způsobů jsou koneckonců realizací možností, které jsou skryty v diomedovské polaritě promluvové objektivity a subjektivity.[9]

[9] Lubomír Doležel, „Subjektivizace vypravění", *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel, 1993) 43–54. Tato studie vznikla na základě přepracování práce *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto: Toronto University Press, 1973). (Pozn. editora)



# Psychoanalytická kritika

V okamžiku, kdy se začneme spouštět do nitra autora, postavy či čtenáře, uplatňujeme psychologický přístup. Dokonce i T. S. Eliot, jakkoliv tvrdil, že na rozdíl od předchozích interpretací *Hamleta* chce analýzu hry *Hamlet* zaměřit na text a nikoliv na postavu Hamleta, do níž by se kritik více či méně projektoval, nakonec, při takřka freudovském rozboru psychologického účinku Hamletovy fixace na matku, stejně skončil u postavy Hamleta.

Je překvapivé, jak často se slovníky literárních pojmů vyhýbají definici psychologického přístupu. Užitečné vodítko nabízí M. H. Abrams, i když ve velmi obecné formě: „Psychologická kritika se zabývá literárním dílem převážně jako uměleckým výrazem osobnosti, stavu mysli, pocitů a tužeb autora."[1] V rámci tohoto přístupu rozlišil tři různé varianty metody:

1. zkoumání života autora, jež si klade za cíl vysvětlení a pochopení literárního díla,
2. zkoumání literárního díla jako prostředek pochopení a poznání autorovy osobnosti,
3. interpretace literárního díla jako způsob prožívání svébytné subjektivity či vědomí autora (*critics of consciousness*).

Za jednoho z prvních průkopníků psychologického přístupu se považuje **Aristoteles**. Aristoteles v *Poetice* vypracoval teorii psychologického účinku tragédie, jež má kombinací soucitu a strachu vyvolat v divákovi *katarzi*. V 18. století sedmadvacetiletý Edmund Burke oživil pojem *sublimnosti*, kterým se zabýval Longinus, řecký filosof z počátku našeho století. Burke ve své proslulé eseji „Filosofické zkoumání vznešena a krásna" (A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, 1756) vyžadoval, aby umění mělo ohromující účinek na čtenáře, asi jako by se pod jeho nohama náhle otevřela propast a v hlavě mu zahřměly varhany s nekonečným rejstříkem věčnosti. Tyto požadavky se promítly do formování gotického románu i literatury romantismu. V romantismu se také psychologický přístup začíná systematičtěji rozvíjet a vznikají různé teorie o účinku i genezi umění (Kant, Schelling, Coleridge).

Pod vlivem Kantovy filosofie Coleridge opustil *asociativní*, mechanický model lidské mysli, typický pro racionalismus 18. století, a obhajoval *organické* pojetí. Z těchto dvou modelů Coleridge odvodil dva základní zdroje tvořivosti, **imaginaci** (Imagination) a **fantazii** (Fancy). Fantazie funguje na asociativním principu, pracuje s obrazovým materiálem přijímaným smysly a uloženým v paměti a jednotlivé prvky spojuje víceméně mechanicky. Imaginaci pojímá Coleridge jako syntetickou a takřka magickou schopnost myšlení, jež přetavuje různorodý materiál smyslů a intelektu v originální, jedinečnou substanci. Umělec je takto povýšen na úroveň Stvořitele. Ne náhodou si romantičtí autoři vypůjčili pro obraz básníkovy mysli mystickou metaforu Boha jako překypující fontány, jež se rozlévá do prostoru. Tyto představy se odrážejí i v slavné Wordsworthově definici poezie jako spontánního toku překypujících emocí.[2] V dynamičtější podobě vyjádřil podobnou představu lord Byron, když přirovnal akt tvorby k výronu žhavé lávy z vybuchující sopky. Naproti tomu E. A. Poe se překvapivě vrací k mechanickému modelu 18. století, když tvrdí, že proces tvorby se zakládá na racionálním procesu výběru a kombinace už předem daných prvků s cílem dosáhnout co nejmocnějšího účinku, a přirovnává básníka k matematikovi.[3]

[1] H. D. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 5. vyd. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985).

[2] „...veškerá dobrá poezie je spontánním výlevem mocných pocitů". In: William Wordsworth, Preface to Lyrical Ballads, *The Norton Anthology of English Literature* II, 5. vyd., ed. M. H. Abrams (New York: W. W. Norton, 1974) 128-129. Málokdy se však už uvádí to, co vzápětí Wordsworth stručně dodává – že jde o pocity člověka, který však dlouho a důkladně přemýšlel. Pocit se tedy spojuje s myšlenkou.

Romantičtí autoři často zdůrazňovali, že umění pramení z hlubinných zdrojů lidské mysli. Proto kladli takový důraz na zkoumání snu a podprahových podnětů, proto experimentovali s opiáty, aby si přivodili ten vzácný stav, kdy povoluje vláda rozumu a spouštějí se stavidla zasutých zřídel imaginace. Zatímco poezie se zaměřovala spíše na transformaci vědomí v pozitivním smyslu, romantické prozaiky přitahovaly spíše extrémní stavy lidské psychiky, vábily je temné stránky lidské osobnosti, křehká hranice mezi realitou a halucinací, mezi duševní normalitou a šílenstvím.

## Sigmund Freud

Nové, a pro mnoho lidí též šokující podněty a postupy vnesl do psychologického přístupu k literatuře v prvních desetiletí našeho století moravský rodák z Příbora, Sigmund Freud (1856–1939). Freudovým velkým přínosem byla nejenom teorie vrstev vědomí a mechanismů jejich interakce, ale také metodologie zkoumání podvědomí. Freud obrátil pozornost na jazyk jako symbolické médium, kterým se dostávají na povrch všelijak zašifrované zprávy o potlačeném a vytěsněném obsahu lidské mysli. Jeho psychoanalytické postupy vycházejí z podrobného zkoumání symbolického podtextu spontánních výpovědí, snů a literárních projevů (tím např. inspiroval surrealistické *automatické psaní*) a terminologie, kterou vynalezl, vešla do obecného povědomí. Po Darwinovi a naturalistických teoriích biologické a sociální determinace Freudova teorie nevědomí představovala další ránu sebevědomí západního člověka, který vybudoval svou koncepci světa a lidské mysli na racionálním základě a vyvýšil rozumovou stránku nad všechny ostatní. Freud šokoval i uváděl do rozpaků měšťanskou společnost svým tvrzením, že lidské chování není motivováno vědomými záměry či společenským zájmem, ale především impulzy nevědomí, mezi nimiž sehrávají klíčovou úlohu sexuální instinkty.

Freud vybudoval svou teorii na principu triád. Lidská mysl se podle Freuda skládá ze tří vrstev: vrchní slupky **vědomí**, pod níž leží **předvědomí**, sféra vybavitelných polovědomých obsahů, a nakonec vrstva **nevědomí**, hlubinná nádrž instinktů a pudů.

V těchto třech vrstvách fungují tři důležité dynamické principy, které lze přirovnat k řídícím centrům: **id**, **ego** a **superego**.

**Id** (Ono)

Id je první řídící složkou, která se objevuje u dítěte. Id zaměřuje svou činnost na dosažení slasti či vyhnutí se nelibosti, a to za každou cenu. Freud definuje Id jako „chaos, kotel, v němž se různé vzruchy mísí v prudkém varu… Je naplněno energií, jejímž zdrojem jsou pudy, nemá však žádnou organizaci, nevyvíjí žádnou jednotnou vůli, pouze snahu zajistit ukojení pudových potřeb v souladu s principem slasti."[4] Před akty, které vyvolávají nelibost, „psychická činnost couvá (vytěsnění)".[5]

Id se opírá o primární procesy, z nichž nejdůležitější jsou *kondenzace (condensation)*, *přemístění, vytěsnění (displacement)*, *symbolizace* a *halucinatorní splnění přání*. Kondenzace zahrnuje např. snovou akumulaci významu, kdy významy, které by vyvolaly nelibost, jsou zastřeny přijatelnými vrstvami. Jde v zásadě o metaforický postup na základě podobnosti. Přemístění (vytěsnění) funguje zase na principu metonymie, záměny jednoho celku za druhý na základě vnitřní sémantické spřízněnosti.[6]

Postupně si však dítě začíná uvědomovat, že určité chování usnadňuje dosažení slasti, což je znamením toho, že začíná vnímat realitu kolem sebe a hledá způsoby, jak si ji přizpůsobit, jak dosáhnout určité „reálné změny". „Tím byl zaveden nový princip psychické aktivity; představa se už nezaměřovala na to, co bylo příjemné, nýbrž na to, co bylo skutečné, i kdyby to mělo být nepříjemné."[7] Tento princip Freud nazývá **Ego** (Já). Motorické vybití, které mělo sloužit jako prostředek odstranění nepříjemných podnětů (křikem, pohybem), se změnilo v *jednání*, jež účelným způsobem přetváří realitu. S jednáním úzce souvisí funkce *pozornosti*, jež vzniká v důsledku potřeby rozlišovat.[8]

Nelze-li energii Id vybít prostřednictvím jednání, musejí nastoupit další kompenzační praktiky: motorické vybití lze pozdržet *procesem myšlení*. Nicméně jakmile si člověk jednou zvykne na určité zdroje slasti, těžko se jich vzdává. A zde právě se může uplatnit kompenzační role fantazie. Fantazie se nemusí podrobovat principu reality a umožňuje imaginární naplnění slasti nejdříve formou dětské hry a později u dospělých formou denního snění.

K naplnění principu reality ego využívá různých mechanismů, jako např.:[9]
- *uvědomování* podnětů a jejich ukládání do paměti
- *útěk* před silnými podněty
- *adaptace* (zacházení s přiměřenými podněty)
- *činnost* (mění své vnější prostředí)

Směrem k Id:
- *odklad uspokojení* (např. učení o posmrtné odměně)
- *potlačení stimulace*
- *sublimace* (umění)

Od fantazijní činnosti je to už jenom krůček k Freudovu pojetí literatury jako formy denního snění, jímž se zabývá zde zařazený článek „Básník a lidská fantazie".

Centrálou, která funguje jako morální cenzor a dohlíží na to, aby se lidské chování nedostalo do rozporu se společenskými normami a konvencemi, je **Super-Ego** (Nadjá). Superego se stará o proces *identifikace*, tj. přizpůsobení vlastního Já nějakému Já cizímu. Freud sáhl při definici identifikace k jedné ze svých šokujících metafor – chápe ji jako kanibalistickou orální „inkorporaci" cizí osoby,[10] konkrétněji osoby otce jako modelu autority. Touto nápodobou se tak završuje oidipovské drama řevnivosti mezi autoritářským otcem a buřičským synem, jež má svůj původ v soutěžení o matku. Otec je symbolickou formou konečně zabit a je možno nastoupit na jeho místo. Jestliže k identifikaci nedojde, z chlapce se stává věčný rebel, který promítá svůj odpor k otcovské autoritě do jakékoliv formy společenské autority.

Superego se vyvíjí do podoby svědomí. Využívá pomocných mechanismů, jako je *potlačení* a *vytěsnění* (repression, suppression) společensky nežádoucích tužeb. Je-li však superego příliš silné, vyvolává úzkostné pocity viny a způsobuje neurózu.

[4] E. A. Poe, „Filozofie básnické skladby", *Bludná planeta* (Praha: Československý spisovatel, 1991) 121–123.

[5] Sigmund Freud, „Strukturální rozvoj psychické osobnosti", *Výbrané spisy* I, 2. vyd., přel. Jiří Pechar a Evžen Wiškovský (Praha: Avicenum, 1991) 373.

[6] Sigmund Freud, „Formulace k dvěma principům psychického dění", *O člověku a kultuře*, přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar (Praha: Odeon, 1990) 91.

[7] Viz Jakobson, „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických funkcí", *Básnické funkce*, přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbcová, Tereza Pokorná (Praha: H&H, 1995) 55–73.

[8] Freud, „Formulace k dvěma principům psychického dění" 91.

[9] Freud, „Formulace k dvěma principům psychického dění" 91–92.

[10] Viz Anthony Storr, *Freud*, přel. Jiří Mika (Praha: Argo, 1996) 55–56.

[11] Viz Storr, *Freud* 50–51.

Freud později revidoval své pojetí sexuality (libida) jako dominantního faktoru lidského chování a pojímal ho v takové šíři, že mnohdy překračovalo hranice obecného pojetí sexuality. Zatímco v článku „Formulace k dvěma principům psychického dění" (1910) rozlišuje ve sféře Id dva základní principy, **princip slasti** a **nelibosti** (vytěsnění toho, co vyvolává nelibost), později, jak stárnul, tak postupně slevoval ze svých nároků a dokonce tvrdil, že Id především usiluje o to, aby se vyhnulo nelibosti.

Svůdná jednoduchost Freudovy oidipovské trojčlenky lákala k četným aplikacím v literatuře a v kritice, jež ale vedly k opomíjení kompoziční stránky díla a vedly k tematickému schematizování. Freudova teorie měla obrovský vliv na kulturu dvacátých let a šedesátých let. Umělci pod praporem moderní subjektivity podnikli frontální útok na všechny „buržoazní" instituce superega, jež omezovaly svobodnou realizaci id, čímž v drtivé většině mysleli potlačování citové spontánnosti a sexuality. Tím si ovšem Freudovu teorii velmi zjednodušovali, protože Freud nikdy netvrdil, že je třeba eliminovat moc superega, nýbrž zastával názor, že všechny tři složky plní nezastupitelnou funkci a mají existovat v dynamické rovnováze.

Když Carl Gustav Jung jednou velmi prozíravě poznamenal, že každá teorie nese pečeť svého stvořitele a je neodmyslitelně spojena s jeho vlastním životem, měl nepochybně na mysli nejen sám sebe, ale i svého velkého učitele Sigmunda Freuda. Freud svou krásnou matku miloval a obdivoval, avšak na otce s patriarchálními sklony značně nevražil. Podle všeho ho vnímal jako vetřelce, který stál mezi ním a matkou, a hle – slavný oidipovský komplex byl na světě a s ním i Freudova univerzální matrice a klíč ke všem tajemstvím lidské mysli. Uvědomíme-li si tyto osobní okolnosti jeho teorie, vnucuje se samozřejmě otázka, do jaké míry Freudův osobní zážitek lze zvšeobecňovat a do jaké míry zabarvil i jeho tzv. objektivní experimenty a důkazový materiál z jeho klinické praxe.

## Jacques Lacan

Jacques Lacan (1901–1981) vyžaduje mimořádnou míru intelektuální zvídavosti a trpělivosti, hraničící možná až s intelektuálním masochismem. Lacanův styl vyjadřování, podobně jako Derridův, je provokativně eliptický, mnohdy vágní, nezřídka metaforický, plný odkazů a narážek na poznatky přírodních i společenských věd. Zdá se, jako by nejistota a nemožnost definitivním způsobem uchopit kluzký význam byla přesně tím stavem, který v nás Lacan chce navodit. Lacan předpokládá u svého publika nejen bohatou intelektuální výbavu, ale též důkladnou obeznámenost se všemi zákruty Freudovy psychoanalýzy – považoval se totiž za Freudova žáka. Stylizoval se do strážce čistoty myšlenkového odkazu svého učitele a energicky vystupoval proti rozmělňování a zjednodušování Freuda, zejména proti americké škole, která se zaměřila na strategie posilování egostruktur. Jelikož však navíc revidoval a domyslel některé Freudovy teoretické závěry či předpoklady, byl označen pravověrnými freudisty za freudovského revizionistu a odpadlíka a byl vyloučen z profesní Mezinárodní psychoanalytické společnosti, vedené shodou okolností samotnou dcerou Sigmunda Freuda, Annou Freudovou.

Lacan se „prohřešil" v teorii i v praxi. V teorii „přeložil" Freudovo nevědomí do lingvistických kategorií („nevědomí je strukturováno jako jazyk"[11]) a v praxi zase změnil koncepci psychoanalytického sezení. Nesouhlasil například s požadavkem, aby se psychoanalytické praxi mohl věnovat jen absolvent medicíny, a zastával naopak názor, že pro úspěšnou léčbu psychických traumat pacienta je důležitější znalost kultury a přirozená citlivost než lékařské znalosti.

Rozdíl mezi Lacanem a Freudem je patrný z jejich odlišného pojetí Oidipova komplexu jako základního vzorce strukturujícího další rozvoj subjektu. Freud sice byl ochoten připustit, že na pojetí pohlavního rozdílu mají velký vliv kulturní stereotypy,[12] avšak z jeho argumentace zřetelně vyplývá, že se přiklání k pojetí identity založené na anatomickém (biologicky daném) rozdílu mezi mužem a ženou, který je interpretován u ženy jako jeho nedostatek, absence. Lacan, jak se zdá, však tento rozdíl chápe jako výsledek strukturace subjektu v důsledku podnětů, jež přicházejí zevně, a v podstatě tedy pojímá pohlavní rozdíl jako kulturní fenomén. To, co tedy pro Freuda pramení zevnitř jako pudová složka, má podle Lacana původ mimo lidský subjekt. Jde o odpozorovaný, naučený vzorec chování, který se stává jedním ze zakládajících principů strukturace subjektu.

Lacan rozeznává dvě základní fáze ve vývoji dítěte: *imaginární* a *symbolickou*. V imaginární fázi dítě myslí a vnímá v obrazech. Žije v symbiotickém vztahu s matkou a údajně nerozlišuje mezi ní a sebou. Nemá ucelenou představu o sobě, nerozlišuje mezi subjektem a objektem. Matčina ruka mu patří nebo nepatří stejně jako jeho vlastní ruka. Nicméně i v této fázi indiferenciace probíhá první etapa strukturace subjektu. Prvním *rozdílem*, který si dítě osvojí, je rozdíl mezi uspokojeností a neuspokojeností. Tento rozdíl Lacan abstrahuje jako *absenci* a *přítomnost* (např. matčina prsu, později samotné matky). Zhruba v šesti měsících však dítě vstupuje do *stadia zrcadla*, kdy začíná formovat své já prostřednictvím svého okolí, prostřednictvím lidí kolem sebe, tj. prostřednictvím *Druhého*, jako by byli jeho zrcadlo. Na jedné straně fragmentované já se sjednocuje, ale na druhé straně vzniká rozpor mezi vnitřní představou já a fiktivní vnější představou já, již Lacan nazývá *imago*. Tento rozpor vyvolává frustrující pocit odcizení. Na jedné straně *imago* v zrcadle umožňuje dítěti potěšit se pohledem na sebe jako něco celistvého a nacházet tak svou vlastní identitu, na druhé straně imago způsobuje, že si dítě s nelibostí uvědomuje fiktivnost tohoto obrazu a jeho vzdálenost, odcizenost od bytostného já.

Symbiotický vztah s matkou (imaginární fázi) a s okolím přeruší vstup „otcova jména", představujícího represivní *patriarchální řád*, zakazující incest jako pokus o obnovení původního, prenatálního spojení s matkou. Nastupuje fáze symbolická, s Oidipovým komplexem. Ztráta imaginární roviny vnímání a symbiotického svazku s matkou vyvolá *touhu* po obnovení ztraceného ráje, ztracené jednoty, ale protože tato touha nemůže být uspokojena, musí být vytěsněna. Vztah k matce tak dostává dvojí dimenzi, na jedné straně představuje pro dítě zdroj slasti (viz Freudův termín), jež vychází „zevnitř", ale na druhé straně dítě se učí napodobovat touhu druhých, tudíž oidipovská touha po matce je nejen výrazem vnitřní potřeby a pudu, ale též touhy vlastnit předmět touhy toho Druhého, nebo spíše toho Třetího, tj. otce. Dalším faktorem, který vymezuje touhu, je *zákaz*, tabu. Na rozdíl od *principu slasti*, který, jak Lacan upozorňuje, se spojuje s ukončením excitace, je touha neukončená a neukojitelná, právě proto, že je vymezena zákazem a tabu. (V duchu Saussurovy sémiotiky, označující „touha" nemá fixní význam, ale je určena svým okolím, signifikantem (označující) „zákazu".)[13] Přechod do symbolické fáze překládá Lacan do terminologie lingvistiky a vidí ji ve spojitosti s osvojováním jazyka. Osvojení jazyka v symbolické fázi se stává hlavním odcizujícím prostředkem, mluvením dítě se vztahuje ke světu Druhého a promítá se do něho.

[11] Jacques Lacan, „The Freudian Unconscious and Ours", *The four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, přel. Alan Sheridan (1977; Hardmondsworth: Penguin Books, 1991) 4.

[12] Viz např. „Ženskost", *Výbrané spisy I*, přel. Jiří Pechar a Eugen Wilkovský (1933; Praha: Avicenum, 1991) 389–413.

[13] Viz Lacan, „Of the Subject of Certainty", *The four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* 29–41.

Lacanův důraz na vztaženost subjektu vůči Druhému, ať už je jím kdokoliv, se projevil i v jeho psychoanalytické praxi. Varoval, že se při analýze často podceňuje osobnost psychoanalytika. Považoval za nutné si položit otázku „Po čem touží psychoanalytik?"[14] Upozorňoval na nebezpečí identifikace pacienta s osobou psychoanalytika. Identifikace sice posiluje egoformaci pacienta, ale potlačuje pacientovo bytostné já a vede ke konformnímu postoji. Toto nebezpečí spatřoval zejména v americké psychoanalytické škole, zaštítěné autoritou Freudovy dcery Anny Freudové. Cílem psychoanalýzy nemá být proto dešifrování pacientovy výpovědi podle předem daného interpretačního klíče, ale přimět ho mluvit[15], přimět ho k tomu, co promluva zprostředkovává, tj. k možnosti vytvoření vztahu k Druhému. Zdá se, že Lacan naznačuje, že co možná nejvíce odosobněný psychoterapeut by měl sloužit pouze jako pacientovo zrcadlo, v němž se vyjevuje pacientovu já jeho vlastní jinakost (jeho skryté, vytěsněné já). V okamžiku, kdy se vytvoří místo pro Druhé já, kdy pacient promluví, vytvoří se i místo pro to Druhé a ty Druhé a pacient získá předpoklady pro obnovení schopnosti mít někoho rád.

Tento model vztahu pacienta a psychoterapeuta lze uplatnit na vztah mezi kritikem (čtenářem) a dílem. Je třeba pečlivě zvažovat pozici kritika a vyhýbat se předem daným interpretačním schematům.

Vzhledem k hermetické povaze jeho spisů je překvapivé, že jeho teorie se setkávají s takovým ohlasem ve světě. Osvojily si je především mnohé feministky. Proč tomu tak je?

Lacan podrobil kritice všeobecně přijímanou představu o biologické determinovanosti pohlavního rozdílu. Lacan zastával názor, že subjektivita (a tím i gender, sexuální role) jsou uměle konstruovány podle kulturního klíče prostřednictvím jazyka a v procesu signifikace jsou určeny sítí vzájemných relací a společenských vztahů. Lacan tedy umožnil propojení tří zásadních oblastí – subjektivity, sexuality a jazyka – a přispěl významně k decentrování racionálního subjektu (spojovaného s egem).[16]

Feministické kritičky využívají Lacanovy teorie, aby zdůraznily nevýhodnou výchozí situaci ženy v procesu formování její identity. Základním organizujícím faktorem identity při přechodu do symbolické fáze a osvojování jazyka se stává Jméno-otce, jež představuje společenský zákon a nastoluje zákaz incestu. Tento vztah Lacan popisuje pomocí znaku falusu. Zatímco chlapec se s tímto znakem moci a privilegií může začít ztotožňovat a budovat kolem něho svou vlastní identitu, na děvčátko už logicky v jazyce zbývá jen ta druhá možnost, být Druhým, tím, kdo falus nejen nemá, ale ani hypoteticky mít nemůže. Už jenom z volby pojmu „falus" je patrné, že Lacan freudovský argument posouvá z roviny biologické do metaforické roviny jazyka, slova jako znaku – pojmu „falus"se užívá spíše v oblasti uměnověd a historie. Falus podle Lacana označuje nejen moc a privilégium, ale zastupuje i všechno to, co bylo dítěti odejmuto (např. matčin prs), a proto ho v pravém slova smyslu nemá ani žena, ale ani muž. Lze po něm jenom toužit jako po znaku ztracené celistvosti, vysněné primární jednoty s Druhým.

Lacanovskému čtenáři se tak dostává do rukou další dešifrovací kód, pomocí něhož může interpretovat ústřední postavy ve vztahu k vedlejším postavám. Postavu Petra Pana potom tedy lze vidět jako druhé já malé Wendy. Ztělesňuje její sen o moci, kterou dává kouzelný falus – v Petrovi se může realizovat její potlačené, nevědomé já[17], a tak může létat

[14] Lacan, "Excommunication", *The four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* 9.

[15] Lacan, "Excommunication", *The four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* 11.

[16] Viz Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, 2. vyd. (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993) 27.

[17] Keith Green a Jill LeBihanová, *Critical Theory and Practice: A Coursebook* (London a New York: Routledge, 1996) 174.



a bojovat s piráty, což by v noční košilce své viktoriánské holčičí identity nikdy nemohla. Podobně můžeme vykládat Rochesterovu šílenou manželku Bertha jako stínovou dvojnici počestné Jany Eyerové, jako zrcadlovou projekci jejího temného druhého já, její potlačené divokosti a nespoutanosti. V dramatické scéně v kostele Bertha předvádí, jak by Jana mohla dopadnout, kdyby realizovala své temné já nebo kdyby svou identitu konstruovala podle Rochesterovy touhy ovládané animálními pudy.

Lacan má po celém světě stejně nadšené stoupence jako zaryté odpůrce, je prohlašován jedním dechem za veleducha, druhým dechem za šarlatána a šikovného iluzionistu. Jeho styl však klade takové nároky na sečtělost i pozornost čtenáře, že i renomovaní kritikové se nestydí veřejně přiznat, že mu příliš nerozumějí. Budiž nám to nejen útěchou, ale i výzvou.

**Doporučená literatura:**


Abrams, H. D. *The Mirror and the Lamp* (1953).
Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře* (1990).
Guerin, Wilfred L. et al, ed. *A Handbook of Critical Approches to Literature*, 3. vyd. (1992).
Mannoni, Octave. *Freud* (1997).
Ruitenbeek, Hendrik M., ed. *Psychoanalysis and Literature* (1964).
Storr, Anthony. *Freud* (1996).
Trilling, Lionel. "Freud and Literature", *The Liberal Imagination* (1950).
Wellek, René a Austin Warren. *Teorie literatury* (1996).
Lacan, Jacques. *Écrits* (1966).
—. The *four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Le Seminaire,1973; angl. 1977).
Pechar, Jiří. *Prostor imaginace* (1992).
Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. 2. vyd. (1993).

# Sigmund Freud
## Formulace k dvěma principům psychického dění

Pozorovali jsme už dávno,[1] že každá neuróza má za následek vyřazení nemocného z reálného světa a jeho odcizení skutečnosti, a že to je tedy pravděpodobně i její tendence. Takovýto fakt nemohl uniknout ani pozornosti P. Janeta; hovořil o ztrátě „funkce reality", *„de la fonction du réel"*; jako o zvláštním rysu neurotiků, aniž však odhalil souvislost této poruchy se základními podmínkami neurózy.[2]

To, že jsme do geneze neurózy vřadili proces vytěsnění, nám dovolilo do této souvislosti nahlédnout. Neurotik se odvrací od skutečnosti, protože ji – v jejím celku nebo jednotlivé její části – shledává nesnesitelnou. Nejkrajnější typ tohoto odvratu od reality nám předvádějí určité případy halucinační psychózy, při nichž má být popřena ona událost, která pomatenost vyvolala (Griesinger).[3] S nějakým kouskem reality činí však vlastně totéž každý neurotik.[4] Vyvstává tedy před námi úkol prozkoumat vztah k realitě u neurotika a u člověka vůbec z hlediska jeho vývoje a vřadit tak psychologický význam reálného vnějšího světa do souvislosti našich teorií.

V psychologii založené na psychoanalýze jsme si zvykli vycházet z nevědomých psychických pochodů, jejichž zvláštnosti nám právě analýza umožnila poznat. Ty pokládáme za starší, primární, za pozůstatky určité vývojové fáze, kdy představovaly jediný druh psychických pochodů. Hlavní tendence, kterou se primární pochody řídí, je snadno rozpoznatelná; je označována jako princip slasti a nelibosti (nebo kratčeji jako princip slasti). Tyto pochody směřují k získání slasti; před akty, které mohou vyvolat nelibost, psychická aktivita couvá (vytěsnění). Naše noční snění i naše bdělá tendence odvrátit se od nepříjemných dojmů jsou pozůstatky někdejší vlády tohoto principu a důkazy jeho moci. Vracím se jen k myšlenkovým pochodům, které jsem rozvinul na jiném místě (v obecném oddílu *Výkladu snů* [kap. VII]), jestliže předpokládám, že psychický stav klidu byl na počátku rušen imperativními požadavky vnitřních potřeb. V tomto případě bylo myšlené (předmět tužby) prostě halucinatorně zpřítomněno, tak jak se to ještě dnes děje každé noci s našimi snovými myšlenkami.[5] Teprve to, že se očekávané ukojení nedostavilo, teprve zklamání mělo za následek, že se od tohoto pokusu dojít k ukojení halucinační cestou ustoupilo. Místo toho se musel psychický aparát rozhodnout, aby si začal vytvářet představu zevního světa a usilovat o určitou reálnou změnu. Tím byl zaveden nový princip psychické aktivity; představa se už nezaměřovala na to, co bylo příjemné, nýbrž na to, co bylo skutečné, i kdyby to mělo být nepříjemné.[6] Toto dosazení *principu reality se* ukázalo být krokem, který má závažné důsledky.

1. Nové požadavky si především vynutily řadu adaptací psychického aparátu, které můžeme uvést jen zcela zběžně, protože naše vědomosti tu jsou dosud nedostačující nebo nespolehlivé.

Zvýšený význam zevní reality zvětšil i význam smyslových orgánů, které jsou obráceny k zevnímu světu, a na ně navazujícího *vědomí*, které se naučilo kromě kvalit slasti a nelibosti, jež do té doby jediné vzbuzovaly zájem, vnímat i smyslové kvality. Došlo k *zřízení* zvláštní funkce spočívající v periodickém propátrávání vnějšího světa, aby jeho danosti byly známy předem, kdyby se vynořila neodkladná vnitřní potřeba, funkce, kterou označujeme jako *pozornost*. Tato aktivita vychází smyslovým vjemům vstříc, místo aby vyčkávala, až se dostaví. Pravděpodobně byl současně s tím zaveden *i záznamový systém*, v němž měly být deponovány výsledky této periodické aktivity vědomí a který představuje část toho, co označujeme jako *paměť*.

Na místo vytěsnění, které část vynořujících se představ vylučovalo jakožto vyvolávající nelibost a nepřipouštělo jejich energetické obsazování, nastoupilo nestranné *tvoření úsudku*, které mělo rozhodnout, zda určitá představa je pravdivá nebo klamná, to znamená, zda je v souladu s realitou nebo nikoli, a rozhodovalo o tom na základě srovnání s paměťovými stopami reality.

Motorické vybití, které za vlády principu slasti sloužilo k tomu, aby se psychický aparát zbavil přírůstků dráždění, a plnilo tento úkol prostřednictvím inervací vysílaných do nitra vlastního těla (mimika, afektivní projevy), dostalo teď novou funkci, neboť začalo být využíváno k účelnému přetváření reality. Změnilo se *v jednání*.

Nutností se stalo i pozdržování motorického vybití (jednání) a to bylo zajišťováno *procesem myšlení*, který se vyvinul z původního představování. Myšlení bylo vybaveno vlastnostmi, které psychickému aparátu umožňovaly snášet po dobu tohoto odkladu příslušného vybití zvýšené napětí vyvolávané dráždivými podněty. Je to v podstatě zkusmé jednání spočívající v přesouvání menších energetických kvantit, k jejichž výdeji (vybití) přitom dochází jen v malé míře. K tomu bylo třeba, aby volně přesouvatelná energetická obsazení byla převedena v obsazení vázaná, a toho bylo dosaženo zvýšením energetické hladiny celého obsazovacího procesu. V té míře, v jaké se myšlení pozvedalo nad pouhé představování a zaměřovalo se na vztahy mezi vjemy příslušných objektů, bylo pravděpodobně původně nevědomé, a dalších vědomím vnímatelných kvalit nabylo teprve vazbou na stopy slov.

---

[1] S. Freud, *Die Abwehr-Neuropsychosen*, 1894, *GW* I. [*GW je zkratka pro Gesammelte Werke*, 1.díl (London, 1940–52) – pozn. editora].

[2] P. Janet, *Les Névroses* (Bibliothèque de Philosophie scientifique, 1909).

[3] W. Griesinger, *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheit* (Stuttgart, 1845).

[4] Otto Rank nedávno dokonale pozoruhodně jasně uvedení této příčinné souvislosti u Schopenhauera (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2. díl, kap. XXXII) (v článku „Schopenhauer über den Wahnsinn"), viz *Zentralblatt für Psychoanalyse*, sešit 1–2, 1910.

[5] Stav spánku může skýtat *věrný obraz* psychického života před uznáním reality, protože má za předpoklad její úmyslné popření (přání spát).

[6] Pokusím se tu toto schematické vylíčení doplnit několika dalšími vývody. Právem se namítá, že takováto organizace, která slouží principu slasti a realitu zevního světa pomíjí, by se nemohla udržet při životě ani po sebekratší dobu, takže by vůbec ani nemohla vzniknout. Použití podobné fikce lze však ospravedlnit upozorněním, že u kojence, jediže jen bereme v úvahu také mateřskou péči, je takovýto psychický systém bezmála realizován. Ten pravděpodobně halucinuje splnění svých vnitřních potřeb, prožívá nelibost při stoupajícím dráždění a nedostavujícím se ukojení motorickým vybíjením spočívajícím v křiku a v házení sebou, a halucinované ukojení potom skutečně prožije. Použijí se jako dítě nadále používat těchto projevů energetického vybití záměrně jako vyjadřovacího prostředku. Protože ošetřování kojence je předobrazem pozdější péče o dítě, může vlastně vláda principu slasti skončit, teprve až dojde k plnému psychickému odpoutání od rodičů. – Hezký příklad psychického systému, který je dráždivým podnětům zevního světa uzavřen a může odpoutání od rodičů. – Hezký příklad psychického systému, který je dráždivým podnětům zevního světa uzavřen a může odpoutání od rodičů. – Hezký příklad psychického systému, který je dráždivým podnětům zevního světa uzavřen a může dokonce i svoje výživovací potřeby ukojovat autisticky (podle Bleulerova *Das autistische Denken*, 1912) označení), představuje ptačí embryo uvnitř vaječné skořápky, u něhož se mateřská péče omezuje jen na přívod tepla. – Konstatování, že systém žijící podle principu slasti musí disponovat prostředky, pomocí nichž může uniknout vlivu podráždění vycházejících z reálného světa, nebudu pokládat za korektura, nýbrž pouze za rozšíření pojednávaného schématu. Takovéto zařízení je pouze korelátem „vytěsnění", které se váže s vnitřním nelibým podnětům chová tak, jako by šlo o podněty vnější, tedy přiřazuje je k zevnímu světu.

2. Určitá obecná tendence našeho psychického aparátu, kterou lze vyvodit z ekonomického principu úspornosti, se projevuje, zdá se, v houževnatém lpění na zdrojích slasti, které jsou k dispozici, a v tom, že je obtížné vzdát se jich. Spolu s dosazením principu reality se odštěpil i určitý druh myšlenkové aktivity, který zůstal nepodroben ověřování reality a podřízen jen principu slasti.[1] To je ona *fantazijní aktivita*, která začíná už v hrách dětí a později pokračuje jako *denní snění*, vzdávající se vazby na reálné objekty.

3. Nahrazení principu slasti principem reality, spolu s příslušnými psychickými následky, které z něho plynou, je tu sice schematicky vylíčeno jako cosi jednorázového, ale ve skutečnosti k němu nedochází najednou a v celé linii současně. Zatímco u jáských pudů probíhá tento vývoj, sexuální pudy se od nich velice závažným způsobem oddělují. Zaměření sexuálních pudů je zprvu autoerotické, nacházejí ukojení na vlastním těle, a nedostávají se proto do oné situace, kdy je jim ukojení odepřeno, do situace, která si právě vynutila dosazení principu reality. Když pak u nich později začíná proces nacházení objektu, je brzy nadlouho přerušen dobou latence, která sexuální vývoj pozdržuje až do puberty. Oba tyto momenty – autoerotismus a období latence – mají za následek, že sexuální pud je ve svém psychickém vývoji pozastaven a zůstává daleko déle pod vládou principu slasti, z které se u mnoha osob vůbec nikdy vymanit nedokáže.

V důsledku těchto okolností vzniká užší vztah na jedné straně mezi sexuálním pudem a fantazií, a na druhé straně mezi jáskými pudy a aktivitami vědomí. Tento vztah se u zdravých lidí právě tak jako u neurotiků ukazuje jako velice bezprostřední, i když tyto úvahy z genetické psychologie vedou k poznání, že je čímsi *sekundárním*. Nadále působící autoerotismus umožňuje, že snadnější okamžité a fantazijní ukojení na sexuálním objektu může tak dlouho zastupovat ukojení reálné, které však vyžaduje úsilí a odklad. Vytěsnění zůstává v říši fantazie všemocné; dokáže představy, pokud jejich obsazení může dát podnět k vzniku nelibosti, zbrzdit in statu nascendi dřív ještě, než jsou s to upoutat pozornost vědomí. Toto je slabé místo naší psychické organizace, kterého může být využito k tomu, aby myšlenkové pochody, které se už staly racionálními, byly opět ovládnuty principem slasti. Podstatná část psychické dispozice k neuróze je tudíž dána opožděnou výchovou sexuálního pudu k ohledu na realitu, a tedy i podmínkami, které toto opoždění umožňují.

4. Tak jako Já determinované slastí nemůže nic jiného než *toužit*, usilovat o zisk slasti a vyhýbat se nelibostí, tak zase reálné já nepotřebuje dělat nic jiného než směřovat k *užitku* a zajišťovat se proti škodě.[2] Ve skutečnosti neznamená nahrazení principu slasti principem reality žádné suspendování principu slasti, nýbrž pouze jeho zajištění. Člověk se vzdává nějaké momentální, ve svých důsledcích nejisté slasti, ale jen proto, aby touto novou cestou dospěl k slasti přicházející později, zato však zajištěné. Nitropsychický dojem tohoto nahrazení jednoho principu druhým byl nicméně tak mocný, že se obráží ve speciálním náboženském mýtu. Učení o posmrtné odměně za to, že se člověk vzdal – dobrovolně nebo z donucení – pozemských slastí, není ničím jiným než mýtickou projekcí tohoto psychického převratu. *Náboženství* mohla důsledným sledováním tohoto vzoru prosadit, že se člověk naprosto zřekl slasti v životě za příslib odškodnění v nějaké budoucí existenci; překonání principu slasti touto cestou dosaženo nebylo. Nejspíš ještě se takové překonání daří *vědě*, která však také poskytuje v průběhu práce intelektuální slast a slibuje konečný praktický zisk.

[1] Podobně jako když určitý národ, jehož prosperita se zakládá na využitkování půdního bohatství, vyhradí nicméně určitou oblast, která má být ponechána v původním stavu a ušetřena civilizačních změn (Yellowstonský park).

[2] Přednost reálného Já před já determinovaným slastí vyjadřuje Bernard Shaw výstižné slovy: „Být schopen zvolit cesta k největší výhodě, místo abychom se nechávali unášet směrem nejmenšího odporu." (*Člověk a nadčlověk.*)



5. *Výchova* může být bez dalšího rozvažování popsána jako podněcování k překonání principu slasti, k jeho nahrazení principem reality; chce tedy poskytnout pomoc onomu vývojovému procesu, který se týká lidského Já, používá k tomuto účelu prémií lásky ze strany vychovatelů, a proto selhává, jestliže je zhýčkané dítě přesvědčeno, že tuto lásku beztak už má a za žádných okolností jí nemůže pozbýt.

6. *Umění* dosahuje originálním způsobem smíření obou principů. Umělec je původně člověk, který se od reality odvrací, protože se nemůže smířit s tím, že od něho požaduje nejprve, aby se zřekl pudového ukojení, a dává svým erotickým a ctižádostivým tužbám průchod ve fantazijním životě. Nachází však zpáteční cestu z tohoto fantazijního světa k realitě tím, že dík zvláštnímu nadání vypracovává svoje fantazie v jakýsi nový druh skutečností, kterým lidé přiznávají platnost jakožto cenným obrazům reality. Stává se takto svým způsobem skutečně oním hrdinou, králem, tvůrcem, milovaným tvorem, kterým se stát chtěl, aniž musel zvolit okliku přes skutečnou změnu vnějšího světa. Toho může však dosáhnout jen proto, že i druzí lidé pociťují s oním reálně potřebným odříkáním stejnou nespokojenost jako on, jen proto, že tato nespokojenost vznikající při nahrazení principu slasti principem reality je sama kusem reality.[3]

7. Zatímco Já prodělává přeměnu z Já determinovaného slastí k reálnému Já, procházejí sexuální pudy oněmi proměnami, které je vedou od počátečního autoerotismu přes různé přechodné fáze k objektní lásce ve službách rozmnožovací funkce. Jestliže je pravda, že každý stupeň obou těchto vývojových procesů se může stát základem dispozice pro pozdější neurotické onemocnění, je nasnadě vyvozovat rozhodnutí o formě pozdějšího onemocnění *(volbu neurózy)* z toho, v které fázi jáského a libidinózního vývoje došlo k onomu disponujícímu vývojovému zbrzdění. Netušeného významu nabývají takto dosud neprostudované časové charakteristiky obou vývojových procesů a jejich eventuální vzájemné posuny.

8. Nejpodivnější rys nevědomých (vytěsněných) pochodů, na který si každý, kdo je zkoumá, zvykne jen s největším sebepřemáháním, vyplývá z toho, že u nich ověřování reality nemá žádnou platnost, že myšlená realita tu znamená totéž jako vnější skutečnost, přání totéž jako jeho splnění, jako reálná událost, jak to lze právě bez dalšího vyvodit z vlády starého principu slasti. Proto bývá také tak těžké, rozlišit nevědomé fantazie od vzpomínek, které se staly nevědomými. Nenechme se však nikdy svést k tomu, abychom do vytěsněných psychických výtvorů vnášeli hodnocení vztahující se na míru jejich reálnosti a abychom třeba určitým fantaziím připisovali malý význam pro tvorbu symptomů, protože právě nejsou ničím skutečným, nebo abychom neurotický pocit viny hleděli odvozovat z něčeho jiného, protože se nedá prokázat žádný skutečně spáchaný zločin. Naší povinnosti je přizpůsobit se měnovému kursu, který platí právě v té zemi, kterou propátráváme, v našem případě *neurotickým kritériím platnosti*. Nechť se čtenář pokusí například rozluštit sen, jako je ten, který uvedu. Muž, který kdysi pečoval o otce během jeho dlouhé a bolestiplné choroby, sděluje, že se mu v měsících následujících po otcově úmrtí opakovaně zdálo toto: *Otec je znovu naživu a hovoří s ním jako jindy. Přitom prý však pociťoval nanejvýš bolestně, že otec přece už zemřel a jenom o tom neví.* K pochopení tohoto nesmyslně vypadajícího snu se nedá dojít žádnou jinou cestou, než že za slova „že otec přece už zemřel" vsuneme „podle jeho přání" nebo „v důsledku jeho přání" a k posledním slovům připojíme „neví o tom, že si to on přál". Snová myšlenka pak zní: Je to pro něho bolestná vzpomínka, že otci, dokud ten ještě žil, musel přát smrt (jako vykoupení), a jak strašné by bylo, kdyby to byl otec vytušil!

[3] Srov. podobné vývody u O. Ranka, Der Künstler (Wien, 1907). [Srov. též Básník a lidské fantazie, 89, a konec 23. přednášky k úvodu do psychoanalýzy.]

Jde pak o známý případ sebeobviňování po ztrátě milované osoby a výčitka souvisí v tomto případě s oživením infantilního významu takového přání smrti otci.

Nedostatky této drobné stati, která představuje spíše přípravné poznámky než definitivní text, jsou možná jen zčásti omluvitelné, jestliže řeknu, že je pokládám za nevyhnutelné. V těch několika málo tezích o psychických důsledcích adaptace na princip reality jsem musel naznačit i mínění, jejichž vyslovení bych byl raději ještě pozdržel a jejichž patřičné zdůvodnění si jistě vyžádá nemalou námahu. Přesto bych chtěl doufat, že vlídně soudícím čtenářům neujde, kde se i v této stati začíná prosazovat vláda principu reality. [10]

[10] Sigmund Freud, „Formulace k dvěma principům psychického dění", *O člověku a kultuře*, ed. Jiří Stromšík, přeložili Ludvík Holek, Jiří Pechar (Praha: Odeon, 1990) 90–97.
*Tento text poprvé zazněl jako přednáška 26. 10. 1910 ve Vídni a vyšel pod názvem „Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens" v roce 1911. (Pozn. editora)*



# Sigmund Freud
## Básník a lidské fantazie

Nás laiky vždycky silně lákalo zvědět, odkud ta pozoruhodná osobnost, kterou je básník, bere své náměty – asi ve smyslu otázky, kterou adresoval jistý kardinál[1] Ariostovi – a jak dosahuje toho, že nás jimi tak zaujme, že v nás vyvolává vzrušení, jakých bychom se snad ani nebyli pokládali za schopné. Náš zájem o to se jen stupňuje okolností, že umělec sám, když se ho zeptáme, nám žádnou nebo žádnou uspokojivou odpověď nepodá, a tento zájem není nijak narušován vědomím, že ani nejlepší náhled do podmínek látkové volby a do podstaty básnického tvárného umění by nijak nepřispěl k tomu, aby se z nás samých stali básníci.

Kdybychom aspoň mohli u sebe nebo u lidí, jako jsme my, najít nějakou aktivitu, která by spisovatelské tvorbě byla nějak příbuzná! Její zkoumání by nám dovolilo doufat, že získáme o umělcově tvůrčí činnosti jakési první vysvětlení. A skutečně, taková vyhlídka tu existuje – umělci sami přece rádi umenšují rozestup mezi svou osobitostí a obecně lidskou podstatou; tak často nás ujišťují, že v každém člověku vězí básník a že poslední básník zahyne teprve s posledním člověkem.

Neměli bychom první stopy básnické aktivity hledat už u dítěte? Nejmilejším a nejintenzívnějším zaměstnáním dítěte je hra. Mohli bychom možná říci: Každé hrající si dítě si počíná jako básník, když si vytváří jakýsi vlastní svět, nebo přesněji řečeno, když dává věcem svého světa nový, jemu vyhovující řád. Bylo by pak nesprávné soudit, že tento svět nebere vážně; naopak, bere svoji hru velice vážně, vynakládá na ni velká afektivní kvanta. Protikladem hry není vážnost, nýbrž – skutečnost.[2] Dítě rozlišuje přes všechno afektivní obsazení svět hry od skutečnosti velmi dobře a opírá svoje vyfantazírované předměty a vztahy rádo o hmatatelné a viditelné věci světa skutečného. Dětskou „hru" neodlišuje od „fantazií" nic jiného než právě toto přimknutí ke skutečnosti.

Básník dělá totéž co hrající si dítě; vytváří fantazijní svět, který bere velmi vážně, tj. investuje do něho velká afektivní kvanta, ale zároveň ho ostře odlišuje od skutečnosti. A tuto příbuznost mezi dětskou hrou a básnickou tvorbou respektuje i jazyk, když básníkovy výtvory koncipované tak, že potřebují být podepřeny hmatatelnými objekty, že mohou být realizovány scénicky, označuje názvem hry: *veselohra, truchlohra*, a když osobu, která je předvádí, označuje jako *herce*. Z neskutečnosti básnického světa vyplývají však velmi závažné důsledky pro uměleckou techniku, neboť mnoho takového, co by jako reálný fakt nemohlo skýtat požitek, je nicméně s to poskytovat ho ve hře fantazie, mnohé vzrušující dojmy, které jsou samy o sobě vlastně strastné, mohou se stát pro básníkova posluchače a diváka zdrojem slasti.

Pozdržme se u protikladu mezi skutečností a hrou ještě okamžik, kvůli jednomu dalšímu vztahu! Když dítě vyrostlo a přestalo si hrát, když po desetiletí vynakládalo duševní úsilí,

[1] Kardinál Ippolito d Este, Ariostův mecenáš, jeho otázka prý zněla: „Odkud jen, Lodovico, všechny ty historky bereš?"
[2] Srov. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (Dopisy o estetické výchově člověka, 1795–94)*, zvl. dopis 14 a 15: Schiller zde pod ke hře chápe jako syntézu pudu k realitě a pudu k formě v jednotu estetické smyslové reality. Viz srovnání Freudovy a Schillerovy koncepce hry: H. Marcuse, *Eros and Civilisation* (New York, 1955), kap. 9.

aby bralo skutečnosti života se žádoucí vážností, může se jednoho dne ocitnout v určitém duševním rozpoložení, které protiklad mezi hrou a skutečností opět ruší. Dospělý si může vzpomenout, s jakou ohromnou vážností provozoval kdysi svoje dětské hry, a když nyní přirovnává k oněm dětským hrám svoje vážně pojímaná zaměstnání, setřásá se sebe příliš těžce doléhající tlak života a vydobývá si vysokou slastnou prémii *humoru*.[3]

Odrůstající dítě si tedy přestává hrát, na slastný zisk, který čerpalo ze hry, zdánlivě zapomíná. Kdo se však vyzná v duševním životě lidí, ví, že člověku bývá sotva co jiného tak zatěžko jako vzdát se slasti jednou už poznané. Nedovedeme se vlastně vzdát ničeho, vyměňujeme jen jedno za druhé; to, co se zdá být zřeknutím, je ve skutečnosti vytvořením náhražky, surogátu. Tak i odrůstající dítě, když si přestává hrát, se nevzdává ničeho jiného než oné opory v reálných objektech; místo aby si *hrálo*, oddává se nyní *fantaziím*. Staví si vzdušné zámky, vytváří to, čemu říkáme bdělé sny. Věřím, že různé fantazie vytváří po dobu svého života většina lidí. To je skutečnost, která byla dlouhou dobu přehlížena, a jejíž význam nebyl proto doceněn.

Rozpřádání fantazií lze u lidí pozorovat méně snadno než hru dětí. Dítě si sice také hraje samo nebo vytváří s jinými dětmi pro účely hry uzavřený psychický systém, ale i když dospělým nic ze své hry nepředvádí, svoje hraní před nimi nicméně neskrývá. Dospělý se však za svoje fantazie stydí a před ostatními je tají, chová je jako své nejvlastnější intimity, a zpravidla by se přiznal raději ke svým proviněním než ke svým fantaziím. Může se stát, že se právě proto pokládá za jediného, kdo takové fantazie vytváří, a o obecném rozšíření zcela obdobných výtvorů u ostatních nemá žádné tušení. Rozdílné chování toho, kdo si hraje, a toho, kdo se oddává fantazii, má dobré zdůvodnění v motivech obou činností, z nichž jedna je nicméně pokračováním druhé.

Hraní dítěte bylo řízeno tužbami, vlastně onou jedinou touhou, která dítě napomáhá vychovávat, přáním být velký a dospělý. Dítě si napořád hraje na to, že „je velké", napodobuje ve hře to, co poznalo ze života velkých lidí. Nuže, ke skrývání tohoto přání nemá žádný důvod. Jinak dospělý; ten na jedné straně ví, že se od něho očekává, že si už nebude hrát nebo oddávat se fantaziím, nýbrž že bude činným ve skutečném světě, a na druhé straně jsou mezi tužbami plodícími jeho fantazie leckteré, jež je vůbec nezbytné skrývat; proto se za své fantazijní záliby stydí jako za něco dětinského a nepřípustného.

Položíte asi otázku, odkud se pak berou tak přesné vědomosti o fantazijní aktivitě lidí, když ji zakrývají tak velkým tajnůstkařením. Nuže, existuje druh lidí, kterým se dostalo cosi od nějakého boha, ale od přísné bohyně – bohyně nutnosti – příkazu povědět, čím trpí a z čeho se těší.[4] Jsou to neurotikové, kteří musí lékaři, od něhož očekávají uzdravení psychickou léčbou, přiznat i své fantazie; z tohoto zdroje pochází naše nejlepší znalost, a došli jsme pak k dobře podložené domněnce, že nám naši pacienti nesdělují nic jiného, než co bychom se mohli dovědět i od lidí zdravých.

Pokusme se poznat některé znaky fantazijní aktivity. Dá se říci, že šťastný člověk se nikdy fantaziím neoddává, činí tak pouze člověk neuspokojený. Neuspokojené tužby jsou hnací silami fantazií, a každá jednotlivá fantazie je splněním nějakého přání, korekturou poměrů dané osobnosti; lze je však bez jakéhokoli násilí seskupit podle dvou hlavních směrů. Jsou to buď ctižádostivé touhy, sloužící vyvýšení vlastní osoby, nebo touhy erotické.

[3] Srov. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905; kap. VII, odd. 7, Gesammelte Werke VI. London, 1940–52 (Dále jako GW.) 290n.

[4] Variace citátu ze závěrečného monologu Goetheova Torquata Tassa: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide..."



U mladé ženy vládnou erotické touhy skoro výlučně, neboť její ctižádost bývá zpravidla pohlcena erotickým usilováním; u mladého muže se vedle erotických tužeb derou sdostatek do popředí i tužby egoistické a ctižádostivé. Nechceme nicméně zdůraznit protiklad obou směrů, nýbrž spíše jejich časté spojení; tak jako lze na mnohých oltářních obrazech postřehnout někde v rohu podobizu donátora, zrovna tak můžeme u většiny ctižádostivých fantazií objevit někde v koutku onu dámu, pro kterou všechny ty hrdinské činy snící vykonává, které všechny úspěchy skládá k nohám. Jak vidíte, jsou zde k skrývání dost silné motivy; dobře vychované ženě se přece přiznává vůbec jen minimum erotických potřeb, a mladý muž se má onu přemíru sebevědomí, kterou si přináší s sebou jako pozůstatek dětské zhýčkanosti, naučit potlačovat, aby byl s to vřadit se do společnosti, která je na podobně náročná individua tak bohatá.

Produkty této fantazijní aktivity, jednotlivé fantazie, vzdušné zámky nebo denní sny, si nesmíme představovat jako strnulé a nezměnitelné. Přizpůsobují se spíše měnícím se životním dojmům, mění se s každým výkyvem životní situace, dostávají od každého působivého nového dojmu takzvanou „časovou značku". Vztah fantazie k času je vůbec velice významný. Můžeme říci: jednotlivá fantazie se vznáší jaksi na pomezí trojího času, tří časových momentů naší představivosti. Psychická práce navazuje na nějaký aktuální dojem, na nějaký podnět v přítomnosti, který byl s to probudit některé z mocných tužeb dané osoby, odtud se vrací zpátky, aby se uchopila vzpomínky na nějaký dřívější, většinou dětský zážitek, v němž byla ona touha splněna, a vytváří si nyní nějakou situaci umísťovanou do budoucnosti, situaci, která se jeví jako splnění oné touhy a která představuje právě příslušný denní sen nebo fantazii, jež pak nese stopy svého původu z daného podnětu a dané vzpomínky. Minulé, přítomné, budoucí řadí se tedy vedle sebe jakoby navlečeno na šňůrce jednoho a téhož přání.

Tuto moji charakteristiku vám může objasnit nejbanálnější příklad. Vezměte si případ nějakého chudého a osiřelého mladíka, kterému jste dali adresu zaměstnavatele, u něhož snad může najít místo. Cestou k němu začne třeba rozvíjet bdělý sen, odpovídající jeho situaci a vyplývající z ní. Obsahem této fantazie bude například, že ho tam přijmou, že se svému novému šéfovi zalíbí, stane se v obchodě nepostradatelným, bude vtažen do pánovy rodiny, ožení se s jeho půvabnou dcerkou a povede pak obchod sám jako spolumajitel a později jako nástupce. A přitom si snící nahradil to, co v šťastném dětství vlastnil: ochraňující domov, milující rodiče a první objekty své něžné náklonnosti. Vidíte na takovémto příkladu, jak touha používá nějakého přítomného podnětu, aby si podle vzoru minulosti načrtla obraz budoucnosti.

O fantaziích by se dalo říci ještě všelicos; omezím se však na nejstručnější náznaky. Přebujení a nadměrné převládnutí fantazií vytváří podmínky pro podlehnutí neuróze nebo psychóze; fantazie jsou také nejbližšími duševními předstupni oněch chorobných symptomů, na které si naši pacienti stěžují. Zde odbočuje široká postranní cesta směrem k patologii.

Co však nemohu přejít, je vztah fantazií ke snu. Také naše noční sny nejsou ničím jiným než takovýmito fantaziemi, jak to můžeme ozřejmit výkladem snů.[5] Jazyk ve své nepředstižitelné moudrosti otázku po podstatě snů už dávno rozřešil tím, že pojmenování „denní sny" dal i oněm vzdušným výtvorům fantazijní činnosti. Zůstává-li nám i přes tento názorný pokyn smysl našich denních snů většinou nezřetelný, má to příčinu jedině v okolnosti, že se v nás za noci probouzejí i taková přání, za která se stydíme a která musíme sami před sebou skrývat, která byla právě proto vytěsněna, zatlačena do nevědomí. Takovým vytěsněným

[5] Srov. autorův *Výklad snů*, 1900 (GW II–III).

tužbám a jejich derivátům nemůže pak být dopřáno žádného jiného výrazu než výrazu silně deformovaného. Potom co se vědecké práci podařilo snovou *deformaci* objasnit, nebylo už těžké rozpoznat, že noční sny jsou zrovna takovým splněním přání jako sny denní, nám všem tak dobře známé fantazie.

Tolik o fantaziích, a nyní k básníkovi! Smíme se opravdu pokusit o srovnání básníka s člověkem „snícím za bílého dne" a jeho výtvorů s denními sny? Zde se nám zajisté vnucuje jakési první rozlišení: ty literární tvůrce, kteří jako staří epikové a tragikové přebírají hotová témata, musíme odlišit od těch, kteří si, jak se zdá, svoje náměty volně vytvářejí. Zůstaňme u těchto posledních a nevyhledávejme pro svoje srovnání zrovna tvůrce, kteří jsou kritikou nejvýše hodnoceni, nýbrž ony nenáročnější vypravěče románů, novel a povídek, kteří zato nacházejí nejpočetnější a nejhorlivější čtenáře a čtenářky. Na výtvorech těchto vypravěčů nám musí být nápadný především jeden rys: mají vesměs určitého hrdinu, který stojí ve středu zájmu, pro kterého se spisovatel snaží všemi prostředky získat naši sympatii a kterého jako by ochraňoval jakousi zvláštní prozřetelností. Když jsem na konci románové kapitoly opustil hrdinu v bezvědomí, krvácejícího z těžkých ran, mohu si být jist, že ho na počátku příští kapitoly najdu, jak je zahrnut nejstarostlivější péčí a pomalu se zotavuje, a když první svazek skončil tím, že se loď, na které byl náš hrdina, potopila v mořské bouři, mohu si být jist, že se na začátku druhého svazku dočtu o jeho zázračném zachránění, bez něhož by přece román neměl už žádné pokračování. Pocit jistoty, s kterým hrdinu provázím jeho nebezpečnými osudy, je týž jako pocit, s kterým se skutečný hrdina vrhne do vody, aby zachránil tonoucího, nebo s kterým se vystaví nepřátelskému ohni, aby vzal zteči nějakou baterii, onen vlastní hrdinský cit, kterému jeden z našich nejlepších básníků dal skvostný výraz: „Nemůže se ti nic stát." (Anzengruber)* Myslím však, že podle této zrádné známky nezranitelnosti lze bez námahy rozpoznat – jeho Výsost Já, hrdinu všech denních snů stejně jako všech románů.

Na tutéž spřízněnost poukazují ještě i další typické znaky těchto egocentrických vyprávění. Když se všechny ženy románu do hrdiny napořád zamilovávají, lze to sotva pojímat jako líčení skutečnosti, ale dá se to snadno pochopit jakožto nezbytný rys denního snu. Zrovna tak když se ostatní osoby románu ostře rozlišují v dobré a zlé, bez ohledu na pestrost lidských charakterů, jak ji lze pozorovat v reálném životě; „dobří" jsou právě pomocníci, „zlí" naproti tomu nepřátelé a konkurenti onoho Já, které se stalo románovým hrdinou.

Nemíním naprosto popírat, že velmi mnohé básnické výtvory mají k tomuto předobrazu naivního denního snění velice daleko, ale nemohu přesto potlačit domněnku, že i nejextrémnější odchylky by mohly být s tímto modelem uvedeny ve vztah plynulou řadou přechodů. Ještě i v mnoha takzvaných psychologických románech mi bylo nápadné, že pouze jediná osoba, zase románový hrdina, je líčena zvnitřku; umělec jako by seděl v její duši a pohlížel na ostatní osoby zvenčí. Psychologický román vděčí zajisté za svoji zvláštnost sklonu moderního tvůrce rozštěpit svoje Já sebepozorováním v různá dílčí Já, a personifikovat následkem toho konfliktní hnutí svého duševního života v několika hrdinech. Ve zcela zvláštním protikladu k typu denního snu se zdají být romány, které by bylo možno označit jako „excentrické", v nichž osoba uvedená jako hrdina hraje jen zcela nepatrnou činnou roli, spíš jako divák přihlíží, jak se kolem něho odvíjejí činy a utrpení druhých. Takového druhu je nejeden z pozdějších románů Zolových. Musím nicméně podotknout, že psychologická analýza netvůrčích jedinců, kteří se v některých ohledech odchylují od takzvané

* Ze hry *Die Kreuzelschreiber* (Analfabeti, 1872).



normy, nás seznámila s obdobnými variacemi denních snů, při nichž se Já spokojuje s rolí diváka.

Má-li mít naše srovnání umělce s člověkem oddávajícím se denním snům a básnického výtvoru s denním snem nějakou cenu, musí se především ukázat nějakým způsobem plodné. Pokusme se třeba aplikovat na díla básníků naše předchozí tvrzení o vztahu fantazie k onomu trojímu času a k tužbě, která tento trojí čas propojuje, a zkusme studovat s jeho pomocí vztahy mezi životem tvůrce a jeho výtvory. Zpravidla se nevědělo, s jakými předběžnými představami a očekáváními k tomuto problému přistupovat; často si lidé tento vztah představovali příliš jednoduše. Na základě náhledu, který jsme získali zkoumáním fantazií, museli bychom očekávat takovouto situaci: Nějaký silný aktuální prožitek probudí v tvůrci vzpomínku na nějaký zážitek dřívější, většinou z doby dětství, a z toho pak vychází touha, která si vytváří splnění v uměleckém díle; dílo samo dovoluje rozpoznat jak prvky čerstvého podnětu, tak i prvky oné dávné vzpomínky.

Nelekejte se komplikovanosti této formulky; domnívám se, že se ve skutečnosti ukáže jako schéma příliš chudé, ale nějaké první přiblížení skutečnému stavu věcí by v ní přece jenom mohlo být obsaženo, a po několika pokusech, které jsem udělal, bych soudil, že takovýto přístup k zkoumání básnických výtvorů nemůže zůstat neplodný. Jistě nezapomínáte, že zdůraznění dětské vzpomínky v životě umělce, které možná trochu zarazí, vyplývá konec konců z předpokladu, že umělecká tvorba je stejně jako denní sen pokračováním a náhražkou někdejší dětské hry.

Neopomeňme vrátit se ještě k onomu druhu básnických děl, v kterých musíme spatřovat nikoli volné výtvory, nýbrž nová zpracování hotových a známých námětů. I při tom básníkovi zbývá kus samostatnosti, který se smí projevit ve volbě látky a v jejích často dalekosáhlých obměnách. Pokud jsou však náměty už dány, pocházejí z národního pokladu mýtů, pověstí a pohádek. Studium těchto etnopsychologických výtvorů není naprosto ještě uzavřeno, ale například u mýtů je veskrze pravděpodobné, že odpovídají deformovaným pozůstatkům toužebných fantazií celých národů, *staletým* snům mladého lidstva.

Řeknete, že jsem vám toho pověděl daleko víc o fantaziích než o básníkovi, kterého jsem přitom v názvu své přednášky postavil do popředí. Vím to a pokusím se omluvit to poukazem na dnešní stav našeho poznání. Mohl jsem vám poskytnout jen podněty a pobídky, které ze studia fantazií přesahují na problém látkové volby v slovesném umění. Onoho druhého problému, jakými prostředky u nás básník dosahuje afektivních účinků, které vyvolává svými výtvory, jsme se dosud vůbec nedotkli. Rád bych vám ještě aspoň ukázal, jaká cesta vede od našich úvah o fantaziích k problémům poetických efektů.

Jak si vzpomínáte, řekli jsme, že člověk oddávající se dennímu snění svoje fantazie před ostatními pečlivě skrývá, protože postřehuje důvody, aby se za ně styděl. Nyní k tomu dodám, že i kdyby nám je sdělil, nemohl by nám takovým odhalením poskytnout žádnou slast. Takovými fantaziemi, pokud se je dovídáme, býváme odpuzováni, anebo vůči nim nanejvýš zůstáváme chladnými. Když nám však básník předvádí své hry anebo nám vypráví to, co jsme nakloněni prohlásit za jeho osobní denní sny, pociťujeme značnou slast, pryštící pravděpodobně z mnoha zdrojů zároveň. Jak toho básník dosáhne, to je jeho nejvlastnější tajemství; v technice překonávání onoho odporu, který má jistě co dělat s hranicemi oddělujícími každé jednotlivé Já od ostatních, spočívá nejvlastnější *ars poetica*. Dva prostředky této techniky jsme s to uhodnout: básník zmírňuje povahu egoistického denního snu různým pozměňováním a zastíráním a navnadňuje nás prémií slasti čistě formální, tj. slastí estetické, kterou nám poskytuje způsobem znázornění svých fantazií. Takovouto slast, která je nám poskytována, aby její pomocí bylo umožněno uvolnění větší slasti z hlubších psychických

zdrojů, nazýváme *navnaďovací prémií* nebo *přípravnou slastí*.[7] Jsem toho mínění, že veškerá estetická slast, kterou nám básník dává zakusit, má charakter takovéto přípravné slasti, a že vlastní požitek z uměleckého díla vzniká uvolněním různých napětí v naší duši. Možná že k tomuto výsledku přispívá dokonce nemálo i to, že nás básník uschopňuje oddávat se napříště požitku ze svých vlastních fantazií bez jakékoli výčitky a bez jakéhokoli studu. Zde bychom stáli nyní na prahu nových, zajímavých a spletitých výzkumů, avšak alespoň pro tentokrát na konci našich výkladů.[8]

[7] K tomu více: Der Witz..., konec kap. IV. (GW VI)153n.

[8] Sigmund Freud, „Básník a lidská fantazie", *O člověku a kultuře*, přeložili Ludvík Holek a Jiří Pechar (Praha: Odeon 1990). (Pozn. editora)



# Jacques Lacan

## Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti

Koncepce stadia zrcadla, kterou jsem přednesl na našem posledním kongresu před třinácti lety, ve francouzském prostředí více méně zdomácněla. Přesto bych si dovolil zaměřit na ni dnes znovu vaši pozornost: ukazuje se totiž, do jaké míry osvětluje funkci já v psychoanalytické zkušenosti, o níž je třeba říci, že nás staví do protikladu ke každé filosofii vzešlé bezprostředně z Cogito.

Možná si někteří z vás vybavují onen aspekt chování, ze kterého vycházíme, a který popisuje srovnávací psychologie: lidské dítě v určitém období vývoje, ve kterém zůstává poměrně krátkou, ale přesto určitou dobu, ačkoli se v instrumentální inteligenci nevyrovná šimpanzovi, rozpozná svůj obraz v zrcadle jakožto takový. Toto rozpoznání signalizuje zřetelná mimika Aha-zážitku (Aha-Erlebnis), v němž je podle Köhlera vyjádřena situační apercepce, která je základním inteligenčním aktem.

Na rozdíl od šimpanze se tento akt u dítěte zdaleka nevyčerpává pouhou schopností kontroly nad prázdnotou obrazu. Jakmile dítě jednou této schopnosti nabude, ta ihned vyvolá sérii gest, v nichž dítě s hravým zalíbením zakouší vztah mezi obrazem přejatými pohyby a jeho zrcadleným okolím, vztah mezi tímto virtuálním komplexem a realitou, již zdvojuje, ať už co se týče vlastního těla nebo i jiných osob, tj. těch objektů, které se zdržují v jeho okolí.

K této události dochází, jak víme od Baldwina, od šesti měsíců věku. Jak často nás přerušila v úvahách opakující se a uchvacující podívaná na kojence před zrcadlem, který ještě nedokáže chodit, ba dokonce ani udržet se zpříma, který však zaklesnutý v nějaké lidské či umělé opoře (jež se ve Francii jmenuje trotte-bébé, chodítko) v záchvatu radostné vitální vervy překonává její pouta a strne v nějaké více méně křečovité poloze, aby vyvolal, tím že jej znehybní, okamžikový aspekt obrazu.

Tato činnost si podržuje význam, který jsme jí přisoudili, až do věku osmnácti měsíců. Můžeme jej však vyčíst i z libidinózní dynamiky, která je dodnes problematická, stejně jako z ontologické struktury lidského světa, jež se vkrádá do našich reflexí o paranoickém poznání.

Stadium zrcadla je nutno chápat jako identifikaci v plném slova smyslu, který tomuto termínu dává psychoanalýza: totiž jako transformaci, ke které v subjektu dochází ve chvíli, kdy do sebe pojímá obraz, – pročež se v teorii běžně užívá antického výrazu imago, jež snad dostatečně poukazuje na předurčenost k onomu efektu právě v této fázi.

Nadšené přijetí svého zrcadlového obrazu dítětem ve stadiu infans, tj. ve stadiu, kdy se ještě stále nachází ve stavu motorické nemohoucnosti a kojenecké závislosti, v našich očích exemplárně prokazuje existenci symbolického lůna, v němž se já krystalizuje do prvotné formy, než se posléze objektivizuje v dialektické identifikaci s druhým a než mu jazyk ustanoví v universu funkci subjektu.

Chceme-li tuto formu sloučit se známým registrem, a to v tom smyslu, že bude zároveň jakýmsi základem pro sekundární identifikace, a umožní nám pod tímto termínem rozpo-

znat funkce libidinózní normalizace, je lépe ji označovat spíše jako ideál-já[1] (je-idéal). Důležité však je, že tato forma staví instanci ega (moi), ještě dříve než dojde k její sociální determinaci, do roviny fikce, která zůstává pro samotné individuum navždy nepřekročitelná. Lépe řečeno, blíží se pouze asymptoticky ke stávání se (le devenir) subjektem, a to ať již je úspěšnost dialektických syntéz, kterými musí jakožto já řešit nesoulad se svou vlastní realitou, jakákoli.

Celistvá forma těla, skrze niž subjekt v jakémsi zrcadlovém klamu předjímá zralost svých schopností, je mu dána pouze jako Gestalt. To znamená v určité exterioritě, ve které je ovšem tato forma více tvůrčí (constituant) než tvořená (constitué), a to přesto, nebo možná právě proto, že ji pociťuje v plné plastičnosti postavy, která ji utužuje a zároveň v určité symetrii, i když inverzní, v protikladu k víru pohybů, díky nimž zakouší, že ji oživuje. Tak tento Gestalt, jehož výraz je třeba považovat za vlastnost biologického druhu, a to i jestliže jeho konkrétní mechanismus je dosud neznámý, – svými dvěma aspekty zjevování symbolizuje jednak mentální permanenci já, ale zároveň předjímá svůj odcizující úděl. Je dosud obtěžkán souvztažnostmi, které poutají já ke své soše, do níž se člověk promítá jako do vidin, jež jej ovládají, nebo k automatu, v němž svět jím stvořený usiluje o své neurčité završení.

V každodenní zkušenosti i v polostínu symbolických schopností[2] jsme nadáni výsadou zahlížet matné obrysy zastřených tváří. Imaga totiž zakoušejí zrcadlový obraz jakožto práh viditelného světa. Stačí se jen oddat zrcadlení, kterým je v halucinaci a ve snu imago vlastního těla, a to ať již jeho individuálních rysů, tj. jeho slabostí a neduhů, či jeho zpředmětňujících projekcí, nebo všimnout si úlohy zrcadlového aparátu při zdvojování, kdy se projeví jinak heterogenní psychické reality.

I určité experimenty z oblasti biologie, jindy tak nevraživé vůči pro ni nepřijatelné myšlence psychické kauzace, prokazují, že Gestalt je mocen formativních účinků na organismus. Biologie neuznává nic menšího, než že nutnou podmínkou pro dozrání gonády holubí samice je pohled na jiného příslušníka stejného druhu, přičemž na pohlaví nezáleží, – a že téhož efektu lze dosáhnout pouhým vystavením jedince do působnosti reflexního pole zrcadla. Stejně tak k přechodu od samotářské formy k životu v hejnu u saranče stěhovavé dojde pouhým vystavením jedince v určitém stadiu čistě vizuálnímu účinku napodobujícího obrazu, za podmínky, že ten bude oživován pohyby dostatečně napodobujícími příslušníky tohoto druhu. Tato fakta mají mnoho společného s homeomorfickou identifikací, která se týká otázky formativního a erotogenního významu krásy.

Ovšem záležitosti mimetismu, chápané jako identifikace heteromorfická, nás zde nezajímají o nic méně, pokud kladou problém významu prostoru pro živý organismus. Ukazuje se, že problém mohou poněkud osvětlit i pojmy psychologie, a ne jen směšné redukcionistické pokusy podrobit je jedinému zákonu adaptace. Připomeňme jen osvětlující záblesk myšlenek takového Rogera Cailloise (mladého a čerstvého ilegálního navrátilce ze sociologického exilu, kde se formoval), který pomocí pojmu legendární psychastenie klasifikoval morfologický mimetismus jako prostorovou obsesi s derealizačním efektem.

My sami jsme ukázali na příkladu sociální dialektiky, která strukturuje lidské poznání jako paranoické[3], proč se naše poznání vyznačuje mnohem větší autonomií než to zvířecí, jež je pod působností silového pole touhy, ale také proč je zároveň determinováno „nedostatkem reality", jenž je odhalován v surrealistické neukojitelnosti. Tyto úvahy nás zároveň ponoukají k domněnce, že mámení prostoru představované stadiem zrcadla, má u člověka za následek organickou nedostatečnost jeho přirozené (naturelle) reality – ve významu, který přikládáme termínu přirozenost (nature).

Nyní tedy víme, že funkce stadia zrcadla je jen zvláštním případem funkce imaga, jejímž smyslem je zajistit vztah organismu k jeho prostředí – neboli jinak řečeno propojit Innenwelt a Umwelt.

Tento vztah k přírodě je však u člověka narušen určitou rozštěpeností v samotném jeho lůně (sein), určitým prvotním Nesouladem, který je vyjevován příznaky nevolnosti (malaise) a motorické inkoordinace několik měsíců po narození. Tento jev, na nějž se u člověka díváme jako na skutečné specifický předčasné zrození (prématuration spécifique de la naissance), je potvrzován objektivními údaji o anatomické nedokončenosti pyramidového systému či humorálních remanencích mateřského organismu.

Poznamenejme jen, že tyto údaje jsou embryologům známy pod pojmem fetalizace, a že tak označují prevalenci tzv. vyššího aparátu nevraxu a speciálně té části kůry mozkové, o níž nám psychochirurgické experimenty říkají, že je jakýmsi intraorganickým zrcadlem.

Vývoj je tak prožíván jako temporálně dialektický – formace individua je jednoznačně vržeností do dějin: stadium zrcadla je dramatem, jehož vnitřní přetlak prochází vývojem od insuficience k anticipaci. Subjekt, chycený na vějičku prostorové identifikace, je vtažen do fantasmat, která nahrazují rozdrobený obraz těla formou, již nazveme ortopedií totality, a která jej nakonec uzavře do ochranného krunýře odcizující identity, jež svou rigidní strukturou poznamená celý mentální vývoj. Trhlina v kruhu, který spájí Innenwelt a Umwelt, tak zplodí nevyčerpatelnou kvadraturu sebepotvrzování (récolements) ega (moi).

Rozdrobené tělo – pojem, který jsem zavedl do našich teoretických referencí – se pravidelně ukazuje ve snech ve chvíli, kdy se analýza dotkne určité roviny agresivní dezintegrace individua. Zjeví se pak ve formě oddělených údů či exoskopicky promítnutých orgánů, které se před vnitřním stíháním a perzekucí okřídlí nebo ozbrojí. Takto je v 15. století navždy zachytila malba vizionáře Hieronyma Bosche, aby vrcholu slávy své imaginace dosáhla až u moderního člověka. Tato forma je však hmatatelná ve své konkrétnosti až na rovině organické, v řádu křehkosti a nestálosti, jak je představován anatomií fantasmatiky, zřetelné v symptomech hysterie, schíze či spasmu.

Podobně i formace já je ve snu symbolizována opevněným táborem či stadionem, kde je vnitřní prostor oddělen hradbami či ochozem od rumiště a bažin, kde jsou dvě oddělená kolbiště a kde se subjekt zaplétá do hledání vyvýšeného a vzdáleného vnitřního hradu, jehož forma (někdy juxtaponovaná ve stejném scénáři) symbolizuje uchvacujícím způsobem ono (ça). Stejně tak i v celém ostatním duševnu nacházíme spontánně objevivší se metaforické struktury opevněných staveb, které jakoby povstaly ze samotných symptomů subjektu, a které ukazují na mechanismy inverze, izolace, reduplikace, anulace, přemístění a obsedantní neurózy.

Kdybychom však stavěli na těchto pouze subjektivních údajích, i když je osvobodíme od podmíněnosti zkušeností, která je nám vtištěna technikou jazyka, zůstanou naše teoretické pokusy vystaveny námitce, že se jedná o projekci do nemyslitelnosti jakéhosi absolutního subjektu. Proto jsme se v této hypotéze vystavěné na základě objektivních údajů pokusili najít směrodatný rastr v metodě symbolické redukce.

Ta nastoluje v obranách ega (défences du moi) genetický řád, který odpovídá požadavku vyjádřenému slečnou Annou Freudovou v první části jejího velkého díla – a klade navíc (navzdory často vyjadřovaným předsudkům) hysterické potlačení i v jeho proměnách do

[1] V tomto textu necháváme doslovný překlad Freudova *Ideal Ich*, aniž bychom to dále zdůvodňovali, s dodatkem, že na tom nikterak netrváme.

[2] Srv. Cl. Lévi-Strauss, „*L'efficacité symbolique*", *Revue d'histoire des religions*, leden-březen 1949.

[3] Srv. *Zrcadlo* 111 a 180.

ještě ranějšího stadia, než je obsedantní inverse s jejími izolačními procesy, a tyto dokonce ještě před paranoické odcizení, které je způsobeno odvratem od zrcadlového já k já sociálnímu.

Ve chvíli, kdy vrcholí stadium zrcadla, se zahajuje skrze identifikaci s imagem bližního a zároveň skrze drama prvotní žárlivosti (tak dobře zohledněné školou Charlotty Bühlerové ve věci dětského transitivismu) dialektický proces, který nadále spájí já se sociálně produkovanými situacemi.

Právě v této chvíli dochází ke konečnému přechodu veškerého lidského vědění (savoir humaine) do mediatizace a zprostředkovanosti skrze touhu druhého. I objekty se v této chvíli přirozené zralosti ustanovují v jakési abstraktní ekvivalenci skrze konkurenci druhého a z já se stává aparát, pro něhož každý instinktivní tlak bude představovat určité nebezpečí. Vlastní normalizace této zralosti bude poté u člověka záviset na kulturním výkladu – jak je vidno v případě objektu sexuální touhy na oidipovském komplexu.

Díky naší koncepci se ukazuje, nakolik autoři termínu primárního narcismu, jímž se v naší doktríně označuje tomuto období adekvátní libidinózní investice, měli to nejhlubší tušení latencí sémantiky. Ta však zároveň osvětluje dynamický protiklad mezi tímto libidem a libidem sexuálním, o jehož definici jim při uvedení instinktů destrukce, tj. instinktu smrti, šlo. Chtěli tak vysvětlit evidentní vztah narcistního libida k odcizující funkci já, k agresivitě, která se uvolňuje při každém vztahu k druhému, byť pod záminkou jakkoli samaritánské pomoci.

Tímto se dotkli právě té existenciální negativity, jejíž realita je dnes tak bouřlivě odhalována filosofií bytí a nicoty.

Avšak tato filosofie ji chápe poněkud nešťastně pouze v mezích soběstačnosti vědomí, které aby dostálo svým premisám, připojí k popření, jímiž je tvořeno ego (moi), iluzi autonomie, s níž se spokojí. Je to hra ducha, která živena pouze výpůjčkami z analytické zkušenosti, vrcholí ambicí založit existenciální psychoanalýzu.

Na konci historického podniku, jímž byl pokus o společnost neuznávající jinou funkci, než jen utilitární, a v úzkosti individua před koncentráčnickou formou sociální vazby, jejíž vznik jakoby toto úsilí předem ospravedlňoval, hodnotí existencialismus sám sebe podle východisek ze subjektivně slepých uliček, které však sám plodí: svoboda, která se nejeví nikdy tak autentickou jako za zdmi vězení, potřeba angažovat se, v níž se projevuje neschopnost čistého vědomí zvládnout jakoukoli situaci, voyeursko-sadistická idealizace sexuálního vztahu, osobnost, která se projeví pouze sebevraždou, či vědomí druhého, které je uspokojeno pouze hegeliánskou vraždou.

Těmto vývodům se vzpouzí celá naše zkušenost, jež nás odvrací od takového chápání ega (moi), které by bylo centrem systému percepce-vědomí a které by bylo organizováno „principem reality", v čemž je vyjádřen scientistický předsudek zcela odporující dialektice vědomí. My naopak vycházíme z funkce popření, která charakterizuje ego ve všech strukturách tak dokonale artikulovaných slečnou Annou Freudovou: neboť jestliže Verneinung představuje jeho skutečnou formu, pak jeho účinky, pokud nebudou osvětleny paprskem reflexe v rovině fatality, na níž se projevuje id (ca), zůstanou z větší části latentní.

Tak je nutno chápat i onu inertnost, jež je charakteristická pro formování já a jež nám může posloužit jako definice neurózy v tom nejširším slova smyslu: stejně tak klamné pohlcení subjektu situací dává nejobecnější definici šílenství, ať již dlí za zdmi blázinců, či ohlušuje zemi svým rámusem a hrůzou.



Míra utrpení pramenící z neurózy či psychózy je pro nás školou vášní (passions) duše, psychoanalytickým vahadlem, pomocí něhož měříme hrozbu celému společenství, ukazatelem míry oslabení vášní obce.

V tomto styčném bodě mezi přírodou a kulturou, jejž tak zatvrzele zkoumá současná antropologie, pouze psychoanalýza rozpoznává uzel imaginární poroby, který vždy znovu rozvazovat či roztínat je dáno pouze lásce.

V našich očích je tváří v tvář takovému úkolu altruistický cit zcela bezcenný. Prohlédli jsme skrznaskrz agresivitu, kterou je vedena jakákoli filantropická, idealistická, pedagogická, tj. reformátorská pohnutka.

Psychoanalýza budující každému subjektu zvlášť jakési útočiště může doprovodit pacienta až na onu extatickou hranici, za níž „Ty jsi tímto", kde se mu vyjeví tajemství údělu smrtelnosti. Není však v moci pouhého praktika přivézt jej k tomuto momentu, kde opravdová cesta teprve začíná.[4]

[4] Příspěvek na XVI. mezinárodním psychoanalytickém kongresu v Curychu ze 17. července 1949.
Z francouzského originálu „La stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Écrits I* (Paris: Éditions du Seuil, 1966) 79–89. Přeložil Marek Petrů.

# Archetypální kritika

Archetypální (nebo též mytologická) kritika je druh tematické kritiky, jež zkoumá literární motivy, obrazy a postavy jako symbolické odkazy k hlubinné, kolektivní podstatě. Slovo *archetyp* je odvozeno od řeckého slova *archetypos*, což znamená praobraz, pravzor, primitivní formu. Archetypy se tedy chápou jako pravzorce lidského myšlení a chování. Zatímco esencialistické teorie předpokládaly, že archetypy jsou univerzálně platné pro celé lidstvo a jsou dědičné, humanitní obory postmoderní doby tento předpoklad zpochybňují a předpokládají, že jde o naučené a osvojené formy chování.

Další problém představuje stírání rozdílu mezi označující a označovanou stránkou archetypu. Je archetyp obsah nebo forma? Je coby obraz, postava, konkrétní dějový motiv signifikantem odkazujícím k nejasnému hlubinnému obsahu, tj. signifikátu? Z tohoto hlediska by bylo užitečné zavést rozlišení mezi archetypem a archetypálními obrazy, motivy nebo postavami.

Archetypální kritik se většinou nespokojuje s pouhým popisem mytologických paralel a s klasifikací mytologických motivů a na základě určitého interpretačního klíče hledá zašifrovaný symbolický podtext příběhu. Obecně užívaným motivům ohně, moře, řeky, větru, slunce, měsíce aj. přisuzuje „archetypální" (univerzální a obecně platný) význam nebo významové pole. Předpokládá, že tyto archetypální motivy a obrazy vyjadřují obrazným způsobem základní psychické nebo společenské mechanismy a jejich fabulační řetězce zachycují uzlové situace lidské existence.

Archetypální přístup se většinou spojuje s dvěma hlavními směry, které stály při jeho vzniku: s **analytickou psychologií** C. G. Junga (někdy též označovanou jako „hlubinná psychologie") a se **srovnávací antropologií** tzv. Cambridgeské školy, jejímž duchovním otcem byl James G. Frazer. Samotný název „archetypální přístup" se ale rozšířil až po vydání jednoho ze stěžejních děl tohoto směru, *Archetypální struktury v poezii* (Archetypal Patterns in Poetry, 1934) Maud Bodkinové, přestože Jung používal termínu archetyp už od roku 1920.

### Mýtus, archetyp a literatura

Otázka, zda literatura se vyvinula z mýtu, či zda tyto dvě narativní formy světského a posvátného diskursu vždy existovaly vedle sebe, patří do oblasti čiré spekulace, a proto ji zde není třeba řešit. Nepochybné však je, že mezi mýtem a literaturou vždy existoval vztah čilé interakce. Jaký je však vztah mýtu a archetypu?

Chápeme-li archetyp jako hlubinnou strukturu, jako systémový prvek (langue) a archetypální obrazy a motivy jako jeho konkretizaci, pak mýtus, jenž s tímto materiálem pracuje, lze brát jako *promluvu* (parole). V řečtině slovo *mythos* znamenalo „báj, příběh, povídání" a v tomto významu se více méně používá dodnes. Problémy však nastávají při interpretaci mýtů a zkoumání jejich funkce ve společnosti. Existuje nepřeberné množství nejrůznějších pojetí mýtů. Mýtus lze chápat jako nejstarší formu historie lidstva, jako narativní formu rituálu, jako alegorický příběh zobecňující základní lidské zkušenosti, jako návod k etickému jednání či jako výpověď o zcela mezních, paradoxních, a tudíž bezvýchodných situacích, nebo jako snahu o ontologické překlenutí nicoty existence, atd.

Staří Řekové také nebyli zajedno. Podle *historického přístupu* se mýtus zakládal na skutečnosti – vyprávěl o autentických událostech, které se odehrály v dávné minulosti, jenomže

v důsledku ústního tradování bylo jejich historické jádro všelijak zkresleno a zveličeno. Opodstatněnost tohoto přístupu prokázala archeologie, jež nalezla některá města, o nichž hovořila Bible. Např. Heinrich Schlieman na základě Homéra našel ruiny města, jež by mohlo být bájnou Trójou. Mezi stoupence historického přístupu patřil i známý anglický spisovatel a znalec mýtů Robert Graves.

Jiní autoři, jako např. Xenofanés a Platon, považovali mýty za čirou fikci a celou řeckou mytologii odsuzovali jako trapně antropomorfický obraz lidských pošetilostí. Toto pojetí v evropském myšlení postupně převládlo, takže až do 18. století, jak tvrdí René Wellek, měl mýtus spíše pejorativní význam.[1] Na druhé straně literatura humanismu a renesance, i výtvarné umění, nacházely v mýtech mocný zdroj inspirace a čerpaly z antické mytologie narativní materiál, nebo jí využívaly jako všeobecně známý referenční rámec.

Třetím přístupem, který si v 19. a 20. století získal četné stoupence, je pojetí mýtu jako alegorie, či symbolického příběhu, zobecňujícího lidské představy o světě přírody a bytí člověka. Do této kategorie lze zařadit i pojetí mýtu jako *rituálu*.[2] I když v 19. století někteří badatelé hledali i nadále v mýtu odraz kosmologických představ, zejména teorie o solárních mýtech se těšily značné oblibě, v interpretaci mýtů převládaly stále více psychologizující tendence. Zásadní průlom však přinesl srovnávací antropolog **James George Frazer** (1854–1941), autor rozsáhlého spisu *Zlatá ratolest* (The Golden Bough, 1890). Tento plachý a nemluvný učenec v poklidu své pracovny shromáždil a analyzoval obrovské množství dostupného materiálu, a vytvořil tak jedno z nejvlivnějších děl duchovní kultury 20. století. Frazer pokládal mýtus za příběh, který vysvětluje vznik a smysl dnes už zapomenutého rituálu *smrti krále* a následného *znovuzrození*, což v symbolické formě vyjadřuje představu přírodního cyklu smrti a zrození, růstu a zániku, střídání ročních období. Tento rituál obsahuje základní vzorec (archetyp) bytí v přírodě. Stopy tohoto rituálu Frazer nacházel v různých podobách v mýtech a rituálech národů celého světa. Přesto však lze namítnout, že mýtus o smrti krále nemusí být naprosto univerzálním motivem, protože některé indiánské kmeny žily na takovém stupni decentralizace, že neměly krále či náčelníka a hlavní slovo měla rada starších. Kromě toho, symbolický charakter mýtů umožňuje i jiné interpretace.

Frazerovo bádání inspirovalo skupinu vědců cambridgeské antropologické školy (J. E. Harrisová, A. B. Cook, Francis M. Cornford) a ovlivnilo i mnohé spisovatele (Eliot, Joyce, Faulkner, Yeats, Lawrence, Weltyová, Tennessee Williams, O'Connorová, Atwoodová aj.).

### Northrop Frye

Frazerovu koncepci rozvinul pozoruhodným způsobem kanadský literární teoretik Northrop Frye (1912–1991). Jeho *Anatomie kritiky* (Anatomy of Criticism, 1957) se stala kanonickým dílem literární teorie, přestože Fryeovy postuláty jen málokterý kritik či literární teoretik přijímal bez výhrad. Nejde vlastně o ucelenou teoretickou studii, ale o čtyři samostatné eseje, na nichž je vidět, že byly napsány v různou dobu a nejsou proto metodologicky zcela jednotné. Nicméně i přes tyto nedostatky *Anatomie kritiky* představuje impozantní, podnětný a těžko zařaditelný pokus o archetypální výklad evropské literatury.

Každý esej pojednává o jednom ze čtyř druhů kritiky: historické (teorie modů), etické (teorie symbolů), archetypální (teorie mýtů) a rétorické (teorie žánrů).

V souladu s formalistickými postupy pojímá Frye literaturu jako systém více méně nezávislý na osobnosti autora a na historii. Vlastním kontextem díla je literární a kulturní tradice, jež ovlivňuje způsob psaní a vnímání. Strukturující prvky vnímání a psaní Frye označuje jako **archetypy**. Archetyp definuje jako symbol, většinou opakující se obraz, který spojuje jednu báseň s druhou a pomáhá tak „sjednocovat a integrovat naši literární zkušenost".[3] V nejzřetelnější podobě jsou archetypy obsaženy v mýtech. Na rozdíl od Junga nejde ani tolik o hlubinné, zděděné archetypy, jako spíše o empiricky osvojené postupy klasifikace. Na nejnižší úrovni člověk jenom přijímá fakta taková, jaká jsou, pouze je registruje. Brzy však pocítí potřebu tato vyhovující nebo nevyhovující přírodní fakta si imaginativně přizpůsobit. Literární forma, nebo také primitivní imaginativní struktura (modus), v níž se utváří příběh vypovídající o této zkušenosti v bezprostřední podobě, je **mýtus**. Mýtus se tak stává základní matricí, z níž velká literatura vzešla a do níž se vrací.[4]

Jedním z nejnápadnějších přírodních vzorců, které člověk záhy zaregistruje, je cyklické střídání noci a dne, ročních období a lidského růstu. A na základě tohoto přírodního cyklu smrti a znovuzrození se formují čtyři základní typy imaginativní zkušenosti, z nichž vyrůstají čtyři hlavní formy děje (*mythoi*):[5] *komedie, romance, tragédie a ironie*. Tyto pojmy užívá Frye netradičním způsobem, neboť upouští od rozlišování mezi prózou, dramatem a poezií. Např. kategorie komedie se může vztahovat na drama i na prózu. Základní mýtus lidstva si lze představit jako kruh, jehož vrchol představuje z hlediska denního cyklu poledne, z hlediska ročního cyklu léto, z hlediska cyklu lidského života mládí v zenitu sil, zatímco dole leží noc, zima a smrt. Mýty, jež zobrazují vzestupný pohyb, směřují k úsvitu, jaru a znovuzrození a přisuzuje se jim komický charakter, zatímco mýty zobrazující sestup a pád mají tragický nebo ironický charakter.

Schéma naznačuje, že sousedící mody mají tendenci se doplňovat, např. romance může mít polohu komediální i tragickou, ale těžko se snáší s ironií. Podobně komedie může mít blízko k romanci nebo k ironii, ale těžko se bude slučovat s tragédií. Tragický konec veselého příběhu by čtenáře jistě vyvedl z míry, i když to neznamená, že k tomu výjimečně nedochází.

[1] René Wellek a Austin Warren, *Teorie literatury* (Theory of Literature, 1949), přel. Miloš Calda a Miroslav Procházka (Olomouc: Votobia, 1996) 269.

[2] Rituálními aspekty tragédie se zabýval Gilbert Murray. Spojitost mezi mýtem a rituálem hledal i Sigmund Freud. V souvislosti s oidipovským komplexem vynalezl značně bizarní mytickou verzi o původu otcovraždy. Kdysi dávno, v temnotách pravěku, se prý utlačovaní synové vzbouřili proti svému despotickému otci, který si jako vůdčí samec osoboval právo na všechny samice v chlupě. Synové ho zabili, roztrhli a snědli, ale aby se vyhnuli podobnému osudu, vyhlásili tabu na otcovraždu pod hrozbou kastrace. Viz Sigmund Freud, *Totem a tabu*, přel. Ludvík Hošek (Praha: Prah, 1991) 96–97.

[3] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957; Hardmondsworth: Penguin, 1990) 99.

[4] Viz Frye, *The Educated Imagination* (1963; Bloomington: Indiana UP, 1964).

[5] Frye, *Anatomy* 162.

Inspirován Aristotelovou *Poetikou* Frye v prvním eseji *Anatomie kritiky* rozpracovává ne zrovna nejsrozumitelnějším způsobem svou teorii modů, neboli způsobů bytí literatury. Frye totiž v zásadě nazývá téměř každou kategorii, s níž pracuje, modem, a tak se čtenář možná neubrání pocitu, že je tu poněkud přemodováno. Mody rozděluje na **fikční** a **tematické**. Fikční a tematické mody představují dvě základní polohy zkoumání literárního díla, dvě různě akcentované stránky literárního díla.[6]

Ve **fikčních modech** je rozhodující děj (mýthos). Jejich zaměření lze postihnout otázkou: Jak to skončí? Důraz se klade na fabuli, na zápletku a rozuzlení.

**Tematické mody** kladou důraz na téma a osobnost autora, ptáme se: *Jaký je smysl tohoto příběhu?*[7] Patří k nim především esej a lyrika.

Literární díla **fikčních modů** se dají členit podle akčního potenciálu hrdiny, původu a míry jeho výjimečnosti (viz úvod) na **mýtus, romanci, vyšší** a **nižší mimetické mody** a **ironický modus**. Sled těchto pěti kategorií od mýtu k ironickému modu odráží i vývoj literatury od počátku po současnost.

Tyto tak poskytují další osu klasifikace základních žánrových forem a modů (*komedie, romance, tragédie a ironie*) a umožňují vzájemné kombinace, jako např. romance s prvky mytického modu, tragická ironie, vyšší nebo nižší mimetická komedie, ironická komedie (např. detektivky).

Jestliže základním kritériem klasifikace pěti modů byl v zásadě akční potenciál (do jaké míry je hrdina svým původem a svými schopnostmi nadřazen či podřazen člověku), v následujícím rozdělení fikčních modů na *tragické* a *komické* Frye sleduje spíše historické, diachronní hledisko. Opírá se o analýzu postoje hrdiny ke společnosti: vypráví-li příběh o integraci hrdiny do společnosti, jde o *komické fikční mody*, zobrazuje-li však dílo situaci osamění hrdiny, jde o *tragické fikční mody*. Tyto základní situace jako by opět odrážely primární mytickou matrici přírodního cyklu smrti a znovuzrození.

U **tematických modů** Frye zase rozlišil dvě hlavní polohy: subjektivní, individualistickou *lyrickou* tendenci, a objektivní, kolektivistickou *epickou* tendenci. Obě tendence pojmenoval poněkud matoucím způsobem jako „epizodické" a „encyklopedické".

Porovnáme-li však klasifikaci modů z prvního eseje a třetího eseje, vyjde najevo, že Frye ve třetím eseji nepoužívá všech pět kategorií modů (mýtus, romance, vyšší a nižší mimetický modus, ironie) a zcela opouští kategorii vyššího a nižšího mimetického modu. Místo toho zavádí jednodušší členění děje (který nazývá po Aristotelově vzoru mýthos) na tragédii, romanci, komedii a ironii, aby vystihl symetrii přírodního cyklu čtyř ročních období. V dalších esejích nepracuje ani s rozlišením na fikční a tematické mody.

Podle Frye poválečný cyklus probíhá ve znamení ironie a satiry, takže žijeme ve fázi zimy, což jistě není nejpříjemnější představa. Vzhledem k tomu, že literární i televizní satira se považuje jako jeden z příznačných rysů postmoderní doby, lze předpokládat, že období zimy ještě úplně neskončilo. Na druhé straně nám však představa cyklického pohybu dává naději na vývoj k lepšímu, a proto bychom měli pozorně sledovat příznaky blížícího se jara a nadcházejícího vítězství sil světla nad silami temnot. Pro mnohé takovým zlomem byl pád *železné opony* a rozpad totalitních režimů.

[6] *Přestože Průvodce po světové literární teorii* (M. Zeman et al.) překládá „fictional" jako „fikční", dávám přednost méně obvyklému, a tudíž méně vybranému pojmu „fikční", jenž použil např. i Ludomír Doležel v *Narativních způsobech v české literatuře*.

[7] Frye, *Anatomy* 52.



V současnosti lze pozorovat tendenci rezignovat na snahy najít jednu jednotící propozici či matrici mýtů. Dokonce i zastánci teorie o spjatosti mýtu a rituálu dnes spíše přiznávají, že tuto souvislost v dnešní době není snadné odhalit, protože mýtus mohl být původně vyprávěním esoterického charakteru o cestě za zasvěcením a duchovní proměnou.[8]

Proti symbolické interpretaci mýtu stojí antropologický přístup, který pojímá **mýtus jako žitou realitu**. Stoupenci tohoto přístupu zastávají názor, že mýtus nemá symbolický význam, „není to výmysl, ale živá skutečnost, o níž se věří, že se zjevila v prvotních dobách a od té doby ovlivňuje svět a osudy člověka..."[9] Mýty nevysvětlují, pouze ukazují *jak*, vytvářejí nějaký precedens jako ideál a záruku kontinuity tohoto ideálu. Mytologie neodpovídá na otázky „proč" (to je úkolem metafyziky), ale „odkud" – primární „archai" – primární substance, stavy. „Tvoří základ či, základy světa, jehož na nich všechno spočívá."[10] Toto pojetí by také odpovídalo definici **posvátných mýtů**, které Mircea Eliade odlišuje od mýtů **falešných**. Posvátné mýty vyprávějí „posvátnou historii, vyprávějí o událostech, jež se odehrály v pravěku, v bájném čase „počátků". Mýtus je proto vždy líčením nějakého „stvoření", vypráví o tom, jak něco vzniklo. Aktéři jsou nadpřirozené bytosti a mýty odhalují posvátnost (nebo jednoduše řečeno „nadpřirozenost") jejich díla. Proto historie takovéto činnosti se vždy považuje za absolutně *pravdivou* (protože se zabývá reálně existujícími jevy a věcmi) a *posvátnou* (protože jde o dílo nadpřirozených bytostí)."[11] Mýtus je legitimizován skutečností – to, o čem se vyprávělo, tady je – slunce, hvězdy, zrno, voda. Mýtus tak stanovuje *paradigma* lidského chování a dějů v přírodě. Známe-li počátky věcí a dovedeme-li je přesně odvyprávět, slovo od slova, tak jak se udály a jak nám to bylo předáno očitými svědky, obnovujeme tím onen magický okamžik počátku a můžeme zajistit další kontinuitu dotyčného děje nebo činnosti. Jung se domníval, že silný emocionální účinek některých děl lze právě vysvětlit přítomností archetypů, které vyvolávají účinek rezonance. A mnohá díla právě velmi úspěšně staví svůj účinek na líčení těchto „prvních zkušeností", jež slouží jako prostředky iniciace – první lásky, prvního velkého zklamání, prvního setkání se smrtí.

Mýty byly zkoumány nejen z hlediska historického jako forma rituálu, nebo jako symbolický příběh s esoterickým významem, či jako skutečnost sama, ale i z hlediska strukturalistického. Čelním představitelem tohoto směru je francouzský antropolog a strukturalista **Claude Lévi-Strauss**. Lévi-Strauss odmítl pokusy o nalezení tematických propozic a snažil se přistupovat k mýtům jako ke znakovému systému, který ve svém kulturním kontextu, mimochodem velmi odlišném od našeho západního, uplatňuje logiku stejně rigorózní, jako je ta naše. Mýtus tedy nabízí logický model, který umožňuje překonat nějaký rozpor. Rozdíl nespočívá ve kvalitě intelektuálních procesů, ale v pouze v charakteru věcí a skutečnosti, na něž je logika uplatněna. Mýtus je tedy výrazem bytostné potřeby člověka organizovat a třídit svůj životní prostor a lze ho brát jako ekvivalent vědy, neboť jí také jde o systematické utřídění poznatků, jež často ani nemají praktický význam.

„Otázka nezní, jestli dotek datlího zobáku léčí bolesti zubů, ale jestli je z nějakého hlediska možné datlí zobák a lidský zub „uvést v souvislost" (teraupetické pravidlo představuje jen jednu z hypotetických aplikací této shody) a takovýmto seskupováním věcí a bytostí

[8] Viz Luc Benoist, *Znaky, symboly a mýty*, přel. Zdeněk Hrbata (Praha: Victoria Publishing, 1995) 105.

[9] Karl Kerényi a C. G. Jung, *Věda o mytologii*, přel. Kristina a Jan Černí (Brno: Nakl. Toužské Janečka, 1997) 12.

[10] Kerényi a Jung, *Věda o mytologii* 14.

[11] Mircea Eliade, „Myth and Myth. Thought", *The Universal Myths*, ed. Alexander Eliot (1976; New York: Meridian, 1990) 23.

vnést do světa jakýsi počátek řádu; třídění, ať je jakékoli, má vzhledem k prvotní neutříděnosti hodnotu samo o sobě."[12] Cílem čisté vědy i mýtu je co největší redukce chaotického způsobu vnímání a vyhovět přirozené touze po řádu.

Mýtus nadále zůstává zdrojem inspirace. Modernisté pracovali s mýty a snažili se naplnit narativní formu mýtu novým obsahem a využít i mýtotvorných postupů. K mýtům se obraceli i postmodernisté, snad i z nedostatku fabulační vynalézavosti, a ironickým zpracováním mýtus zploštili a zneškodnili. Současně však obrátili pozornost čtenáře i na řadu novodobých mýtů, jež determinují naše chování a kulturu, v níž žijeme. Mýty a archetypy velmi úspěšně přežívají v populární kultuře a všechny pokusy o nové cesty většinou končí v slepé uličce, ať už jde o spagetti western nebo kyberpunk. Bohužel populární kultura staví své příběhy na několika málo osvědčených schematech a ochuzuje nás o původní pestrost a bohatost mytických situací a stává se vyloženě formou denního snění, kde se spolu utkává dobro se zlem a ten lepší vítězí.

Archetypální přístup nám může pomoci rozkrýt hlubinnou symboliku textu, objasnit spojitost s mytologickou vrstvou našeho myšlení a ukázat, co je v textu obecného. Dobrý čtenář by však neměl ztratit ze zřetele jedinečnost, individuálnost a možná také definitivní nepolapitelnost každého díla.

**Carl Gustav Jung**

Roku 1920 C. G. Jung (1875–1961) napsal v jednom článku: „Filosofická kritika mi pomáhá chápat, že každá psychologie – včetně mé vlastní – má povahu subjektivní konfese. I tehdy, když se zabývám empirickými údaji, hovořím nutně o sobě samém."[13] Vzácně poctivé přiznání, které by jistě stálo za to uplatnit i na kteroukoliv činnost tzv. objektivního bádání. Toto přiznání ovšem neznamená, že by Jung rezignoval na objektivitu poznání a zpochybnil svou teorii, kterou prý vybudoval na základě snů a fantastických vizí v době, kdy se po rozchodu s „velkým otcem" Freudem psychicky zhroutil. Právě v jednom z jeho pozoruhodných snů se mu zjevila představa, že pod vrstvou freudovského instinktivního nevědomí, kde se skrývají nežádoucí obsahy vytěsněné z vědomí, se nachází daleko důležitější vrstva kolektivního nevědomí. Ve snu se viděl, jak sestupuje stále hlouběji do spodních pater domu až do sklepních prostorů. V každém podlaží nacházel starší civilizační vrstvu. V podlaze sklepení objevil kruhový poklop. Když ho otevřel, spatřil schodiště vedoucí do hlubiny, kde objevil prehistorickou jeskyni s dvěma polorozpadlými lebkami.

„Bylo mi zřejmé, že dům představuje jakýsi obraz psyche, tj. mého tehdejšího stavu vědomí s jeho doplněními, do té doby nevědomými. Vědomí bylo charakterizováno obývací místností…

V přízemí už začínalo nevědomí. Čím hlouběji jsem šel, tím více se vše odcizovalo a temnělo. V jeskyni jsem objevil pozůstatky primitivní kultury, tj. svět primitivního člověka ve mně, svět, jejž může vědomí už stěží dosáhnout nebo osvětlit. Primitivní duše člověka hraničí se životem živočišné duše, jako i jeskyně pravěku většinou obývala zvířata, než je zabrali lidé.

…sen se mi stal vůdčím obrazem … Poskytl mně první tušení kolektivního a priori osobní psyche, které jsem zprvu pojímal jako stopy dřívějších funkčních způsobů. Teprve

[12] Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*, přel. Jiří Pechar (1962; Liberec: Dauphin, 1996).
[13] C. G. Jung, *Collected Works IV*, odst. 774.



později, až jsem měl větší zkušenosti a spolehlivější vědomosti, jsem tyto funkční způsoby uznal za formy instinktu, za archetypy."[14]

V roce 1912 vydal Jung druhou část knihy *Proměny a symboly libida*, kde se odvážil postavit proti koncepci svého učitele, když přisoudil libidu širší roli spíše kulturního než sexuálního charakteru.

„U Freuda není nevědomí, ačkoli už vystupuje – alespoň metaforicky – jako jednající subjekt, v podstatě ničím jiným, než sběrnou právě těchto zapomenutých a vytěsněných obsahů a jen díky jim má praktický význam. Podle tohoto názoru je tedy výhradně osobní povahy, ačkoli na druhé straně již Freud viděl archaicko-mytologický způsob myšlení nevědomí."[15]

Jung navíc přišel s úplně jiným modelem vztahu dítěte a rodičů. Pro Junga největší problém nepředstavuje frustrovaná touha, ale nadbytek mateřské lásky, která může vyústit v posesivní vztah a vztah citové závislosti, který je překážkou osamostatnění a dalšího růstu. Zjednodušeně by se dalo říci, že Freud spatřuje ohnisko moci v autoritativní otcovské postavě, zatímco Jung v postavě posesivní matky. Boj hrdiny s nepřítelem si Jung nevysvětluje jako projekci odporu vůči otcovské autoritě, kdy svědomí si žádá, aby se zamaskováním postavy otce do škaredé a zlé podoby legitimizovala oidipovská touha jej zabít, nýbrž v motivu boje s obludou nachází symbolické vyjádření snahy vymanit se z pout mateřství a osvobodit duši (princeznu). Drak vylézající ze sluje tedy ztělesňuje hmotu, v níž je duše uvězněna. Osvobození duše je podmínkou dalšího růstu.

Freud, který viděl v mladším Jungovi svého syna, korunního prince psychoanalýzy a svého nástupce, mu zradu „svatého učení" nikdy neodpustil a teoretický rozkol ukončil i jejich velmi intenzivní přátelství, které započalo ve Vídni v březnu 1907, kdy Jung poprvé navštívil Freuda. Návštěva se tehdy poněkud protáhla – hovořili spolu třináct hodin.

Podobně jako mystikové i Jung předpokládá korespondenci mezi vnějším a vnitřním. V jeho pojetí *psyché* (též bychom mohli říci lidská mysl) se v pomyslném středu nachází **bytostné Já** (Selbst, Self), jež představuje jednotu a souhrn všech archetypů. Bytostné Já vyzařuje svůj vliv do vrchních vrstev na způsob zemského jádra nebo slunce. Působí v mysli jako „architekt i stavitel" dynamické struktury a jeho cílem je dosažení celosti osobnosti. Kolem něho jsou v kolektivním nevědomí uloženy jednotlivé *archetypy*.

Nad sférou kolektivního nevědomí se rozkládá sféra **osobního** (individuálního) **nevědomí**, kde jsou uloženy *„citově zabarvené komplexy"*.[16] **Komplexy** lze ve shodě s Freudem považovat za obsahy vytěsněné na základě osobní zkušenosti. Souvisejí s intimním duševním životem, ale současně jsou také spjaté s matricemi archetypů (např. z archetypu matky vyrůstá mateřský komplex).

**Archetypy** připomínají Platónovy boží ideje (formy) – *eidos*, ale s tím rozdílem, jak upozorňuje Stevens, že jsou dynamické a cílené: samy usilují o to, aby se realizovaly v osobnosti a chování jedince (proces *aktualizace*) na základě zákona asociace.[17] Jung v jedné ze svých četných definic archetypu ho definoval takto: *„Archetypy jsou typické formy chování*, které se, když se stanou vědomými, projevují jako představa…"[18] Archetypy fungují jako

[14] Jung, „Sigmund Freud", *Duše moderního člověka*, přel. Karel Plocek (Brno: Atlantis, 1994) 230–241.
[15] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", *Výbor z díla II.* (dále jako VD II), (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998) 97.
[16] Autorem výroku byl původně La Rochefoucauld, viz *Maxime* (Paris 1868).
[17] Anthony Stevens, *Jung*, přel. Štěpán Kovařík (Praha: Argo, 1996) 50–51.
[18] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 87.

přírodní síly a připomínají spouštěcí mechanismy u etologů (určitý podnět spustí instinktivní reakci).

Ve srovnání s Platónem se zdá, že Jung nepovažuje archetypy za čistě apriorní formy, ale za sedimentované vzorce zkušenosti, jež se však zformovaly už v dávné prehistorii lidstva – „v době, kdy vědomí ještě *nemyslelo*, nýbrž *vnímalo*. Myšlenka byla objektem vnitřního vnímání, nebyla myšlena, ale pociťována jako jev, tak říkajíc viděna nebo slyšena. Myšlenka byla v podstatě zjevením."[19]

Archetypy jako takové nelze poznat jinak než nepřímo a zprostředkovaně, prostřednictvím obrazů a symbolů vnímaných naším vědomím. „Asimilují materiál představ, jehož původ ze světa jevů nelze popřít, a stávají se viditelnými a *psychickými*."[20]

Archetypy jsou dvojího druhu: personální a proměny. K základním **personálním archetypům** patří *stín, anima/animus, moudrý stařec, matka, otec, dítě, kejklíř, hrdina*. Základními archetypy **proměny** jsou archetypy *celistvosti* a *znovuzrození*.[21] Jung zdůrazňuje, že je máme chápat nikoliv jako znaky nebo alegorie, ale jako symboly, protože jsou mnohoznačné, nevyčerpatelné. „Symbolický proces je *prožitek obrazu a v obraze*."[22]

Archetypy vyvolávají v člověku určitá *archetypická očekávání*, z nichž nejdůležitější jsou dostatek *výživy, teplo* a *ochrana* před dravci a nepřáteli (za účelem přežití), *rodina, prostor k průzkumům a hře, společenství*, poskytující jazyk, mýtus, náboženství, rituály, hodnoty, příběhy, zasvěcení a nakonec *partnera, ekonomickou roli* a případně *povolání*.[23] Důležitou roli sehrávají *obřady přechodu*, kdy se člověk musí osamostatnit od rodičů, osvědčit se v zaměstnání, vstoupit do manželství, vybudovat domov pro rodinu.[24]

Až teprve v druhé polovině života má přijít další fáze dospívání, jíž Jung přikládá svrchovanou důležitost – vyrovnání s bytostným Já. Při této *konfrontační* fázi, neboli **individuaci**, dochází ke sjednocování protikladů na základě vztažení se k Celistvosti – je zapotřebí přivést obsah archetypu do reflektujícího vědomí.

Otevření nevědomí je však nebezpečný proces, a proto od počátku všechny společnosti posilovaly vrstvu vědomí jako hráz proti nevědomí (rituály, zaříkávání, dogmata náboženství atd.). Při sestupu do nevědomí hrozí nebezpečí, že podlehneme sugestivnímu kouzlu luminózních vizí nevědomí a ztratíme spojení s vědomím, zapomeneme, kdo jsme a propadneme šílenství. Proto je tak důležité udržovat pouto, které váže bytostné Já s vědomým já. Sled kroků není zcela jasný. Někdy Jung hovoří jako o prvním kroku o setkání se stínem, jindy zase o odpoutání od matky či setkání s animou. Odpoutáním od závislosti na archetypu matky se uvolní **anima/animus**. Tyto aspekty probudí v člověku dřímající potenciál, umožní mu sestoupit do hlubin mysli a setkat se svým stínem.

Proces uvolnění a ovládnutí animy Jung považuje za velmi těžkou zkoušku charakteru muže: je-li „vyrovnání se stínem tovaryšský kus, pak vyrovnání s animou je kus mistrovský. Vztah k animě je opět zkouška odvahy a křest ohněm pro duchovní a morální síly muže."[25] V symbolické podobě bývá odpoutání od matky zobrazeno výše uvedeným motivem boje s drakem, motivy sestupu do podzemí s cílem vysvobodit princeznu, či ponoření do hlubiny

[18] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 135.
[19] Jung, „Teoretické úvahy o podstatě duševna", VD II 92.
[20] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 141.
[21] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD 142.
[22] Stevens 76.
[23] Stevens 64.
[24] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 129.



jezera pro poklad nesmírné ceny. Všechny tyto motivy vyjadřují proces vysvobození animy ze zajetí Velké matky.

Při výkladu významů slova **anima**, (řecky *psyché*, tj. duše) Jung zdůrazňuje přívlastky „třepetající se", „hrající všemi barvami", tedy něčeho, co vyvolává představu motýla. Anima přivádí muže k životu, probouzí v něm aktivitu.

„Duše lstí a hravým šálením svádí k životu línou hmotu, která nechce žít... Je plná osidel a nástrah, aby člověk padl, dostal se na Zemi, zapletl se tam a ulpěl na ní, aby byl život žit, stejně jako Eva v ráji už nemohla upustit od toho, aby Adama nepřesvědčovala o tom, že zakázané jablko je dobré. Kdyby nebylo neklidu a měňavosti duše, člověk by ve své největší náruživosti – lenosti – dospěl k nečinnosti."[26]

Jung přirovnává animu k démonovi, jenž dává život. Na druhé straně však anima odvádí pozornost od zkoumání nevědomí svým důrazem na život. Může se jevit jako had pokušitel nebo Eva, ale také jako andělská bytost, psychopompos (průvodce duší), a vést k nejvyššímu smyslu (*Faust*). Chaotičnost a svévole animy vyvolává opačnou reakci, potřebu nalezení skrytého řádu. Nalezení řádu předchází okamžik zhroucení, „přirozeně vynucená rezignace na vlastní možnosti",[27] která připravuje půdu pro prožití *archetypu smyslu*, reprezentovaného postavou **moudrého starce**.

Jinou důležitou konfrontací nezbytnou pro další duševní růst je setkání se **stínem**, které probíhá na úrovni osobního nevědomí, kam vědomé já vytěsňuje nežádoucí obsahy, jež stín představuje. Z toho tedy vyplývá, že stín není osobním archetypem v pravém slova smyslu (ty leží v kolektivním nevědomí), ale je komplexem. Z jedné strany tedy souvisí s činností svrchní vrstvy vědomí, ale jeho kořeny vyrůstají z archetypu nepřítele, zlého cizince nebo dravce – v jungovské terminologii se aktualizuje ve formě *komplexu stínu*.[28] Objevuje se již u dvouletých dětí v podobě xenofobie (strachu z cizích lidí) a náklonnosti k blízkým. Jde o důležitý princip z hlediska přežití jedince v přírodě.

Vytěsněné obsahy se však v osobním nevědomí zahnízdí a vyvolávají skrytý pocit úzkosti a hanby. Ke skrývání stínu dochází pod vlivem *morálního komplexu* (viz Freudovo superego) – motivem však není strach před trestem kastrací kvůli incestní touze, ale strach, že jedinec bude opuštěn, zavržen.[29] Kromě *vytěsnění či popření* stinných stránek naší osobnosti dochází často v rámci obranných mechanismů k *projekci*, což je první příznak paranoie. To znamená, že místo abychom si přiznali své stinné stránky, promítáme (projektujeme) je do lidí kolem nás. Takže ne já, ale oni jsou ti špatní. Tento postup vede k vytváření obětních beránků, kdy celé skupiny či národy se stávají terčem projekce a svaluje se na ně zodpovědnost za vše, co v naší společnosti nefunguje nebo je špatné (např. Židé, Romové, etnické problémy všeobecně).

Abychom se vyrovnali se stínem, musíme ho nejdřív v sobě odhalit. Jung tuto konfrontaci popisuje jako proces „uvědomění inferiorní části osobnosti, které však nesmí být překrouceno v intelektualistický fenomén, protože znamená prožitek a utrpení týkající se celého člověka."[30] Podobně jako u jiných archetypů i setkání se stínem vyvolá duševní krizi. Člověk si začne všímat svých snů nebo uvažovat o sobě a o svých problémech (podobnou funkci plní i modlitba). Je žádoucí, aby si člověk připustil, že jsou problémy, které nedokáže

[26] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 126.
[27] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 134.
[28] Stevens 67.
[29] Stevens 67.
[30] Jung, „Teoretické úvahy o podstatě duševna", VD II 92.

vlastními prostředky úplně vyřešit – tímto upřímným přiznáním uvolní cestu pro mobilizaci archetypů, „položí základ pro kompenzační reakci kolektivního nevědomí…" a odhalí své osobní nevědomí.[31]

Vynesením stínu na světlo vědomí se stín částečně zbavuje své moci, protože všechny stinné, dlouho skrývané impulsy a fantazie se přenášejí do oblasti morální volby. Stín však nelze zničit a ani to není úplně žádoucí, Stevens tvrdí, že „ve stínu je vězněna značná část potenciálu a instinktivní energie bytostného Já, takže celková osobnost ji nemá k dispozici…"[32] Kdo se vyrovná se stínem, je tvořivější. Navíc *Objektivní Stín* – archetyp absolutního zla a temnoty, musí existovat v nevědomí jako logický protějšek zářivého jasu absolutního dobra.

Stín se nejčastěji zobrazuje v postavě ďábla či jakékoli výrazně záporné postavy. Jestliže někdo ztroskotá při konfrontaci se stínem, žije nešťastný, zatrpklý život, je naplněn nedůvěrou vůči všem a všemu kolem, jako např. Hawthornův mladý hospodář Brown nebo do určité míry i Hester ze *Šarlatového písmena*.

Všechny archetypy mají svou kladnou a zápornou stránku, jsou konstruktivní i destruktivní. Krize, zdánlivě bezvýchodná situace otevírají prostor pro nové, dosud nevyzkoušené a tudíž neopotřebované cesty a řešení na kvalitativně vyšší úrovni. Ale ani rozpoznání základních archetypů nezaručuje další správný vývoj. Vzhledem k tomu, že lidské vědomí podléhá také vlivům vnějšího světa, může se odchýlit od archetypálního základu a dostat se s ním do konfliktu. Proto u domorodých kmenů existovaly rituály obnovy, které měly dosáhnout správného sladění. Nestačí jenom dospět k poznání a integrovat nevědomé obsahy do vědomí, je třeba se jimi řídit v našem jednání. Poznání ještě nezaručuje správné chování.

Archetypy *pořádají* naše představy. Promlouvají k nám jazykem symbolů a zobrazují podstatu duše. Pronikají do literatury, mýtů, vizí, snů a symbolů. Jung sice věnoval umění jen čtyři eseje, jež lze najít v 15. svazku *Sebraných spisů*, „Vztah analytické psychologie k poesii", „Psychologie a literatura", „Odyseus – o jednom monologu", „Picasso", ale k literatuře často a rád odkazoval. Dobře si uvědomoval meze psycholoanalytického přístupu a upozornil, že nelze svévolně přenášet metody klinické psychologie či psychiatrie na svébytnou oblast umění. I Jungův přístup svádí k schematickému uplatňování a může vést k podceňování individuální specifičnosti nebo, jak se dnes s oblibou říká, rozdílnosti, což může vést ke zjednodušování složitého tvaru literárního díla a jeho recepce. Pozitiva Jungova přístupu vidím v tom, že jeho přístup prokazuje, že díla, která na nás mocně zapůsobila, mají hluboké kořeny a dotýkají se základních lidských potřeb. Jeho přístup umožňuje posoudit, do jaké míry se dílo drží archetypické osnovy a do jaké míry se podílí na moderních aktualizacích starých forem. Jasně odhaluje, co moderní literatura ve srovnání se starší literaturou postrádá: to znamená celistvost a harmonii protikladů. Jungův přístup tak pomůže čtenáři pochopit například, že osud mladého dobrého Browna z Hawthornovy povídky předjímá drama skepse moderního antihrdiny, který nedokáže rozpoznat svůj stín a chtěl by se raději držet sukní velké matky, jen aby se nemusel spustit do srdce temnoty a čelit přízrakům, které tam uvěznil.

[31] Jung, „O archetypech kolektivního nevědomí", VD II 118.
[32] Stevens 69.



**Doporučená literatura:**


Benoist, Luc. *Znaky, symboly a mýty* (1995).
Bodkinová, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry* (1934, 1958).
Campbell, Joseph. *Mýty. Legendy dávných věků v našem denním životě* (1998).
Eliade, Mircea. "Myth and Mythical Thought", *The Universal Myths*. Ed. Alexander Eliot (1976). 14–40.
Ellmannová, Maud, ed. *Psychoanalytic Literary Criticism* (1994).
Frazer, J. G. *Zlatá ratolest* (1977, 1994).
Freud, Sigmund. *Totem a tabu. Vtip* (1991).
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957).
Guerin, W. L., et al, ed. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 3. vyd. (1992). 147–181.
Hopcke, Robert H. *Průvodce po Sebraných spisech C. G. Junga* (1993).
Jaffé, Aniela, ed. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga* (1998).
Jung, C. G. *Výbor z díla*, 2. sv. (1998).
—. *Duše moderního člověka* (1994).
Kerényi, Karl a C. G. Jung. *Věda o mytologii* (1997).
Kerényi, Karl a C. G. Jung. *Věda o mytologii* (1997).
Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů* (1996).
Procházka, Martin. *Literary Theory: An Historical Introduction*. 2. vyd. (1997). 87–91.
Starý, Rudolf. *Potíže s hlubinnou psychologií* (1990).
Stevens, Anthony. *Jung* (1996).
Wimsatt, William K., Jr. a Cleanth Brooks. *Literary Criticism. A Short History* (1957). 699–722.
Zeman, Milan a kol. *Průvodce po světové literární teorii* (1988). 130–141.

# Northrop Frye
## Historická kritika: teorie modů

### Fikční mody: úvod

V druhé kapitole *Poetiky* hovoří Aristoteles o rozdílnosti povah literárních děl *(fiction)*[1], která závisí na způsobu, jakým jsou vyhroceny charaktery vystupujících postav. Tvrdí, že v některých dílech jsou lidské charaktery lepší, než jak je známe, v jiných horší, a v jiných zase právě takové. Této pasáži zatím moderní literární kritika nevěnovala příliš mnoho pozornosti, neboť význam, který Aristoteles přisuzuje pojmům dobra a zla, lze brát jako důsledek poněkud zúženého moralistního pojetí literatury. Avšak Aristoteles užívá pro označení dobra a zla slov *spoudaios*, *phaulos*, která mají spíše obrazný význam ve smyslu těžkého a lehkého. Základem děje fikčně[2] zaměřené literatury je to, že někdo něco dělá. Je-li to osoba, pak se jedná o hrdinu, a to, co vykoná, nebo co se mu nepodaří vykonat, odpovídá naší představě, kterou jsme si učinili jako čtenáři na základě výpovědí autora o tom, co dělat může či co by udělat mohl. Fikční díla tak mohou být klasifikována nezávisle na morálním hledisku v závislosti na akčních možnostech hrdiny, jejichž míra může být vyšší, než je naše, nebo naopak nižší či přibližně stejná.

1. Jestliže je hrdina už svým *původem* nadřazen ostatním lidem a celému okolnímu světu, jde o božskou bytost a příběh o něm je oním známým příběhem o bohu, který se nazývá *mýtus*. Tato vyprávění mají v literatuře své pevné místo, ale zpravidla jsou vykázána mimo rámec běžných literárních kategorií.

2. Jestliže je hrdina výjimečný na základě vysoké *míry* vlastních schopností a vyniká tak nad ostatní lidi a okolní prostředí, jde o typického hrdinu *romance*. Přestože činí zázračné skutky, zůstává stále ještě lidskou bytostí. Hrdina romance se pohybuje ve světě, v němž občas neplatí přírodní zákony. Úžasné kousky odvahy a vytrvalosti, které se nám jeví jako nadpřirozené, jsou v jeho světě přijímány jako zcela přirozené. Když jsou již jednou nastoleny zákony romance, ani kouzelné zbraně, mluvící zvířata, děsivá skřeti ani čarodějnice, různé talismany ani magická kouzla, nic nemůže ohrozit věrohodnost příběhu. Zde se dostáváme od mýtů k legendám, pověstem, pohádkám *(märchen)* a jim podobným (či z nich odvozeným) literárním tvarům.

3. Je-li hrdina nadřazen pouze ostatním lidem, ale nestojí nad svým přirozeným prostředím, setkáváme se s *vůdcem*. Podstatně nás převyšuje silou své osobnosti, citovostí a schopností sebevyjádření, podléhá ovšem společenskému tlaku a běhu přírodního řádu. Takového hrdinu nacházíme ve *vyšším mimetickém modu*, který je nejčastěji realizován v epice či tragédii, a právě tento hrdina je Aristotelovi hrdinou v pravém slova smyslu.

4. Jestliže hrdina nestojí ani nad ostatními lidmi ani nad svým prostředím, je pak jedním z nás. Vnímáme jej s pocity prosté lidské sounáležitosti a od tvůrce očekáváme, že se bude

[1] *Fiction* – jemu termín autor užívá pro označení všech druhů literatury, které existují v tištěné nebo psané podobě, jako je např. román či esej. (Pozn. překl.)

[2] *Fictional* – termín *fikční* se vztahuje k literatuře, která je zaměřena na vnitřní vztahy postav a odhlíží od autora a jeho publika. *Fikční stojí v protikladu k lenatickému*. Tento termín se ve svém užití bohužel nekryje s významem předchozího termínu – *fiction*. (Pozn. překl.)



řídit běžnými pravidly věrohodnosti, která odpovídají naší každodenní zkušenosti. V takovém případě jde o hrdinu *nižšího mimetického modu*, který se objevuje především v komedii a realistické literatuře. „Vyšší" a „nižší" nejsou hodnotící kategorie, ale jejich funkce je čistě diagramatická, jako v případě, kdy odkazují ke kritikům Bible a anglikánské církvi. Zde se občas ten který autor střetává s problémem, zda termín „hrdina", který, jak jsme viděli v předchozích bodech, může být chápán v zúženém smyslu, je vůbec na místě. Právě z tohoto důvodu nazval Thackeray svůj *Trh marnosti* románem bez hrdiny.

5. Jestliže hrdina svými schopnostmi a inteligencí nedosahuje naší úrovně a my máme dojem, že jen shlížíme na obrazy omezenosti, frustrace a absurdity, potom takový hrdina patří do *modu ironického*. To platí i tehdy, když si čtenář uvědomuje, že je na tom stejně, nebo že by se za určitých okolností mohl ocitnout v podobném postavení.

Podíváme-li se zpět na uvedený seznam, zjistíme, že se těžiště evropské literatury fikčního modu během posledních patnácti století posunulo výrazně směrem dolů. V období, které předcházelo středověku, je literatura úzce spjata s křesťanskými, pozdně klasickými, keltskými a germánskými mýty. Bylo by mnohem snazší určit povahu této oblasti západní literatury, kdyby křesťanství nebylo samo importovaným mýtem, který navíc vstřebal mnohé z mýtů konkurenčních. Podoba křesťanství, tak jak se nám zachovala, se však již v mnohém blíží kategorii romance. Romance může být dvojího druhu: světská romance, jež se zabývá dvorskou a rytířskou tematikou a náboženská romance, jež vypráví legendy ze života světců. Pro zvýšení přitažlivosti příběhů se v obou případech popisují případy zázračného porušení přírodních zákonů. Romance si v literární tvorbě udržují dominantní postavení až do té doby, kdy se spolu se vznikem kultu vladaře a dvořana v období renesance dostává do popředí vyšší mimetický modus. Charakteristické rysy tohoto modu se ukazují nejzřetelněji v žánru národního eposu a dramatu, především v tragédii. Později objevuje nová měšťanská kultura nižší mimetické formy, které vládnou anglické literatuře od časů Defoea až do konce 19. století. Ve francouzské literatuře toto období začíná a končí o padesát let dříve. V posledních sto letech většina vážné literatury fikčního zaměření tíhne k ironickému modu.

Podobný vývoj lze pozorovat i v klasické literatuře, i když v mnohem kratším časovém období. Tam, kde vládne mytologické a polyteistické náboženství, kde se vyskytují různorodé inkarnace, zbožštělí hrdinové a králové božského původu, kde adjektivum „božský" lze stejně tak vztáhnout na Dia jako i na Achilla, tam je téměř nemožné jasně odlišit mytické, romantické a vyšší mimetické prvky. Tam, kde existuje náboženství teologické, které ostře vymezuje hranici mezi božskou a lidskou přirozeností, se romance vyhraňuje jasněji, tak jak to můžeme sledovat na příkladě legend o křesťanských rytířích a světcích či v pohádkách arabského světa a v židovských příbězích o soudcích a taumaturgických prorocích. Stejně tak existuje souvislost mezi pevnou pozicí božského vládce v pozdním období klasické kultury a omezeným rozvojem nižšího mimetického a ironického modu, které se pouze letmo uplatnily v římské satiře. Ovšem rozmach vyššího mimetického modu, literární tradice založené na jasném vědomí řádu světa, je jedním z největších výdobytků řecké civilizace. Pokud je mi známo, orientální literatura se nijak nevymyká z rámce mytického, respektive romantického.

Budeme se zabývat pěti epochami vývoje západní literatury, tak jak byly výše určeny, a pouze občas budeme odkazovat k paralelním jevům v klasické kultuře. V každém modu bude užitečné rozlišovat mezi naivní a vážnou literaturou. Termín naivní jsem převzal ze Schillerova eseje o naivní a sentimentální poezii, ovšem na rozdíl od Schillera, který takto nazývá poesii blízkou klasickému pojetí, tímto slovem označuji poezii jednoduchou a popu-

lární. Pojem sentimentální má sice v angličtině také poněkud jiný význam, nemáme však pro danou kvalitu vhodné kritické termíny, které by jej mohly nahradit. Termín „sentimentální", který dáváme do uvozovek, tak odkazuje k pozdější rekonstrukci předcházejícího modu. Takto je romantismus „sentimentální" formou romance a pohádky jsou ve své většině „sentimentální" verzí lidového vyprávění. Dále je nutno mít na zřeteli obecný rozdíl mezi příběhy, jejichž hrdina se dostává do společenské izolace, a příběhy, v nichž ke společnosti přináleží. Tento rozdíl vyjadřují slova „tragický" a „komický", a to tehdy, když odkazují k obecným aspektům děje a nikoli pouze k dramatické formě.

## Tragické fikční mody

Ta tragická díla, která pojednávají o příběhu božské bytosti, můžeme označit jako dionýská. Jde o příběhy hynoucích bohů. Vidíme Herkula s košilí napuštěnou jedem a jeho pohřební hranici, Orfea rozsápaného na kusy bakchantkami, Baldera zavražděného zradou Lokiho, či Krista umírajícího na kříži, který svými slovy: „Bože, proč jsi mne opustil?", vyjadřuje pocit vlastního vyloučení, coby božské bytosti, ze společnosti Svaté trojice.

Skutečnost, že v literatuře je zánik boha často spojován s obdobím podzimu či s obrazem zapadajícího slunce, nemusí nutně znamenat, že on sám je bohem přírody nebo slunce, jako spíše to, že je bůh smrtelný, ať už je jeho poslání jakékoli. Ovšem jakožto bůh je stále ještě nadřazen přírodě i ostatním lidem, a tak smrt boha přirozeně vyvolává to, co Shakespeare nazývá ve *Venuši a Adonisovi* „slavnostním soucitem" přírody, kde slovo slavnostní si udržuje cosi ze svého etymologického základu v rituálu. Ruskinova výtka k poetické praxi označovat přírodní jevy lidskými vlastnostmi, když tuto vinu z „patetického klamu" *(pathetic fallacy)*, tedy v případě, kdy hlavní postavou děje je bůh, není zcela na místě. Tak je tomu např. v básni *Sen o kříži* (Dream of the Rood), kde básník líčí, jak nad Kristovou smrtí truchlí veškeré stvoření. Jistěže ryze imaginativní spojení mezi člověkem a přírodou je přijatelné, když však autor uplatní „slavnostní soucit" v realističtější próze, je zřejmé, že se snaží svého hrdinu obdařit určitými rysy mytologického modu. Ruskin uvádí jako příklad tohoto způsobu personifikace obraz „kruté, plazivé pěny" z Kingsleyho balady o dívce utonulé v moři. I zde ale způsob, jakým je pěna vylíčena, evokuje mýtus o Andromedě.

Podobné asociace se zapadajícím sluncem a padajícím listím zaznívají i v romanci, kde hrdina je stále ještě napůl bohem. V romanci dochází k porušení přírodních zákonitostí především ve světě rostlin a zvířat a tam se také odehrává proces hrdinovy seberealizace. Hrdina prožívá se zvířaty velkou část svého života, a to především se zvířaty beznadějně romantického naturelu jako jsou koně, psi či sokoli. Typickým prostředím romance bývá les. Hrdinova smrt nebo jeho odloučení je znázorněno odchodem ducha z přírody a nálada, která je tak navozena se dá nejlépe popsat jako elegická. V elegickém příběhu se nám předkládá čisté hrdinství nezkalené ironií. Nevyhnutelnost Beowulfovy smrti, zrada, jež stojí za smrtí Rolanda, nebo ovzduší lidské zášti, v němž umírá mučený světec, jsou témata, která mají nepoměrně větší emocionální význam než možné ironické roviny příběhu v prvcích hybris a hamartie. Proto elegický tón často provází neurčité, odevzdané, melancholické vědomí pomíjivosti, když je starý řád nahrazován novým. Stačí si jen vzpomenout na umírajícího Beowulfa, jak hledí na mohutné kamenné pomníky zašlých časů. V mnohem pozdější „sentimentální" formě je tato nálada dobře zachycena v Tennysonově básni „Arnšova smrt".



V tragédii ve střední a vyšší mimetické podobě, tj. v příběhu pádu vůdčí osobnosti (tento hrdina musí padnout, protože to je způsob, jak může být vůdce izolován od svého okolí), se heroické prvky mísí s ironickými. Zatímco v elegické romanci hrdinova smrtelnost spadá do sféry přírodního bytí a je projevem jeho lidské přirozenosti, ve vyšší mimetické tragédii získává navíc společenský a morální rozměr. Tragický hrdina musí být obdařen řídnými hrdinskými vlastnostmi, avšak jeho pád má své určité společenské souvislosti a je také spojen s pocitem nadřazenosti nad zákony přírody, přičemž obě stránky obsahují ironický aspekt. Tragédie vznikala ve dvou na sobě nezávislých vývojových liniích, v athénském dramatu 5. století př. n. l. a v evropském dramatu 17. století od Shakespeara k Racinovi. Obě linie spadají do té etapy společenské historie, kdy dochází k rapidnímu oslabování moci aristokracie, která si ovšem ještě udržuje značnou ideologickou prestiž.

Vyšší mimetická tragédie zaujímá ve škále pěti tragických modů střední pozici mezi božským heroismem na straně jedné a ironizovaným prostým člověčenstvím na straně druhé. Sama je charakterizována tradičním prvkem katarze. Pojmy soucitu a strachu vyjadřují dva základní druhy emotivní reakce, která směřuje buďto směrem k objektu nebo od něj. Naivní romance vyjadřuje spíše pocity splněného snu a vlastní emocionální obsah sděluje čtenáři formou vnitřního prožitku. Romance se tedy vyznačuje přitakáním pocitům soucitu a strachu, které chápe jako určitý druh příjemného prožitku, jakkoli jsou v běžném životě spojovány s bolestí. Strach a děs pozorovaný z povzdálí mění v dobrodružství, strach a hrůzu z kontaktu mění v úžas a bezpředmětný strach, úzkost *(Angst)* v zádumčivou melancholii. Soucit či účast se s odstupem mění v motiv rytířské pomoci, soucit při styku, něha, se stává nyvým, klidným půvabem a soucit bez určitého předmětu, pro který nemáme vhodného jména, a který je jistým druhem animismu, protože s každou částí přírodního světa nakládá, jako by vše bylo obdařeno lidskými city, je proměněn v tvůrčí fantazii. Ve vážné romanci se určité prvky, které by byly příznačné pro danou formu, hledají mnohem nesnadněji. To je obzvlášť patrné v případě tragické romance, kde se prvek úžasu potýká s tématem nevyhnutelné smrti, a často je zcela odsunut do pozadí. Tak například v *Romeovi a Julii* se úžas uplatňuje pouze v Mercuziově řeči o Královně Mab. Ovšem tato hra se v mnohem větší míře než pozdější tragédie blíží romanci, protože se zde v jistém smyslu opomíjí ironická dimenze hlavních postav, což vede k oslabení účinku katarze.

Pocity soucitu a strachu mohou ve vyšší mimetické tragédii nést kladné či negativní morální hodnocení. To je v tragédii prvkem důležitým, nikoliv však centrálním. Samozřejmě, že Desdemonu litujeme a Jaga se děsíme, ústřední postavou je však Othello, který v nás vyvolává pocity smíšené. Ona specifická událost, kterou tragický hrdina prožívá, tedy tragédie, nemá co dělat s jeho vlastními morálními kvalitami. I když daná situace ve většině případů příčinně vyplývá z činů hrdiny, podstata tragédie spočívá v neodvratitelnosti následků těchto činů, nikoliv v jejich morální povaze. Odtud tedy pramení ten paradox, že v tragédii jsou pocity lítosti a strachu záměrně vyvolávány, aby pak byly odsunuty stranou. Aristotelská hamartia, tedy „provinění", neznamená ještě nutně chybný čin, a už vůbec ne nedostatek mravní síly. Do této situace se dostává každá taková silná osobnost (např. Kordelie), která se musí vyrovnat s následky svého výlučného postavení. K tomu dochází zpravidla tehdy, když hrdina přijme vůdcovskou roli, která na jedné straně určuje jeho výsostnou pozici, ale zároveň jej i izoluje. Tak vzniká ona zvláštní směs nevyhnutelnosti a rozporuplnosti, která je pro tragédii příznačná. Přítomnost prvku hamartie v údělu vůdce se projevuje zřetelněji v naivní mimetické tragédii, kterou představuje např. *Zrcadlo soudců (The Mirror for Magistrates)* a podobné sbírky příběhů na téma vrtkavosti štěstěny.

V dílech nižší mimetické tragédie nedochází ani k očištění pocitů soucitu a strachu, ani nejsou přetaveny do příjemných pocitů, nýbrž jsou sdělovány přímo v podobě bezprostředních vjemů (*sensations*). Kdyby se slovo senzační (*sensational*) nestalo negativním hodnotícím termínem, nepochybně by našlo v literární kritice užitečné uplatnění. Pro charakteristiku nižší mimetické nebo rodinné tragédie je snad nejvhodnější slovo dojetí (*pathos*). Od dojetí není totiž daleko k pláči, jako čistě smyslovému reflexu. Právě skrze dojetí vnímáme hrdinu izolovaného vlastní bezmocností, kterou dobře známe z vlastní zkušenosti a která proto účinně útočí na náš soucit. Přestože mluvím o hrdinovi, ústřední postavou patetického děje je obvykle žena nebo dítě (či dokonce oba v jedné osobě, jak je tomu ve scénách smrti malé Evičky a malé Nell). V anglické nižší mimetické literatuře je skutečně možné nalézt celé zástupy pateticky hynoucích žen počínaje Clarissou Harloweovou a konče Hardyho Tess či Jamesovu Daisy Millerovou. Stojí za povšimnutí, že zatímco tragédie může končit i pobitím celého divadelního ansámblu, patos se soustřeďuje kolem osudu postavy jediné. Je tomu tak zčásti proto, že nižší mimetická společnost je daleko více individualizovaná.

Oproti vyššímu typu mimetické tragédie je patos často zdůrazňován určitým nedostatkem schopnosti oběti vyjádřit se. Proto je obvykle patetická smrt zvířete, stejně jako skon hrdiny mentálně postiženého, téma, se kterým se často setkáváme v americké literatuře. Wordsworth, umělec nižší mimetické formy, se projevuje jako mistr patetické tvorby, když nechává matku svého námořníka vyprávět řádným, nepřípadným a absurdním jazykem o tom, jak se snažila zachránit synovy šaty a „ostatní majetek" (lépe řečeno, nechával vyprávět, než pod tlakem kritiky svou báseň znehodnotil). Patos je podivná, až zvrhlá emoce, jejímž charakteristickým rysem je skutečná či předstíraná neschopnost přesně se vyjádřit. Uhlazený a zvučný nářek je přenechán do kompetence pohřební elegie, tak jak se s ním setkáváme ve vzpomínkách na Stellu Jonathana Swifta. Ucelený a propracovaný patos je častým prostředkem vyjádření sebelítosti a plačtivé sentimentality. Také prvek strachu je v nižších mimetických formách realizován jako smyslový fenomén a představuje vlastně jakýsi protipól patosu. Vystupují zde krutí, bezohlední hrdinové (Heathcliff, Simon Legree, Dickensovi zločinci), jejichž charaktery ostře kontrastují s představiteli ctnostnými, jimiž jsou povětšinou jejich bezbranné oběti.

Patos se objevuje všude tam, kde dochází k vyloučení jedince, se kterým se dokážeme snadno ztotožnit, ze společenského prostředí, ke kterému by sám rád náležel. Právě proto hraje ve vážném patosu ústřední roli analýza duše izolovaného hrdiny, příběh člověka nám svým charakterem blízkého, který je zahuben v konfliktu vnějšího a vnitřního světa, tady reality ustanovené společenským konsensem a reality duševní. Takový tragický příběh může vycházet z oné formy mánie, o které píše Balzak, tedy z posedlosti po společenském úspěchu, která vlastně představuje na nižší mimetické rovině obdobu příběhu o porážce vůdce. Jindy může jít o konflikt osobního a společenského života (např. *Paní Bovaryová*, *Lord Jim*), či o střet osobní zkušenosti s rigidním morálním kodexem (Melvillův *Pierre*, Ibsenův *Brand*). Hovoříme zde o povahovém typu, který můžeme nazvat řeckým slovem *alazon*, což znamená něco jako podvodník, hochštapler, ten, kdo chce být víc než je, nebo to předstírá. Proslulými představiteli *alazona* jsou *miles gloriosus*,* potrhlý učenec a šílený filosof.

S těmito postavami se nejčastěji setkáváme v komediích, kde jsou ovšem nahlíženy pouze zvnějšku, a nám se tak ukazuje jen jejich společenská maska. Ovšem *alazon* může i částečně utvářet charakter tragického hrdiny. V Tamerlánovi i v Othellovi je *miles gloriosus* částečně

* slavný válečník



přítomen. Faust a Hamlet propadají filosofujícímu šílenství. Zkoumat vnitřní povahu posedlosti a pokrytectví dramatickými prostředky je velice nesnadné. Pokud přihlédneme k dramatické funkci, je i Tartuffe spíše studií příživnictví než pokrytectví. Šílenství je spíše vlastním tématem prózy či polodramatických útvarů, jako je například Browningův monolog. Conradův Lord Jim, jakkoli se vyznačuje novým přístupem a technikou, je také přímým následovníkem typu *miles gloriosus*, stejně tak jako Shawův Sergius či Syngův Hrdina, kteří představují obdobné charaktery na scéně dramatu a komedie. Je jistě také dobře možné přijmout postavu *alazona*, tak jak se sama prezentuje. Tak vytvářejí své temné, neproniknutelné hrdiny s divokým a palčivým pohledem, odhalující tajemství pozoruhodných činů, autoři gotických thrillerů. Výsledkem ovšem zpravidla nebývá tragédie, jako spíše specifický druh melodramatu, který lze označit jako komedii bez humoru. Zbývá ještě dodat, že šílenství bývá pojato spíše jako předmět strachu než lítosti. K tomu dochází, když se šílenství projevuje ve formě nespoutané vůle, která svého nositele žene až za běžné hranice lidského světa. Jako nejzřejmější příklad můžeme uvést Heathcliffa, který se řítí do vampírského zásvětí, ale je zde i mnoho dalších, od Conradova Kurtze až po šílené vědce populární literatury.

O podstatě ironie Aristoteles pojednává ve svém spise *Etika*. *Eiron* je člověk, který sám sebe znevažuje, a je tak v přímém protikladu k *alazonovi*. Taková postava usiluje o pozici, která jí zaručí nezranitelnost. Přestože je pro Aristotela odsouzeníhodná, není pochyb o tom, že jde o potencionálního umělce, a *alazon* je jeho potencionální oběť. Pojem ironie tak v podstatě označuje strategii, pomocí které se jedinec sníží pod svou skutečnou úroveň. Takto je v literatuře možno získat s minimálním rozsahem řečeného maximální obsah myšleného, neboli řečeno v obecnější rovině, významový komplex, který se výrazně odlišuje od původního tvrzení a vlastního významu. (Zamýšlím se pouze nad určitými aspekty ironie a nejde mi v žádném případě o nějaké nové předefinování původního smyslu.)

Ironický spisovatel tedy sám sebe zlehčuje a podle Sokratova příkladu předstírá, že nic neví, dokonce ani to, že zaujímá ironickou pozici. Základním požadavkem jeho metody je absolutní objektivita a potlačení všech explicitních morálních soudů. Proto v ironických dílech nemají tóny lítosti a strachu konstitutivní funkci a vznikají pouze projekcí čtenáře. Jestliže se máme pokusit určit samotnou povahu ironického, ukazuje se, že je to v zásadě otázka vlastního přístupu autora k dílu, promyšlené výstavby literárního tvaru, eliminující jakékoli implicitně či explicitně vyjádřené příznakové prvky. Ironie se jako samostatný modus zrodila v oblasti nižšího mimetického. Popisuje život tak, jak se s ním setkává. Ironický autor se ve své tvorbě vyhýbá morálním otázkám a jediným předmětem zájmu je mu jeho vlastní téma. Ironie je svou podstatou vážný modus. Hlavní rozdíl mezi ironií vážnou a naivní spočívá v tom, že autor naivně ironického díla sám poukazuje na jeho ironický charakter, zatímco vážná ironie zůstává na rovině prostého vyprávění a nechává na čtenáři samém, aby si ironický podtón doplnil. Když Coleridge upozorňuje na přítomnost ironie v Defoeovi, demonstruje, jak snadno lze pomocí nadbytečného typografického inventáře (kurzíva, uvozovky, vykřičník), kterým by byla signalizována ironie, zvulgarizovat a devalvovat jemnou propracovanost Defoeova díla.

Tragická ironie je především studií tragického osamocení. Vytrácí se zde prvek výjimečnosti, který je v různých podobách společný všem ostatním modům. Hrdina zde nemusí být nutně postižen tragickou hamartií či patetickým šílenstvím. Je charakterizován právě svou izolovaností od okolí. Základním principem tragické ironie je pak zásada, že neexistuje žádná přímá příčinná souvislost mezi hrdinou samotným a tím, co se mu přihodí. Tragédie je nám srozumitelná nikoliv proto, že by bezprostředně obsahovala morální poselství, ale

pro onen základní princip tragického děje, který Aristoteles charakterizuje jako poznání osob či rozuzlení. Tragédii rozumíme, protože konečné tragické vyústění je hodnověrným důsledkem výchozí situace. Ironie se ve své analýze tragické situace zaměřuje na prvek náhody, na neštěstí oběti, která byla vybrána libovolně, losem, a která nezapříčinila nic z toho, co se jí děje. I tehdy, když je udán důvod volby oběti, jde o důvod nepřijatelný, který vyvolává více pochybností, než kolik vysvětluje.

Postava typické či náhodné oběti se začíná objevovat v rodinné tragédii spolu s tím, jak se prohlubuje její ironický aspekt. Takového typického hrdinu můžeme nazývat *pharmakos*, tedy oběť. *Pharmakos* je představován Hawthornovou Hester Prynnovou, Melvillovým Billym Buddem, Hardyho Tess, nebo Septimem z *Paní Dallowayové*. Vystupuje v příbězích o pronásledovaných Židech a černoších, o umělcích, které jejich talent staví v buržoazní společnosti do pozice Ishmaela. Vina či nevina oběti není rozhodující. Je nevinný v tom smyslu, že ať jej postihne cokoli, nikdy to svou mírou neodpovídá tomu, co sám mohl způsobit, asi tak jako když horolezec svým hlasem strhne lavinu. Jeho vina spočívá vlastně v tom, že náleží k „vinné" společnosti, že žije ve světě, kde je nespravedlnost nevyhnutelnou skutečností. Ovšem tyto dva aspekty spolu nesouvisejí a zůstávají ironicky oddělené. *Pharmakos* se vlastně ocitá v pozici Joba. Job se snaží dokázat, že se nedopustil ničeho, co by ospravedlňovalo jeho utrpení, ovšem právě skutečnost, že se mu to daří, způsobuje, že se mu jeho utrpení ukáže jako morálně nevysvětlitelné.

Rozpornost a nevyhnutelnost, jakožto dva prvky tragédie, tak stojí v prostoru ironie na opačných pólech. Na jedné straně je zde nevyhnutelná ironie lidského života. To, že je postižen řekněme hrdina Kafkova procesu, nijak nevyplývá z jeho předchozích činů, ale je to dáno samotnou podstatou jeho „příliš lidské" bytosti. Takový archetyp nevyhnutelně ironického osudu můžeme nalézt v příběhu Adama, člověka odsouzeného k smrti. Na straně druhé máme rozpornost ironie lidského života, kdy proces, který různými cestami svaluje na oběť vinu, této oběti zároveň propůjčuje jakousi důstojnost a nevinnost. Archetypem rozporně ironického hrdiny je Kristus, zcela nevinná oběť, vyloučená z lidské společnosti. Někde uprostřed se nachází hlavní postava tragédie, kterou je lidská bytost, ovšem se silným heroickým rozměrem, kterým se v mnohém blíží božskému. Archetypálním vzorem je Prométheus, nesmrtelný titán, který byl zavržen bohy, když se sblížil s lidmi. Kniha Jobova ovšem není tragédií prométheovského typu, ale spíše tragicko ironickým dílem, ve kterém se ukazuje dialektika božské a lidské přirozenosti. Když se Job staví do pozice oběti boží vůle, usiluje tak vlastně o status tragického prométheovského hrdiny, ale to se mu nezdaří.

To, co bylo řečeno, nám umožní pochopit mnohé ze „složité" povahy moderní literatury. Ironie má svůj počátek v nižší mimetické oblasti. Objevuje se v realismu, v nezaujatém pozorování. Ovšem dále se vyvíjí směrem k mýtu a temným sférám obětních rituálů a opět se setkáváme s umírajícími bohy. Struktura pěti modů je tak nepochybně kruhová. Přítomnost mýtu v ironickém modu je obzvláště zřetelná v dílech Franze Kafky a Jamese Joyce. Kafkovo dílo, které je v jistém ohledu vlastně opakovanou variací na Knihu Jobovu, obsahuje současné formy tragické ironie v údělu Žida, umělce, Člověka (*Everyman*) a jakéhosi posmutnělého chaplinovského klauna, se kterými se setkáváme v komické podobě i u Jamesova Shema. Tato ironická forma mýtu je ovšem velice častá a představuje důležitý prvek v celé ironické literatuře. Ačkoli se Henry James učil svému řemeslu především u realistů a naturalistů 19. století, kdybychom měli posuzovat například jeho povídku „Oltář mrtvých" (The Altar of the Dead) výhradně měřítky nižšího mimetického, museli bychom ji charakterizovat jako spleť nepravděpodobných náhod, nedostatečného osvětlení motivace a závěrečné



bezvýchodnosti. Když ji však budeme chápat ve smyslu ironického mýtu, jako příběh o tom, jak bůh jedné osoby je *pharmakem* osoby jiné, celá stavba se logicky projasní.

## Komické fikční mody

Tématem komična je sjednocení společnosti, ke kterému povětšinou dochází tak, že ústřední postava je přijata svým okolím. Mytická komedie stojící proti příběhu smrti dionýského boha, je komedie apollinská, příběh o bohu, který je přijat božským společenstvím. Téma přijetí představuje v klasické literatuře důležitý prvek vyprávění o Herkulovi, Merkurovi a i dalších božstvech, které byly vystaveny určité zkoušce. V literatuře křesťanské má podobu spasení či dokonce nanebevzetí, jak je tomu v závěrečné části Dantovy *Božské komedie*. Modus romantické komedie, který by byl odpovídajícím protějškem k elegickému, se označuje jako idylický a nejčastěji je realizován v pastorále. Protože komedie obsahuje výrazně společenský akcent, idylické umění neodpovídá zcela elegické introverzi, ovšem zaměřuje se na totéž téma útěku od společnosti do prostoru idealizovaného prostého života na venkově či na pomezí, rozhraní civilizace a divočiny (*frontier*). V moderní populární literatuře je pastorála reprezentována westernovým příběhem. Sounáležitost s vegetativní a animální přírodou, kterou jsme pozorovali v elegické literatuře, se opět vrací v idylických obrazech pasoucích se oveček (příp. stád skotu a rančů) a stejně tak nacházíme i zde ve spojení této symboliky s tématem spasení obdobné přímé odkazy k mýtu, jak je tomu např. v Bibli.

Reprezentativním příkladem vyšší mimetické komedie je stará atická komedie Aristofanova. Menandrova nová komedie se zase blíží nižší mimetické tvorbě, a protože její principy pak prostřednictvím Plauta a Terentia převzala i renesance, převažuje od té doby tendence k nižšímu mimetickému pojetí společenské komedie. V Aristofanovi se hlavní hrdina vůči svému okolí obvykle vymezuje silně negativním postojem a odmítá tak postupně všechny, kteří mu stavějí překážky nebo ho přicházejí využít; nakonec však dosáhne heroického vítězství, završeného přízní žen, ve kterém se mu nezřídka dostává pocta hodných znovuzrozeného boha. A tak jako v tragédii dochází ke katarznímu účinku prostřednictvím emocí strachu a lítosti, stejně působí ve staré komedii odpovídající emoce komické, sympatie a výsměch. Komický hrdina triumfuje za všech okolností, ať již jsou jeho činy rozumné či ztřeštěné, čestné či podlé. Stará komedie je tedy stejně jako tehdejší tragédie směsí heroismu i ironie. Tato skutečnost je v některých hrách zastíněna, a to zvláště tehdy, když Aristofanes podlehne vlastnímu silnému nutkání vyjádřit svůj názor na to, co jeho hrdina dělá. V jeho nejlepší komedii *Ptáci* je však skvělá vyváženost komického heroismu a komické ironie zachována.

V nové komedii je nejčastěji zobrazeno erotické dobrodružství mladého muže a dívky, kteří musejí čelit nepřízni, a to především ze strany rodičů. Příběh je rozřešen náhlým zvratem, který je vlastně komickou obdobou aristotelského poznání, a tento prvek je vypracován dokonaleji než jeho tragický protějšek. Na počátku je hrdina vystaven protivenstvím ze strany svého okolí, aby se pak v rozuzlení děje domohl jmění a hrdinka cuhodného postavení a nakonec se na jevišti kolem hrdiny a jeho nevěsty vytváří společenství nové. Děj komedie se vyvíjí tak, aby se hrdina mohl začlenit do té části společnosti, kam svou povahou náleží. Samotný hrdina je však jen zřídka výjimečná osobnost. Zcela v souladu z požadavky nižší mimetické tvorby je i přes své ctnosti spíše obyčejný, i když společensky úspěšný. U Shakespeara a v romantické komedii, která je jeho dílu blízká, můžeme pozorovat posun

od těchto zásad směrem k vyšší mimetické tvorbě. Postava Prospera je jedním z mála příkladů využití aristofanské techniky výstavby celého komického děje prostřednictvím jediné centrální postavy. Vyšší mimetické struktury dosahuje Shakespeare obvykle tak, že rozpoutá boj mezi represivní částí společnosti a jinou skupinou postav, která se jeví jako žádoucí, a tak vlastně rozehraje střet dvou rovin existence, reality našeho světa či světa horšího a světa kouzelného, idylického. Později se k této myšlence ještě vrátíme.

Z toho, co již bylo řečeno, vyplývá, že v pozdější rodinné komedii víceméně přežívají zásady uplatňované v době renesance. Rodinná komedie staví na archetypu Popelky, tedy na situaci, která nastává, když se má Pamela za svou ctnost dočkat odměny, když se má postava blízká samotnému čtenáři začlenit do té sféry společnosti, po které oba prahnou, do společnosti, která vítá své příslušníky radostným šustěním svatební róby a bankovek. A zase, Shakespeare si může ve své komedii dovolit provdat a oženit třeba i osm či deset osob, pokud zaujímají podobnou dramatickou pozici, stejně tak jako může být stejný počet zavražděn ve vyšší mimetické tragédii, ovšem v rodinné tragédii je takové rozptýlení sexuální energie velice řídké. Ale hlavní rozdíl mezi vyšší a nižší mimetickou komedií je v tom, že závěr nižší komedie častěji obsahuje téma společenského vzestupu. Významnější autoři nižší komedie často prezentují tentýž vzorec příběhu o cestě za úspěchem a s ním související morální problematiku, jak je nacházíme u Aristofana. V Balzakovi i Stendhalovi vidíme, že vychytralý a bezohledný lump může dosáhnout úspěchu stejně tak jako ušlechtilý hrdina typu Samuela Smilese či Horatia Algera. Jako komický protějšek *alazona* tak nacházíme mazaného, sympatického, bezzásadového *pikara* z pikareskního románu.

Když se teď zaměříme na komedii ironickou, je nutno začít u momentu, kdy je *pharmakos* zavržen, a vnímat tuto situaci právě z pohledu společnosti. Jde o onen předpokládaný pocit úlevy či zadostiučinění, který máme pociťovat, když je Johnsonův Volpone odsouzen na galeje, když je Šajlok zbaven svého majetku a Tartuffe uvězněn. Jak už bylo naznačeno v části pojednávající o ironické tragédii, není snadné tuto skutečnost akceptovat, pokud není pojednána s jistou lehkostí. Všude tam, kde je nad jednotlivcem společností vynesen odsuzující verdikt, dochází k tomu, že se i největší darebák náhle jeví vinným méně než sama společnost. Je tomu tak obzvláště v případě hrdiny, který po celou dobu bavil publikum a který je vlastně komickým protějškem tragického hrdiny představovaného umělcem. Zavržený komik, ať už v podobě blázna, klauna, šaška nebo naivky, patří v dějinách literatury mezi nejděsivější představitele ironie, tak jak se s ním setkáváme v postavě zavrženého Falstaffa a v některých Chaplinových charakterech.

V některých dílech náboženské poesie, kupříkladu v závěrečné části *Paradisa*, pozorujeme, že literatura má určitou horní mez a že po jejím překročení se imaginativní vize světa věčnosti mění v samotnou bezprostřední zkušenost. Na příkladu ironické komedie pak můžeme vidět, že umění má také jakousi dolní mez, kterou je reálný život. Jde o aspekt krutosti ve světě, kde komedie se utváří tak, že bezbranná oběť je vystavena utrpení a tragédie tím, že se s utrpením smiřuje. Ironická komedie ztvárňuje motiv obětního rituálu a noční můry jako lidského symbolu, který v sobě koncentruje naše obavy i nenávisti. Jestliže tyto symboly získají existenciální rozměr, jak je tomu v obrazech lynčovaného černocha, židovské oběti pogromu, staré ženy pronásledované pro čarodějnictví, vlastně jakékoli náhodné oběti davu jako je básník Cinna v *Juliu Césarovi*, pak jsou hranice umění překročeny. V Aristofanovi ironie občas hraničí s davovým násilím, protože jde o útoky velice osobní. Člověk je nucen se pozastavovat nad výsměchem, kterým jsou v jednotlivých hrách dramatické postavy častovány, Kleisthenés pro svou pederastii či Kleón pro svou zbabělost. Aristofanes slovem *pharmakos* prostě míní postavu ničemy. V závěru hry *Oblaka*, kde básník



shromažďuje pro akt lynče skupinu postav, která se chystá vypálit Sokratův dům, máme komickou obdobu jednoho z největších literárních skvostů tragické ironie, Platónovy *Obrany*.

Hranicí, která odděluje umění od krutosti, je právě element *hry*, a zdá se, že hra na lidskou oběť je zásadním tématem ironické komedie. I pro samotný akt smíchu je velmi důležité, že nás oprošťuje od nepříjemných pocitů a strachu. To je příznačné především pro ty umělecké formy, které jsou určeny většímu počtu přítomného publika, jako je právě drama a v ještě větší míře sportovní hry. Je třeba poznamenat, že hra na oběť nemá žádnou souvislost s vývojem obětního rituálu, tak jak jsme to mohli pozorovat u staré komedie. Charakteristické znaky takového rituálu, postava kralevice, předstíraná smrt, popravčí, zástupná oběť, jsou mnohem výraznější v Gilbertově a Sullivanově *Mikádu* (Mikado) než v Aristofanovi. Přirozeně, nelze tvrdit, že by baseball měl svůj počátek v rituálu lidské oběti, ovšem takovou teorii by mohla podpořit analýza role sudího, která je roli *pharmaka* v mnoha ohledech podobná. Je to lotr a vyděděnec, lupič horší Barabáše, ďábelský zjev, jehož smrt si žádají všichni příznivci prohrávajícího týmu. V průběhu zápasu davové vášně obrazně řečeno vřou v odkrytém kotli. Lynčující dav je ukrývá pod pokličkou morální ctnosti, jak by řekl Blake. Boj gladiátora na život a na smrt, kde má obecenstvo skutečnou vládu nad životem a smrtí těch, kteří je baví, je snad nejvyostřenější ze všech krutých, ďábelských parodií dramatu.

To, že v současnosti procházíme ironickou fází vývoje literatury, má svůj podíl na popularitě detektivního žánru. Ústředním motivem je snaha lovce lidí vypátrat *pharmaka* a izolovat ho od společnosti. Detektivní příběh se objevuje za éry Sherlocka Holmese jakožto výrazný nižší mimetický tvar, který je charakterizovaný zostřeným smyslem pro detail. Detail, původně nejobyčejnější a opomíjená skutečnost všedního života, nabývá podivuhodnou a osudovou důležitost. Když pak budeme zkoumat dále, zjistíme, že se jedná o jistý druh rituálního dramatu soustředěného kolem těla mrtvého, kde se váhající ukazováček společenského zatracení probírá skupinou „podezřelých", aby nakonec označil jednoho z nich. Silný dojem, který v nás postava oběti davu vyvolává, vyplývá ze skutečnosti, že jeho případ je vlastně pouze dovedně zkonstruován. Je-li trest skutečně nevyhnutelný, jde o ironii tragickou, jako v *Zločinu a trestu*. Raskolnikův zločin je totiž natolik spjat s jeho charakterem, že jakákoliv detektivní záhada je zde zcela vyloučena. Zároveň s tím, jak v detektivním příběhu vzrůstá násilí (násilí, které je zaštítěno pravidly tohoto žánru, protože je principiálně vyloučeno, aby se „lovec lidí" mýlil ve svém předpokladu, že jeden z podezřelých je vrah), přechází pátrání do žánrové sféry thrilleru, který je určitým druhem melodramatu. Melodrama obsahuje dvě důležitá témata: vítězství morální ctnosti nad zločinem a následnou idealizaci morálních pravd, které publikum vyznává. V melodramatu násilí, v thrilleru, se umění ocitá na své nejzazší hranici, v pustém farizejství lynčující lůzy.

Kdybychom měli brát vážně rozličné formy melodramatu, a obzvlášť melodrama detektivního příběhu, museli bychom je považovat za vyšší formu propagandy policejního státu, protože v podstatě ospravedlňují nastolení násilí většiny. Není to však tak jednoduché. I zde totiž stále funguje ochranná hráz hry. Smrtelně vážné melodrama totiž dříve či později zabředne do vlastní lítosti a strachu, a čím vážněji se snaží tvářit, tím se jen zvyšuje pravděpodobnost, že se u čtenáře setká s ironií, a lítost a strach se ukáží být pouhým sentimentálním tlacháním a tupou zasmušilostí. Ironická komedie na jedné straně odhaluje absurditu naivního melodramatu, nebo přinejmenším jeho snahu prohlásit jednotlivce, který stojí mimo společnost, za společenského nepřítele. Dále pak směřuje k vlastnímu úkolu komické ironie či satiry, když jako skutečného nepřítele společnosti označuje její

vlastní organizaci. Na tomto základě teď pojednáme o jednotlivých formách ironické komedie.

Vzdělané publikum, které sleduje melodrama, odsuzuje zločince s jistou blahosklonností. Potvrzuje se tak skutečnost, že postavu zločince nelze brát smrtelně vážně. Máme zde co do činění s oním druhem ironie, který nacházíme i ve dvou nejvýznačnějších uměleckých žánrech ironického věku, reklamě a propagandě. Takové umění předstírá, že zcela vážně oslovuje podprahové publikum hlupců, publikum, které sice snad ani neexistuje, ale o kterém se nicméně předpokládá, že je dostatečně omezené na to, aby bezvýhradně přijalo prezentované ujištění o prvotřídní kvalitě mýdla, respektive záměrů establishmentu. Ovšem ti všichni ostatní, kteří vědí, že v ironii se sděluje mnohem víc, než je řečeno, rozumějí ironickému rozměru těchto umění nebo je přinejmenším chápou jako určitý druh ironické hry. Stejně tak i „krváky" čteme s přesvědčením, že popisované násilí není skutečné. Nepopíráme, že vražda je závažný zločin, ovšem kdyby vražda jednotlivce představovala pro naši civilizaci skutečné nebezpečí, neposkytovala by četba těchto příběhů ono známé duševní uvolnění. Už v římské komedii je kuplíř vystaven veřejnému ostuzení, což má podobný původ v dobovém přesvědčení, že veřejné domy ohrožují morálku.

Dále je ironická komedie určena divákovi, který chápe, že násilí a vražda není ani tak útokem zločinného individua na společnost ctnostných, jako spíše projevem zkaženosti této společnosti. Tento druh komedie je intelektuální parodií melodramatické tvorby a objevuje se kupříkladu v románech Grahama Greena. Pak následuje ironická komedie útočící na samotnou podstatu melodramatu, neobvykle silná tradice se silným ironickým nábojem provázející komedii v celém jejím vývoji. Nelze přehlédnout, jak se ironická komedie neustále vysmívá svému publiku a plísní je za to, že prahne po sentimentálním a „vážném" příběhu, dožaduje se oslavy věrnosti a mravních hodnot. Do této ucelené tradice náleží Johnsonova a Congreveova arogance, Goldsmithův výsměch buržoaznímu sentimentu i parodie melodramatu Oscara Wildea a G. B. Shawa. Ani Moliere, který si ve svých hrách nemohl dovolit popudit krále, nestojí mimo tento proud. Ke komickému dramatu se řadí i karikatura melodramatické romance, která je přítomna v románech od Fieldinga po Joyce.

Nakonec se dostáváme ke komedii mravů (*comedy of manners*), která podává obraz uzavřené společnosti líbající si ve snobství a pomluvách. I v tomto druhu ironické tvorby se vyskytují postavy, které se vyčleňují ze svého společenského okolí, případně jsou z něj vyloučeny, získávají si však sympatie publika. Jde o určitou parodii tragické ironie, jak je tomu v případě nešťastného osudu docela bezbranného hrdiny knihy Evelyna Waugha *Hrst prachu* (A Handful of Dust). Jindy je hrdina, který je s porozuměním přijímán autorem a publikem, společností natolik znechucen, že z ní sám vystoupí, a stává se tak jakýmsi *pharmakem* naruby. Takový je závěr knihy *To suché listí* (Those Barren Leaves) Aldouse Huxleyho. Častěji ovšem spisovatel evokuje situaci jakési slepé uličky, kdy je hrdina svým okolím považován v nejlepším případě za blázna. Přesto ale okouzluje publikum, protože je obdařen něčím, co jeho okolí obdivuje. Příkladem nejzřejmějším a zároveň také nejskvělejším je Dostojevského *Idiot*, ale jsou i mnohé další. Uvedu *Dobrého vojáka Švejka*, *Nebe je můj cíl* (Heaven's My Destination) a *Kopytem do hlavy* (The Horse's Mouth), jen abych přiblížil zmíněný tematický okruh.

To, co bylo řečeno v případě tragických modů o návratu ironie zpět k mýtu, platí i pro mody komické. Zdá se, že i populární literatura pomalu posouvá své těžiště od krváků k žánru science-fiction. V každém případě je rapidní rozmach literatury sci-fi nepřehlédnutelnou skutečností. Sci-fi se většinou snaží popsat imaginární svět, který existuje kdesi nad



námi v takové výšce, z jaké my pohlížíme na svět divošských kultur. Děj se odehrává na scéně technologických zázraků a jde tedy o modus romance silně inklinující k modu mýtu.

Tento plán posloupnosti fikčních modů by snad mohl umožnit větší flexibilitu některých literárních termínů. Například slova „romantický" a „realistický", tak jak jsou běžně užívána, jsou termíny relativní a komparativní. Vyjadřují pouze určitou tendenci a nemohou být využita jako deskriptivní adjektiva, protože jsou neurčitá. Sestavíme-li následující řadu děl: *De Raptu Proserpinae*, *Juristova povídka* (The Man of Law's Tale), *Mnoho povyku pro nic*, *Pýcha a předsudek*, *Americká tragédie*, vidíme, že každé dílo je „romantické" ve srovnání s díly pozdějšími a „realistické" oproti dílům ranějším. Na druhé straně termín „naturalismus" označuje ve svém vlastním významu ono období vývoje prózy, kdy dochází podobně jako v případě detektivního příběhu k určitému vypětí nižší mimetické tendence v pokusu popsat život takový, jaký skutečně je, pokusu, který nemůže skončit jinak než v čisté ironii. I Zola si jako vášnivý vyznavatel principů ironie vysloužil pověst nezaujatého pozorovatele lidského divadla.

Není nijak obtížné v praxi určit rozdíl mezi ironickým *podtónem* nižšího mimetického modu či modů ranějších a ironickou *strukturou* vlastního ironického modu. Když ironii uplatňuje ve svém díle takový Dickens, může ji čtenář spolu s autorem sdílet, protože se předpokládá, že mají jisté společné představy o povaze normálnosti. Tyto předpoklady jsou příznačné pro populární modus, a jak vidíme právě na příkladě Dickense, v nižším mimetickém modu je hranice mezi vážným a populárním dílem mnohem užší, než je tomu v ironické literatuře. Na rozdíl od ní nižší mimetický okruh literární tvorby vychází z uznávaných společenských norem, což se projevuje určitou tvůrčí *zdrženlivostí*. Postavy nižších mimetických modů jsou vykreslovány tak, jak se jeví svému okolí, jsou dostatečně oděny a podstatná část jejich tělesného i duševního života je záměrně opomíjena. Takový přístup vychází z uznávaných společenských konvencí.

Kdybychom měli tento rozdíl podrobit hodnoticímu srovnání, které by pak nutně bylo čirým hodnocením morálním v literárně kritickém hávu, nezbývalo by nám nic jiného, než odsoudit nižší mimetické konvence za jejich prudérii a pokrytectví, které přehlíží širokou oblast lidského života. Naopak ironické konvence by zase mohly být z dickensovského pohledu obviněny jako neprospěšné, nezdravé, protilidové, nemorální a destruktivní. Protože nám ale jde pouze o prosté rozlišení obou druhů konvencí, omezíme se na tvrzení, že nižší mimetické je o jeden stupeň heroičtější než ironické, a že nižší mimetická zdrženlivost se odráží v povaze postav, které jsou obecně heroičtější nebo alespoň důstojnější než postavy ironické literatury.

Naše schéma lze uplatnit i pro definování rámce možností, kterým disponuje literární tvůrce při výběru postav. Pro demonstraci se můžeme zaměřit například na postavu přízraku. V pravém mýtu přirozeně neexistuje zásadní rozdíl mezi přízraky a živými bytostmi. V romanci již vystupují skutečné lidské bytosti, a proto zde přízraky tvoří zvláštní kategorii. V romanci je ale zpravidla přízrak jen jednou z postav, což se projevuje tím, že jeho přítomnost není ničím neobvyklým a plně zapadá do rámce popisovaného děje. I když ve vyšším mimetickém modu již funguje přírodní řád, tvůrci nečiní větší potíže zahrnout do něj i přízračnou bytost, protože dějová rovina zpravidla přesahuje naši zkušenost. Její přítomnost působí hrůzostrašně a tajuplně, neboť je zřejmé, že náleží do nám neznámého světa. V nižším mimetickém modu jsou již od časů Defoea přízraky takřka bez výjimky vykázány do zvláštní kategorie strašidelného příběhu (*ghost story*). V hlavním proudu nižší mimetické prózy se ovšem nevyskytují, a to z důvodu „čtenářova sklonu ke skepticismu", jak se vyjádřil Fielding, skepticismu, který ovšem sahá pouze k mezím nižších mimetických

konvencí. Těch několik výjimek, jako např. román *Na Větrné hůrce*, pouze potvrzuje pravidlo. Zde se totiž zcela zřetelně uplatňuje vliv romance. V některých dílech ironické fikčně orientované literatury se přízrak opět vrací na scénu, jako třeba v pozdních dílech Henryho Jamese, kde představuje část rozpadající se osobnosti.

Teď, když už umíme rozlišit jednotlivé mody, je potřeba říci ještě něco o možnosti jejich slučování. Ač je základní vyznění literárního díla dáno jedním určitým modem, může v něm být zároveň přítomen i kterýkoli ze zbývajících modů, případně i všechny čtyři. Mnohé z toho, co u literárních skvostů vnímáme jako jemnou vyváženost, je dosaženo právě sladěním několika modů. Chaucer je jako středověký básník především autorem světské či náboženské romance. Dva z jeho poutníků, rytíř a farář, ztělesňují hodnoty společnosti, ve které básník žije a tvoří. Tyto dvě postavy, které stojí na začátku i na konci *Canterburských povídek*, zásadně určují podobu celého díla. Ovšem bylo by neospravedlnitelné přehlížet Chaucerovo mistrovské zvládnutí nižších mimetických a ironických technik, stejně tak jako je mylné přesvědčení, že Chaucer je vlastně moderní spisovatel, který se pouze nedopatřením ocitl ve středověku. *Antonius a Kleopatra* je především vyšší mimetický příběh o pádu mocného vůdce. Na Marka Antonia je však možno se dívat i sironií, jako na muže, kterého zotročila vášeň. Je možné se zaměřit na jeho obecně lidské vlastnosti. Je možné v něm vidět odvážného a vytrvalého romantického dobrodruha podvedeného čarodějkou. A konečně lze také nalézt odkazy, které jej prezentují jako nadčlověka, jehož krok překonává oceán a který je zahuben spiknutím osudu, jemuž rozumí pouze věštec. Opomenout některou z těchto rovin by znamenalo dílo zjednodušit a zlehčit. Na základě tohoto rozboru si uvědomujeme, že ony dva základní aspekty umění, tedy to, že přináleží jak době svého vzniku tak i naší současnosti, si neodporují, ale naopak jsou ve vztahu komplementárním.

Dále se ukazuje, že mimetická tendence jako taková, snaha o věrohodnost a přesnost popisu, je pouze jedním pólem literatury. Tím druhým pólem je jak to, co Aristoteles nazývá slovem *mythos*, tak i mýtus ve svém běžném významu. Jednoduše tedy příběh, který je původně vyprávěním o všemocných hrdinech a ve kterém se teprve postupem času prosazuje tendence, aby byl vyprávěním hodnověrným a uvěřitelným. Mýty o bozích přecházejí v hrdinské eposy, ty se mění v komedii a tragédii, až se z komedie a tragédie nakonec stává více či méně realistická próza. Jde ale spíše o změny společenského kontextu než o proměnu literární formy, a základní principy vyprávění, jakkoli na tyto změny reagují, zůstávají konstantní. Tom Jones a Oliver Twist jsou typičtí představitelé nižší mimetiky, ovšem zápletka týkající se jejich tajemného zrození je pouze věrohodnější adaptací fikčních motivů, které nacházíme u Menandra, Euripidova *Iona*, až dojdeme k legendám o Perseovi a Mojžíšovi. Pozorujeme, že literární nápodobou přírody nevzniká pravda nebo samotná realita, ale věrohodnost, jejíž postavení se mění od blahosklonného ústupku v mýtu či lidovém vyprávění až k téměř cenzorskému požadavku zásad naturalistického románu. Když se probíráme literární historií, můžeme jednotlivá stádia romance, vyššího a nižšího mimetického modu brát jako vývoj *přesazených* mýtů, *mythoi* a dějových motivů směrem k opačnému pólu pravděpodobného, vývoj, který se s nástupem ironie obrací zase zpět.

### Tematické mody

Aristoteles uvádí šest aspektů poezie. Tři z nich, hudba, mluva a výprava, tvoří samostatnou skupinu, ke které se později ještě vrátíme. Mezi tři zbývající náleží *mythos* či dějová



zápletka, *ethos*, který zahrnuje postavy i místo děje, a *dianoia* neboli „myšlenka". Doposud jsme se zabývali jen fikčními literárními díly, kde děj představuje „duši" díla, jak by řekl Aristoteles, jeho formující princip, a kde postavy jsou především jakousi funkcí děje. Ovšem vedle uzavřené literatury založené na vztahu hrdiny a jeho okolí existuje i literatura otevřená, která otevírá vztah mezi autorem a jeho společností. I poezie může být zcela uzavřená ve svých postavách, jak je tomu u Shakespeara a Homéra, kde básník příběh uvede a pak se jednoduše vytratí a jedinou známkou básníkovy přítomnosti v *Odyssei* je tak pouze druhé slovo textu – *moi*. Ovšem jakmile se na obzoru vynoří osoba samotného básníka, vzniká mezi ním a čtenářem kontakt, který je schopen příběh přerušit a nakonec v něm dominovat do té míry, že z příběhu nezůstane nic krom básníkova rozhovoru se čtenářem.

V žánrech románu a dramatu většinou převažuje forma uzavřená. Jinak je tomu v případě eseje a lyriky (i když v jiných ohledech jde o žánry naprosto odlišné), kde je nejdůležitější *dianoia*, tedy myšlenka, respektive básnický obraz, který básník sděluje svému čtenáři. Pojem *dianoia* bychom snad mohli nejlépe přeložit jako „téma" a literatura, ve které převládá takový myšlenkový nebo abstraktní zájem, se pak nazývá tematická. Když se čtenář románu táže, „Jak to všechno dopadne?", jeho otázka se týká dějové zápletky, a to především té její ústřední části, kterou Aristoteles nazývá poznání osob nebo *anagnorisis*. Může se ale stejně tak ptát, „Jaký je *smysl* tohoto příběhu?" Tato otázka se pak vztahuje *k dianoi* a zároveň ovšem naznačuje, že stejně tak jako v dějové zápletce je i v tématu určitý moment poznání přítomen.

Bylo by příliš snadné tvrdit, že některá literární díla jsou svým zaměřením fikční a jiná zase tematická. Je pochopitelné, že žádné literární dílo není výlučně fikční či naopak tematické, protože v každém jsou potenciálně přítomny všechny čtyři etické elementy (etické v tom smyslu, že odkazují k povaze), hrdina, jeho okolí, literát a jeho publikum. Stěží můžeme nalézt nějaké literární dílo, které by ať už implicitně či explicitně nevyjadřovalo určitý vztah mezi autorem díla a jeho publikem. I když je publikum, ke kterému se literát obracel, vystřídáno dalšími generacemi, změní se podoba vztahu, ale vztah jako takový přetrvává. Na druhé straně se i autor lyriky či eseje sám stává v jistém smyslu fikčním hrdinou s odpovídajícím publikem, protože kdyby prvek literární projekce zcela chyběl, daný text by již přestal být uměleckou literaturou a v tomto případě by šlo o přímé sdělení či o racionální literaturu faktu. Všechny čtyři etické elementy jsou nutně zachovány i v milostné básni, kde autor vytýká své milé bezcitnost a kde se tyto snaží omezit jen na dva.

Každé literární dílo tak obsahuje jak fikční tak i tematickou rovinu, a to, která z nich převládá, záleží spíše na názoru a způsobu interpretace. Jako typického představitele neosobního fikčního spisovatele jsme zde uvedli Homéra, ovšem až asi do roku 1750 byla kritická interpretace jeho díla téměř výhradně tematická a zabývala se *dianoiou*, případně ideálem vůdce, který je v obou eposech přítomen. Název knihy *The History of Tom Jones* (Tom Jones) odkazuje k jejímu ději, zatímco název *Rozum a cit* je dán tématem díla. Přesto ve Fieldingovi nacházíme silnou tematickou rovinu (především v úvodních kapitolách jednotlivých knih) a naopak Jane Austenová zase vypráví velice dobrý příběh. Oba romány se jeví jako silně fikční, když je srovnáme s takovou *Chaloupkou strýčka Toma* nebo *Hrozny hněvu*, což jsou díla, jejichž děj slouží především k ilustraci témat, kterými jsou problém otrocství, respektive úděl utečenců. Ovšem i tato díla se mohou jevit jako fikční ve srovnání s *Poutníkovou cestou* a *Poutníkova cesta* je zase fikční ve srovnání s Montaignovými esejí. Je zajímavé, že jak přecházíme od fikčního k tematickému, prvek, který označujeme jako *mythos* postupně mění svůj význam od „zápletky" k „vyprávění".

Je-li umělecké dílo napsáno nebo interpretováno tematicky, jedná se o podobenství nebo výpravnou báji. Všechny formální alegorie obsahují *ipso facto* silnou tematickou rovinu, ačkoli z toho nutně nevyplývá, jak se často tvrdí, že tematicky zaměřená kritika, může kterékoli dílo proměnit v alegorii (má ale nepochybně určitý alegorizující vliv, jak uvidíme později). Pravá alegorie je strukturní prvek, který musí být v díle původně obsažen, a není v moci kritiky prostě jej tam dosadit.

Takřka každá civilizace má ve své mýtické tradici určitou skupinu mýtů, o které se předpokládá, že je vyšší, úctyhodnější, cennější a bližší pravdě a skutečnosti než mýty zbývající. Většina literátů raného křesťanského období, kteří pracovali jak s Biblí tak i s klasickou literaturou, byla přesvědčena o tom, že klasická díla nedosahují autoritativní hodnoty biblických textů, i když z hlediska literární kritiky se jedná o tentýž druh mytologické tvorby. Takové rozlišení mýtů na kanonické a apokryfní, které lze pozorovat již v primitivních společnostech, propůjčuje první skupině výsostný tematický význam.

Teď se zaměříme na to, jak se do tematické roviny literatury promítá náš systém posloupnosti modů. Budeme se muset omezit pouze na západní literární tradici, protože onen zkratkovitý proces, který jsme pozorovali v klasické fikční literatuře, je na tematické rovině ještě výraznější.

V oblasti fikčního modu jsme jako dvě hlavní tendence definovali tendenci „komickou", kdy dochází k integraci hrdiny do společnosti, a tendenci „tragickou", která se projevuje jeho izolací. V tematické literatuře může umělec tvořit z pozice jednotlivce a zdůrazňovat odstup vlastní osobnosti a nezávislost své umělecké vize. Takto vzniká převážná většina lyriky a esejistických děl, velká část satiry, epigramy, eklogy a příležitostná poesie obecně. Časté projevy protestu, rozladění, výsměchu a osamění (ve vypjaté i smířlivé podobě) možná ukazují jakousi podobnost s tragickými fikčními mody. V druhém případě obětuje umělec vlastní individualitu a stane se mluvčím společnosti, což znamená, že pokud se svým dílem neobrací na jinou společnost, že skrze něj nachází vlastní vyjádření poetická zkušenost a tvůrčí síla latentně přítomná ve společnosti nebo alespoň společností žádaná.

Tak vzniká poezie, která je v nejširším významu označována jako výchovná: epika umělého tematického rázu, didaktická poezie a próza, encyklopedické kompilace mýtů, lidové slovesnosti a legend (jako jsou např. díla Ovídiova a Snorriova). Tyto příběhy, přestože mají v podstatě fikční charakter, jsou zaznamenávány a přetvářeny s tematickými cíli. V poezii, která je v tomto smyslu výchovná, se i společenské postavení básníka jeví jako významné téma. Abychom získali lepší představu o oněch dvou základních podobách, bylo by možno poezii psanou izolovaným jednotlivcem nazvat „lyrickou" tendencí a naopak poezii společensky angažovaného básníka tendencí „epickou" (oproti spíše „dramatické" fikční literatuře uzavřeného světa postav). Přirozeně, že tyto termíny neužíváme pro označení žánru, ale protože samy na žánrovou oblast odkazují, raději se jich vzdáme a nahradíme je pojmy „epizodický" a „encyklopedický". Tím máme namysli, že když básník tvoří jako individuum, jeho tvorba se realizuje spíše v okamžitých formách, zatímco básník z povolání, který má vlastní společenské poslání, se vyjadřuje v širších souvislostech.

V mytické rovině se setkáváme spíše s bájnou než s bezprostřední zkušeností. Ovšem i básník, který opěvuje nadpřirozený svět, vystupuje jako určitá osoba nebo jako orákulum, které je zprostředkovatelem božského hlasu. Takový umělec má obvykle extatickou povahu a vládne také neobyčejnými schopnostmi. Orfeus pohnul stromy, keltští potulní pěvci dokázali svou satirou zabít nepřítele a izraelští proroci zase předpovídali budoucnost. Vizionářská schopnost básníka a jeho vlastní poslání jsou zcela ve službách boha, který sám skrze ně promlouvá. V básníkově tvorbě se tedy za určitých okolností zjevuje boží vůle, a to



především tehdy, když se ve stavu duchovního vznícení nebo božského osvícení stane orákulem. Tehdy, když dojde k vyjevení boží podstaty, jeho osudu a vůle, ustanovují se prostřednictvím orákulních výpovědí základy mýtu a rituálu. Lze to jasně dokumentovat na příkladu vzniku mesiášského mýtu z židovských orákulních proroctví. Jiným příkladem z oblasti mytického modu je Korán, který se objevuje na počátku historického vývoje západní kultury. Původní díla orákulní poesie jsou svou povahou natolik předliterární či extraliterární, že je velice obtížné je definovat. V pokusu o interpretaci podobných extatických orákul, která prý zaujímají významnou pozici v kultuře prérijních indiánů, se musíme spolehnout na antropologické výzkumy.

Z toho, co již bylo řečeno, vyplývají dva důležité poznatky. Ten první se týká celostního charakteru básnické vize, která se básníkům jako takovým nabízí, aby byla proměněna do jediné encyklopedické formy. Toho může dosáhnout jeden určitý básník, jestliže má dostatek schopností a talentu, nebo celá básnická škola či tradice, za předpokladu, že je daná kultura dostatečně homogenní. Mohli jsme si povšimnout, že tradiční příběhy a mýty mají silnou tendenci se sdružovat a vytvářet encyklopedické celky, obzvlášť mají-li obvyklé metrum. Předpokládá se, že podobným procesem vznikaly Homérovy eposy a prozaická Edda (ml.) tímto způsobem přepracovala do souvislého prozaického vyprávění témata básnických fragmentů Eddy starší. Biblické texty vznikaly zřejmě stejným způsobem a v Indii, kde byly možnosti takového sdílení tradice ještě vyšší, dva tradiční eposy *Mahabharata* a *Ramayana* po staletí rozšiřovaly svůj objem, tak jako krajta požírající ovci. Příklad ze středověku můžeme nalézt v proměně *Románu o růži* v encyklopedickou satiru. Vše, co působí ve finském eposu *Kalevala* dojmem ucelenosti a návaznosti, získalo toto dílo svou rekonstrukcí v 19. století. Tím nechceme říct, že by *Kalevala* snad měla být nějaký umělý padělek. Chceme jen ukázat, že obsahuje určitý druh materiálu, který je vhodný k takové rekonstrukci. V mytickém modu encyklopedickou formu nejčastěji nacházíme v posvátném textu a v modech ostatních se uplatňuje v řadě děl, která jsou převážně pološtěnými *analogiemi* mýtu nebo božské zvěsti.

Také se ukazuje, že přestože v různých modech existuje velké množství epizodických forem, v každém jednotlivém modu můžeme určit jednu určitou epizodickou formu, která má zvlášť důležitý význam a poskytuje jakýsi vzor pro formy encyklopedické. V mytickém modu tento ústřední či typický tvar představuje orákulum. Orákulum se vyskytuje v mnoha rozličných formách, především v přikázáních, podobenství, aforismu a v proroctví. Z těchto pak sestává text posvátné knihy, ať již jsou jednotlivé prvky seřazeny volně, jako je tomu v Koránu, nebo pečlivě uspořádány a propojeny jako v Bibli. Tak například Kniha Izajášova se skládá z velkého množství různých druhů orákul, které je možno seřadit do tří skupin podle toho, zda náleží k době vyhnanství, či zda jí předchází, nebo odkazují k době po návratu z vyhnanství. „Vyšší autority" v oblasti studia Bible nejsou literárními kritiky, a proto se musíme spolehnout na vlastní úsudek. Kniha Izajášova má skutečně jednotný charakter, jak se tradičně tvrdí, ovšem nejde zde o jednotu autorství ale o jednotu tématu. Tématu, které je vlastně stručnou verzí vlastního tématu celé Bible, podobenství o pádu, zajetí a spáse Izraele.

V období romance se básník, stejně tak jako jeho hrdina, stává obyčejnou lidskou bytostí a bůh se vrací zpět na nebesa. Jeho úkolem je teď především si pamatovat. Paměť je matkou múz, jak prohlásil mýtus v počátcích svého historického vývoje. Ona inspiruje básníka, ovšem už ne v té míře, jako když bůh inspiroval orákulum (a že se básníci se tohoto spojení drželi, jak jen mohli). V Homérovi, prostějším Hesiodovi, i v dílech pěvců heroického věku severu nacházíme vše to, co si musel básník pamatovat. Jména králů a názvy cizích kmenů,

mýty a genealogie bohů, dějinné tradice, lidová přísloví, tabu, šťastné a nešťastné dny, zaklínadla, činy hrdinů kmene, to všechno a mnoho jiného se fine z básníkovy slovní zásobárny. Patří sem středověký minstrel se svým repertoárem naučených příběhů i autor duchovní poesie, kteří se, podobně jako Gower, nebo autor díla *Cursor Mundi*, pokoušejí v jediné rozsáhlé básni či poetickém testamentu uplatnit veškeré své znalosti. Encyklopedické vědění je v těchto básních považováno za posvátné, jako lidská analogie vědění božského.

Doba romantických hrdinů je z velké části také dobou nomádskou a její básníci jsou často poutníky. V řecké a keltské tradici má slepý potulný pěvec své pevné místo. Staroanglická poesie představuje jedno z nejponuřejších literárních vyjádření lidské osamělosti. Středověkou Evropou se potulují trubadúři a satiričtí goliardi. Samotný Dante byl vyhnanec. I když básník nevytáhne paty, je to zase poezie, která cestuje. Lidová vyprávění se rozcházejí po obchodních stezkách. Z velkých tržišť přicházejí balady a romance. Jindy zase Malory, působící v Anglii, vypráví svým čtenářům o „francouzské knize", která se mu dostala do rukou. Podivuhodné putování představuje nevyčerpatelný zdroj literární tvorby a právě tento námět se realizuje ve výsostně encyklopedické básni modu, Dantově *Komedii*. Poezie tohoto modu je charakteristická svou obecnou platností, ať už jde o její helénistickou podobu nebo o římskou formu křesťanství.

Za typické epizodické téma můžeme označit vědomí hranic, zkušenost poetické mysli, která přechází z jednoho světa do druhého nebo která si je vědoma obou zároveň. Báseň o vyhnanství, balada o *Wulfithovi*, o poutníkovi, kterým může být potulný pěvec, zhrzený milenec nebo satirik, zobrazují kontrast mezi světem paměti a zkušenosti. V básni snové vize, která je obvykle datována květnovým ránem, je v extatické vizi porovnáván svět snu se světem skutečným. V básních o duševním prozření, které nastává díky lásce k ženě nebo boží milosti, stojí *vita nuova* v přímém protikladu ke předchozímu životu. Tato příbuznost velké encyklopedické básně s básněmi o vyhnanství a extatickými vizemi je otevřeně vyjádřena již v úvodních verších Dantova *Inferna*.

Ve vyšším mimetickém stádiu je celá společnost pevně organizována kolem dvora a hlavního města a odstředivá perspektiva romance je tak nahrazena perspektivou dostředivou. Cíle dalekých výprav, svatý grál, nebeské město, se mění v konvergentní symboly prince, národa a národní víry. Encyklopedické básně tohoto období, např. *Královna víl*, *Luciáda*, *Osvobozený Jeruzalém*, *Ztracený ráj*, jsou národní eposy, které sjednocují vlastenecké a náboženské ideje. Jsou známy důvody zvláštního postavení politické roviny ve *Ztraceném ráji*, a proto nám nic nebrání charakterizovat jej jako národní epos. Spolu s *Poutníkovou cestou* představují jakousi předzvěst anglického nižšího mimetického modu, obsahují totiž jako jeden ze svých základních motivů příběh *Člověka*. Takové tematické eposy jsou svým charakterem zásadně odlišné od děl, jejichž hlavním cílem je prosté vyprávění příběhu, což je vlastně většina epické poesie heroického období, podstatná část islandských ság a keltských romancí i větší část renesančního *Zuřivého Rolanda*, přestože renesanční kritici ukázali, že toto Ariostovo dílo je možné interpretovat i tematicky.

Ve vyšší mimetické rovině je ústředním tématem osoba stojící v centru pozornosti, v ohnisku zájmu, ať už jde o milovanou ženu, přítele nebo božskou bytost. Jde o jistou období uctivého vztahu dvora ke svému vladaři, pohledu dvorské společnosti na orátora, případně obecenstva pozorujícího herce. Vyšší mimetický básník je totiž především dvořan, rádce, kazatel a veřejný mluvčí či strážce mravů. Ve vyšším mimetickém období pak dochází ke vzniku instituce kamenného divadla, které se stává hlavním nositelem fikčních forem. V Shakespearovi mají mravní otázky takovou důležitost, že do jisté míry vytlačuje osobnost



autora, což je méně časté v případě dramatiků silně tematického zaměření, jakým je např. Ben Johnson. Vyšší mimetický básník zpravidla chápe svou roli jako jistou obdobu společenské nebo náboženské autority a samotné téma vůdcovství zaujímá v tomto fikčním modu ústřední postavení. Dvorský básník věnuje dvoru vlastní schopnosti a i svůj život zasvěcuje dvorské etiketě. Smyslem jeho umění je sloužit vladaři a jeho vyvrcholením je dvorská milostná báseň, která se chápe jako svrchované zření krásy v jednotě s ní. Autor náboženské poezie převádí tyto zásady do světa duchovního, jak to činí angličtí metafyzičtí básníci, nebo nachází vlastní ústřední obrazy v liturgii. Jezuitská poezie 17. století a její protějšek, který našla v Crashawovi, dosahují vysoké ikonické intenzity. Patří sem také Herbert, když vede čtenáře schod za schodem do chrámu víry.

Literární platonismus je pro vyšší mimetické období velmi případný. Většina renesančních humanistů si uvědomuje význam symposia a dialogu jako společenských a vzdělávacích institucí elitní kultury. Také se všeobecně věří, že *dianoia* poezie představuje jakousi formu, vzor, ideál či model přírody. „Svět přírody je z mosazi," tvrdí Sidney, „a pouze básníci nám předkládají zlatý." Sidney dále ukazuje, že zlatý svět není oddělen od světa přírody, ale je „vskutku druhou přírodou", sjednocením skutečně daného a modelového či žádaného. Když je v umění a kritice něco označováno jako novoklasicistní, podle našeho mínění taková charakteristika pouze vyplývá z přesvědčení, že poetická *dianoia* vyjevuje pravou povahu přírody, která se pokládá za ideální.

V nižší mimetice popisují fikční formy život výrazně individualizované společnosti, a proto zde nacházíme pouze jeden prvek mytické povahy, a ten se týká pojetí aktu individuální tvorby. Jeho typickým projevem je „romantismus", tematický směr, který se zásadním způsobem odvrací od soudobých forem literatury a prochází svébytným vývojem. Tvůrčí síly stojící u vzniku kupříkladu *Hyperionu* a *Pýchy a předsudku* na straně druhé jsou přes své shodné dějinné pozadí natolik protikladné, že se ze zdá, že v nižším mimetickém modu dochází k mnohem ostřejšímu oddělení fikčního a tematického, než je tomu v modech ostatních. V jistém smyslu tomu tak opravdu je, neboť důraz na protiklady subjektivního a objektivního, myšlenkového světa a vnějších podmínek, případně individuálních a společenských psychických daností, je skutečně pro nižší mimetickou rovinu charakteristický. V tomto období je tematický básník v mnohém podobný fikčnímu hrdinovi období romance. Je to výjimečná osobnost, která prožívá vyšší a mnohem fantastičtější druh zkušenosti, než je přirozený řád světa. Jeho nový tvůrčí svět obsahuje mnohé prvky, které jsme označili jako charakteristické pro romanci. Mysl romantického básníka je neustále v panteistickém souznění s přírodou a zdá se podivuhodně odolná proti hrozbě skutečného zla. Tato schopnost, už jsme se s ní také dříve setkali v romanci, přetavovat bolest a hrůzu v požitek se projevuje v sadismu a pekelné symbolice „romantického světabolu". Encyklopedická tendence vytváří mytologické eposy, kde mýtus vyjadřuje duševní a subjektivní stavy člověka. Téměř dokonalým příkladem je *Faust*, a to především jeho druhá část. Jako nejznámější anglická díla můžeme uvést Blakeovy prorocké knihy a mytologické básně Keatse a Shelleyho.

Tematický básník tohoto období je zaujat sám sebou, ovšem nikoliv snad pouze z čistého egoismu, ale proto, že jeho umělecká zručnost má individuální základ a je takto geneticky a psychologicky dána. Užívá biologické metafory, organické staví do protikladu k mrtvému a mechanickému, společnost rozděluje z biologického hlediska na génie a obyčejné lidi a génius je mu zdravým zrnem mezi zrnem neplodným. Má bezprostřední vztah k přírodě a setkává se s ní jako nezávislý jednotlivec, naopak literární tradici často považuje na rozdíl od většiny svých předchůdců za pouze druhořadou náhražku osobní zkušenosti. Podobně jako hrdina nižší mimetické komedie útočí romantický básník na společenské principy. Dar

tvořivého génia mu přináší autoritu, která má na společnost až revoluční účinek. Romantická kritika obvykle rozvíjí teorii, která chápe poezii jako oslavu osobní velikosti. Základním epizodickým tématem je analýza nebo přímý popis subjektivních duševních stavů a toto téma se považuje za typický prvek literárních hnutí navazujících na Rousseaua a Byrona. Romantický básník dokáže snadněji než jeho předchůdci být osobitý novým obsahem a přístupem a zároveň formálně tradiční. Skutečnost, že mnoho z Wordsworthových kratších básní by bylo možno začlenit do *Preludia*, podobným způsobem jako jsou v eposech zahrnuty jednotlivé básně, odráží jejich zásadní technickou novost.

Umělci, kteří přicházejí po období romantismu, jako například básníci francouzského *symbolismu*, se s ironickým gestem odvracejí od světa poetického tržiště plného neurčitých tónů a nepřesných významů, odmítají prázdnou rétoriku, morální soudy a ostatní idoly lidského rodu a veškerou energii věnují naplnění vlastního přesvědčení, že úkolem básníka je psát básně. Už jsme se zmínili o tom, že ironický fiktivní umělec neuznává jiné zásady než požadavek řemeslné dokonalosti a stejně tak i tematický básník ironického období se považuje spíše za řemeslníka než za „tvůrce" či „samozvaného zákonodárce". To v praxi znamená, že potlačuje roli vlastní osobnosti a zdůrazňuje význam vlastního díla, což je přístup, který nacházíme v Yeatsově teorii poetické masky. V ideálním případě se pak stává oddanou duší a poustevníkem poezie. Flaubert, Rilke, Mallarmé i Proust byli všichni svým způsobem vyznavači „čistého" umění. Ústředním epizodickým tématem je pak téma jasné, ale prchavé vize, která se jako bezčasový estetický vjem objevuje v Rimbaudově *osvícení*, Joyceově epifanii a *okamžiku (Augenblick)* moderního německého myšlení. Jindy má zase podobu nedidaktického ozřejmění, které je přítomno v pojmech *symbolismu* a imagismu.

Posouzení těchto událostí v rámci širokého dějinného panoramatu („temps perdu") je hlavním tématem literatury encyklopedického rázu. V Proustovi se v různých intervalech opakovaně vyskytují určité zážitky a stávají se tak okamžiky bezčasí. V *Plačkách nad Finnegana* je celá historie představena jako jedna obrovská antiepifanie. Ve dvou dílech menšího rozsahu, ale stále ještě encyklopedického charakteru, v Eliotově *Pustině* a v poslední a zároveň nejhlubší knize Virginie Woolfové, *Mezi akty*, nalézáme podobný pohled na rozdíl mezi celkovým civilizačním vývojem a jemnými záblesky významných okamžiků, které samy mohou osvětlit jeho pravou povahu (skutečnost pozoruhodná tím víc, že tyto díla jsou jinak naprosto odlišná). Zatímco romantický básník pokládal za možné psát jakožto individuum v rámci formální kontinuity, v modu ironickém se prostřednictvím kritických teorií hlásí zásadně diskontinuitní povaha poezie. Toto paradoxní pojetí poezie, která je encyklopedická a zároveň diskontinuitní, se projevuje ve výstavbě *Pustiny* i *Cantos* Ezry Pounda a zakládá, stejně jako její přímý protiklad ve Wordsworthovi, nový druh tvůrčí techniky ohlašující příchod nového modu.

Tato technika se shoduje ve svých jednotlivostech s obecným rámcem tematické ironie. Vlastní ironická metoda, kdy se ve skutečnosti myslí něco poněkud jiného, než se říká, se vyskytuje už v Mallarméově zásadě odmítající přímé sdělení. Často se vynechává predikační fráze, nebo se jednotlivé obrazy prostě řadí vedle sebe, beztoho aby byl ozřejměn jejich vzájemný vztah, i takové postupy jsou ve shodě s požadavkem vyvarovat se oratorické rétoriky. Stejný záměr stojí i za snahou vyhnout se apostrofám a dalším prostředkům umožňujícím přímé oslovení. Existuje dokonce práce, která se zabývá podstatným nárůstem výskytu určitého členu v ironickém modu a vysvětluje tuto skutečnost zasvěceností publika, které chápe skutečný smysl sdělení za ironickou zástěrkou řečeného.

Jak jsme se již zmínili v části věnované fikční literatuře, ironie se opět obrací směrem k mýtu, což má za následek, že umělec se posouvá z pozice mistra ironie do role věštce. K této



tendenci se často váží rozličné druhy cyklického pojetí dějin, jež mají za úkol podpořit ideu návratu, a proto tyto teorie představují typický fenomén ironického modu. Máme zde Rimbauda se svým „déréglement de tous les sens", který se prohlašuje za reinkarnaci Prométhea přinášející lidstvu božský oheň, aby obnovil dávnou mytickou sounáležitost maniakálního a mantického. Jiným příkladem je Rilke, který po celý život bedlivě naslouchal vnitřnímu prorockému hlasu. Dále je zde Nietzsche zvěstující vzmach nové božské síly v člověku, prohlášení, které je poněkud nejasné, protože zároveň obsahuje právě teorii věčného návratu téhož. Yeats ohlašoval konec západního cyklu vývoje a příchod nového období klasicismu, kdy holubici a pannu nahradí Léda se svou labutí. A nakonec i Joyce předkládá vicovskou teorii dějin, ve které se náš věk jeví jako bezútěšná apokalypsa ústící v návrat do doby před Tristramem.

Z výše řečeného je možno vyvodit tvrzení, že mnohé z předpokladů dnešní literární kritiky vyplývají z úzkého historického kontextu. Na vzestupu je dnes ironický provincialismus, který se v literatuře pídí po dokonale objektivitě, odmítá morální soudy a soustřeďuje se na čistě jazykové mistrovství a další podobné kvality. Provincialismus romantický, který hledá génia a umělecké počiny silné osobnosti sice již poněkud zastaral, je ale stále ještě přítomen. Své doktrináře měl i vyšší mimetický modus a někteří prosazovali kánon ideální formy i v osmnáctém a dokonce devatenáctém století. Ukazuje se však, že žádný soubor kritických zásad, který vychází pouze z jednoho modu, nemůže nikdy obsáhnout celou pravdu poezie.

Dále je zřetelná obecná tendence vyhraňovat se nejostřeji proti modu bezprostředně předcházejícímu a v menší míře pak se vracet k principům ranějších modálních předků. Proto pohlíželi humanističtí představitelé vyššího mimetického období s pohrdáním na představitele středověké romance jako na „bájepravce a chvastouny", jak je nazývá Spenceruv E. K. U Sidneyho však zjišťujeme, že neúnavně obhajovali poezii poukazem na společenský význam původní mytické fáze. Považovali sami sebe za světská orákula řádu přírody a na věci veřejné reagovali stejně jako orakulární básníci z kontextu společenských a přírodních zákonů. Romantici, tematičtí básníci nižšího mimetického období, se pak odvracejí od svých předchůdců i od jejich metody založené na následování přírody a vracejí se zpět k modu romance.

Na zásady romantismu navazovali v anglické literatuře především představitelé viktoriánského období a rozvíjeli tak stejný modus. Přechod k ironickému se odehrává cestou protiromantické revolty kolem roku 1900 (v literatuře francouzské o pár desetiletí dříve). V tomto novém modu, kdy dochází v mnoha ohledech k určitému návratu k vyšším mimetickým principům, je uznávána úzká uzavřená skupina, projevuje se úcta k esoterickému a nostalgie po aristokratických hodnotách. Pod těmito vlivy se utváří tak rozličné fenomény jako je Eliotův royalismus, Poundův fašismus či rytířský kult W. B. Yeatse. Vyšší mimetické tendence se výrazně odrážejí v literatuře 20. století např. v postavení umělce jako příslušníka dvorské společnosti, v pojetí poezie, jejímž posláním je sloužit panovníkovi a ve výsostné pozici zasvěcených a elitních skupin, a to především v poezii *symbolistické* tradice od Mallarmé po George a Rilka. Případné výjimky, které můžeme nalézt v tomto proudu, se často míjejí mnohem méně, než by se mohlo na první pohled zdát. Když Bernard Shaw vstoupil do Fabiánské společnosti, bylo toto hnutí natolik esoterické, že odpovídalo vkusu samotného Yeatse. Ovšem poté co se fabiánský socialismus transformoval v masové hnutí, stává se ze Shawa nakonec zatrpklý royalista.

Dále si opět můžeme povšimnout, že v každém období vývoje západní kultury dochází k výraznému příklonu ke klasickým literárním zdrojům, které jsou nejbližší danému modu. Tak vznikají ve středověku romantizující přepracování Homéra, vergiliovské eposy, platónské symposiony a ovidiovská dvorská milostná poesie vyššího mimetického období, římská satira nižšího mimetického období i díla inspirovaná samotným závěrem latinské literatury v eposе ironické jako je Huysmansovo *Naruby*.

Jak jsme už mohli vidět v našem rozboru fikčních modů, umělec nikdy nenapodobuje „život" v tom smyslu, že by život představoval svým rozsahem něco víc než obsah samotného díla. V každém modu dochází určitým způsobem k modifikaci obsahu určitou mytickou formou. Podobné je tomu v tematických modech, kde umělec také nenapodobuje myšlenku, ale pouze ji převádí do literární podoby. Nepochopení této skutečnosti vede k omylu, který můžeme obecně nazvat jako „existenční projekci". Představme si autora, jehož největší síla je v tragédii. V jeho díle se pak nutně setkáváme s ponurými a katastrofickými událostmi a v závěrečné scéně nacházíme postavy, jak postávají a debatují na téma bezohledného běhu světa, nestálosti lidského štěstí a neúprosnosti osudu. Takové pocity tvoří v tragédii součást její *dianoie*. Může se ovšem stát, že onen spisovatel, který je mistrem v oboru tragédie, dojde k přesvědčení, že jsou vyjádřením nejhlubších filosofických myšlenek, a uvádí obdobné názory, když je dotázán na vlastní životní filosofii. Naopak spisovatel, který je odborníkem na komedie a šťastné konce, nechá své postavy v závěrečné scéně promlouvat o dobrotivé prozřetelnosti, zázracích, které přicházejí na poslední chvíli a duchu vděčnosti a radosti, který máme všichni projevovat, když jsme obdařeni milostí života.

Pak přirozeně dochází k tomu, že tragédie i komedie obrazně řečeno vrhají svůj vlastní stín do sféry filosofie a tam dávají vzniknout filosofii osudu či filosofii prozřetelnosti. Jak Thomas Hardy tak i Bernard Shaw dosáhli kolem roku 1900 svého uměleckého vrcholu a oba zaujala evoluční teorie. Hardy, který byl silnější v tragédii, chápal evoluci z pohledu stoického meliorismu, schopenhauerovské imanentní vůle a sil „osudu" a „náhody", které si pohrávají s lidským životem. Oproti tomu Shaw, jakožto autor komedií, pokládal evoluci za sílu kreativní, vedoucí k revoluční politice, příchodu nadčlověka a jakési vyšší biologie. Ovšem je zřejmé, že Hardy ani Shaw nejsou skutečnými filosofy a jejich význam spočívá zcela v jejich dílech básnických, prozaických a dramatických.

A podobně vytvářejí vlastní existenční projekce i všechny ostatní literární mody. Mytologie se projektuje jako teologie, když mytopoetický básník určité mýty přijímá jako „pravdivé" a podle toho pak buduje své umělecké dílo. Romance obydluje svět nadpřirozenými a obyčejně neviditelnými bytostmi a silami: andělé, démoni, víly, přízraky, zakletá zvířata a duchové živlů, kteří se objevují např. v *Bouři* a v *Comusovi*. V tomto modu psal také Dante, který však nebyl spekulativní, protože přejímal pouze duchovní bytosti uznávané křesťanskými autoritami a jinými se nezaobíral. Ovšem u pozdějších básníků, kteří se zajímali o tvůrčí postupy romance, jako byl třeba Yeats, může dojít v případě otázky, zda vůbec a když ano, tak která z těchto podivuhodných stvoření „skutečně existují", k projekci otázky samotné. Ve vyšším mimetickém modu se objevuje především projekce quasi platónské filosofie ideálních forem, jako je láska a krása ve Spenserově hymnu na lidské ctnosti *Královna víl*. V nižší mimetice je to pak filosofie genese a organismu odhalující všude jednotu a moment vývoje, se kterou se setkáváme třeba u Goetha. Existenciální projekci ironie je, zdá se, samotný existencialismus a návrat ironie k mýtu je doprovázen nejen již zmíněným cyklickým pojetím dějinného vývoje, ale později dochází i k rozšíření zájmu o náboženskou filosofii a dogmatickou teologii.



Eliot rozlišuje mezi umělcem, který si vytváří svou osobní filosofii a tím, který přijme jeden z filosofických názorů, které se mu nabízejí, a dále pak argumentuje, že ten druhý ní v podstatě zachycuje rozdíl mezi tvorbou tematických představitelů nižšího mimetického modu a modu ironického. Spisovatelé jako byl Blake, Shelley, Goethe a Victor Hugo byli pod tlakem konvencí daného modu nuceni prezentovat myšlenkové zázemí vlastní poetiky jako původní osobní počin. Literáti období posledních sta let museli již čelit konvencím a tlakům jiného druhu. Jestliže ovšem v poezii platí takto naznačený vztah formy a obsahu, pak se musí básník vždy vyrovnávat se stejnými technickými problémy bez ohledu na to, jakým směrem se vydá.

Již od dob Aristotela má literární kritika zato, že literatura je svou *podstatou* mimetická. Rozlišuje se mezi její „vyšší" formou představovanou eposem a tragédií, která vypráví o životě vládnoucích vrstev, a formou „nižší", která zahrnuje komedii a satiru a kde vystupují především postavy nám blízké. Poněkud širší schéma, které jsme načrtli v této kapitole, nám, jak doufáme, může být nápomocno v posouzení rozličných Platónových komentářů o poezii, které jsou na první pohled rozporné. *Faidros* pojednává o poezii víceméně jako o mýtu a představuje tedy spíše Platónovo pojetí mýtu. *Ión* je zaměřen na osobu pěvce či rapsóda a definuje encyklopedickou a vzpomínkovou formu poezie, které jsou jinak typické pro romantický modus. V *Symposiu* se hovoří o Aristofanovi a zákony vyššího mimetického modu, které jsou zde vyjádřeny, jsou pravděpodobně nejblíže názorům samotného Platóna. Slavná rozprava ze závěrečné části *Ústavy* pak nepředstavuje nic jiného než polemické zhodnocení *nižších* mimetických prvků v poezii a *Kratylos* zase pojednává o ironické funkci dvojznačnosti, slovních spojeních, paronomázii a kritickém aparátu, který dnes oprášila literární kritika a aplikuje jej na poezii ironického modu, kritika, která se opět s jemnou ironií nazývá „novou" kritikou.

Rozdílné zaměření, které jsme popsali jako fikční či tematické, má svou obdobu ve dvou hlavních pohledech na literaturu, které procházejí celými dějinami literární kritiky. Jde o přístup estetický, představovaný Aristotelem, který chápe literaturu jako produkt, a kreativní přístup longinský, který literaturu považuje za proces. Báseň je pro Aristotela *techné*, estetický artefakt. On sám se jako kritik zabývá především objektivnějšími fikčními formami a ústředním bodem jeho teorie je pojem katarze. Katarze vyžaduje odstup ze strany diváka, a to jak od vlastního uměleckého díla, tak i od osoby autora. Pojem „estetický odstup" je veskrze přijímán i současnou literární kritikou, ale v podstatě se jedná o tautologii. Kdykoliv se zdůrazňuje estetická stránka díla, navazuje požadavek emocionálního a intelektuálního odstupu. Jak fungují principy katarze v jiných fikčních formách než v tragédii, tedy v komedii či v satiře, Aristoteles již nevypracoval a dodnes tak nikdo neučinil.

Tematický aspekt literatury zdůrazňuje vnější vztah mezi autorem a čtenářem, v němž jsou zahrnuty pocity lítosti a hrůzy bez toho, aby byly nositeli očistné funkce. V katarzi mají očistný charakter, protože jsou vázány na určitý objekt. Jestliže jsou přítomny ve vnímání uměleckého zážitku, existují volně a stávají se duševními stavy. Zmínili jsme se již o tom, že jestliže se objevuje pocit hrůzy bez svého objektu, nositele, jde o duševní stav, který předchází pocitu hrůzy z něčeho a označuje se jako *Angst*, neboli úzkost. Tento poněkud úzký termín ovšem zahrnuje škálu pocitů od příjemné melancholie *Il Penseroso* až k palčivé bolesti *Květů zla*. V oblasti prožívání příjemného převládá nálada vážné důstojnosti, ve které jsou pocity sebezapření, stísněnosti, úcty, melancholie a dokonce i ohrožení zdrojem prožitku romantické zádumčivosti.

Podobně jsme definovali pocit lítosti bez přímého objektu jako imaginativní animismus, který přírodě přisuzuje lidské vlastnosti a obsahuje „krásno", jehož postavení tradičně odpovídá pojmu vznešeného. Krásno se vztahuje k maličkostem, stejně tak jako se vznešené zabývá velikostí, a má smysl pro jemné propracování detailu. Pohádkové bytosti anglického folklóru se vtělují do Shakespearova Hořčičky a Draytonova Pigwiggena a animismus Yeatsův se projevuje zaujetím pro „mnohé významné krásné věci" a je znázorněn obrazem ptáčka v *Plavbě do Byzance*.

Tak jako je centrálním pojmem aristotelského přístupu k literatuře katarze, v přístupu longinovském je to pojem extáze nebo zaujetí. Jde o stav určité identifikace čtenáře s dílem a v ideálním smyslu i s jeho autorem. Říkáme čtenáře, protože longinská kritika je primárně zaměřena na tematický či individuální způsob vnímání umění. Jde tedy o přístup, který je vhodnější pro práci s lyrikou. Naproti tomu kritika aristotelská nachází největší uplatnění v dramatu. Ovšem ne vždy jsou běžné kategorie daného přístupu zcela vhodné. Jak ukázal již Eliot na příkladě *Hamleta*, emocionální potenciál, který je hrdinou kumulován, přesahuje svým objemem vlastní objekty. Smyslem Eliotova brilantního rozboru je ale pochopení, že k *Hamletovi* je třeba přistupovat jako k *Angst*-tragédii, tragédii melancholie, jako určitého duševního stavu, než jako k aristotelské napodobě skutečnosti. Na druhé straně byl básni *Lycidas* některými kritiky, včetně Johnsona, vytýkán nedostatek citového zaujetí, je však nutno prohlásit, že *Lycidas*, stejně jako *Samson Agonistes*, je dílo, které je nutno číst tak, aby se v katarzi veškeré vášně strávily.[*]

[*] Tento text je prvním esejem z Fryeovy *Anatomie kritiky*. Přeložil Martin Kolář.
Northrop Frye, „First Essay. Historical Criticism: Theory of Modes", *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957; New York: Atheneum, 1966) 3–70. (Pozn. editora)



# Carl Gustav Jung
## O vztazích analytické psychologie k básnickému dílu

Hovořit o vztazích analytické psychologie k poezii je obtížný úkol, přesto však vítám tuto příležitost, neboť zde mohu objasnit své názory na značně spornou otázku vztahu psychologie a umění. I přes svou nesouměřitelnost existují mezi psychologií a uměním těsné vztahy, jež se nabízejí ke zkoumání. Tyto vztahy se zakládají na skutečnosti, že umělecká praxe je vlastně psychologickou činností, a proto lze umění zkoumat z psychologického pohledu stejně jako kteroukoliv jinou lidskou činnost, která je psychicky motivována. S tímto zjištěním je ovšem dáno jedno velmi zřejmé omezení aplikace psychologického hlediska: předmětem psychologie může být jen ta složka umění, která se týká procesu umělecké tvorby, avšak nikoliv ta, která vytváří vlastní podstatu umění. Tuto stránku umění, stejně jako otázku, čím je umění samo o sobě, nemůže řešit psycholog, ale musí se k ní přistupovat z pohledu estetiky.

Podobné rozlišení ovšem musíme provést také v oblasti náboženství: psychologický přístup lze uplatňovat pouze na emoce a symboly, na nichž spočívá fenomenologie náboženství, avšak nestačí na objasnění podstaty náboženství a umění. Pokud by bylo možné vysvětlit podstatu náboženství a umění, museli bychom je považovat za součást psychologie. To ovšem neznamená, že k takovým přehmatům nikdy nedochází. Kdo se jich ale dopustí, ten zjevně zapomíná, že by podobný osud mohl lehce potkat i psychologii – kdyby došlo ke zničení její specifičnosti, její vlastní podstaty, a chápala se jako pouhá činnost mozku, mohla by skončit spolu s endokrynními žlázami v oboru fyziologie. I takové pokusy se už objevily, jak je všeobecně známo.

Umění není ve své podstatě vědou a věda ve své podstatě není uměním; obě tyto sféry duševní činnosti se vyznačují specifickými rysy, jež se dají vysvětlit jen v rámci jednoho či druhého systému. Jestliže hovoříme proto o vztahu psychologie k umění, pak máme na mysli pouze tu stránku umění, kterou lze zkoumat z psychologického hlediska bez znásilnění samotné podstaty umění. Zabývá-li se psychologie uměním, musí se omezit na proces umělecké tvorby a musí nechat stranou její bytostnou podstatu. Nedokáže ji vysvětlit, stejně tak jako intelekt nedokáže popsat nebo vystihnout podstatu pocitu. Ano, umění a věda by vlastně vůbec neexistovaly jako dvě samostatné entity, kdyby si lidský rozum už dlouho neuvědomoval jejich zásadní rozdílnost. Skutečnost, že u malého dítěte ještě nepropukl „spor jednotlivých fakult", nýbrž že vedle sebe klidně dřímají umělecké, vědecké a náboženské potenciály, nebo skutečnost, že u primitivů existují vedle sebe v chaosu magické mentality zárodky umění, vědy a náboženství, nebo konečně skutečnost, že u zvířete nenacházíme žádné stopy „duševna", nýbrž pouze přítomnost „přirozeného instinktu" – všechny tyto tři skutečnosti svědčí o neexistenci jednotícího principu, kterým by se dala ospravedlnit redukce nebo nadřazenost jednoho či druhého. Jestliže půjdeme do historie lidského myšlení tak daleko, že rozdíly mezi jednotlivými duchovními oblastmi se začnou stírat, zjistíme, že jsme nedošli k poznání hlubokého principu jejich jednoty, nýbrž pouze k dřívějšímu vývojovému stavu indiferenciace, ve kterém tyto oblasti nebyly od sebe odděleny. Tento elementární stav není ale principem, ze kterého bychom mohli vyvozovat

závěry o podstatě pozdějších a vyšších vývojových fází, i když z něho nepochybně vycházejí. Vědecký postoj bude mít samozřejmě tendenci nepřetržitě přehlížet zvláštnosti diferencovaných stavů ve prospěch kauzálního odvození, a poté se je snažit podřídit sice všeobecnému, ale rovněž základnímu principu.

Tyto teoretické úvahy jsou značně rozšířené v dnešní době, vždyť už mnohokrát jsme zažili, že interpretace básnických děl spočívá v jejich redukci na elementární stavy. Přestože se podmínky umělecké tvorby, látka a její individuální zpracování dají převést např. na osobní vztah umělce k rodičům, nezíská se tím nic pro pochopení jeho umění. Takto by se dalo postupovat i v řadě dalších případů, a to nejen u duševních poruch. Také neurózy a psychózy se dají redukovat na vztah dítěte k rodičům, stejně jako dobré a špatné zvyky, přesvědčení, osobitosti, vášně, zvláštní zájmy atd. Není však možné tvrdit, že by všechny tyto velmi různorodé věci měly jedno a totéž vysvětlení; to bychom potom mohli dojít k závěru, že jde o tu samou věc. Jestliže je tedy nějaké umělecké dílo interpretováno stejně jako neuróza, pak buďto umělecké dílo je neurózou nebo neuróza uměleckým dílem. Mohli bychom to sice chápat jako pěknou slovní hříčku, ale zdravý lidský rozum se bouří proti ztotožňování uměleckého díla s neurózou. Možná že psychoanalytik by mohl pohlížet na neurózu brýlemi profesionálního předsudku jako na umělecké dílo, ale soudnému laikovi nikdy ani nenapadne zaměňovat chorobný jev za umění, i když nemůže popřít skutečnost, že umělecké dílo vzniká za podobných podmínek jako neuróza. Je tomu tak, protože některé z těchto podmínek platí pro každého člověka a vzhledem k relativní stálosti životních podmínek se nemění, ať už jde o nervózního intelektuála, básníka nebo o normálního člověka. Snad všichni měli rodiče, všichni mají tzv. otcovský nebo mateřský komplex, všichni vědí o pohlavním životě a mají díky tomu i jisté typicky lidské potíže. Jeden básník je více ovlivněn svým vztahem k otci, jiný zase více vazbou na matku, a konečně třetí vykazuje ve svých dílech zřejmé stopy po potlačování sexuality. Totéž se dá říci nejen o všech neuroticích, ale i o všech normálních lidech. A proto nám tyto informace nebudou při hodnocení uměleckého díla příliš platné. V nejlepším případě se tím rozšíří a prohloubí poznání psychologických faktorů.

Freudem inaugurovaný směr lékařské psychologie dal skutečně literárnímu historikovi mnohé nové podněty, aby spojil některé specifické stránky uměleckého díla s osobními, intimními zážitky autora. To ovšem v zásadě není nic nového, neboť je už dlouho známo, že vědecký přístup k uměleckému dílu může odhalit jistá vlákna, která autor utkal, záměrně nebo nezáměrně, na základě osobního, intimního prožitku. Freudovy práce ale umožňují podle okolností velmi zevrubné zkoumání vlivů raných zážitků z dětství na uměleckou tvorbu. Pokud se postupuje s dostatečnou citlivostí, je možné zajímavým způsobem ukázat, jak na jedné straně umělecké tvoření je spojeno s osobním životem umělce a na druhé straně jak z tohoto spojení vystupuje. V tomto směru se tzv. *psychoanalýza* umění příliš neliší od pronikavé literárně-psychologické analýzy. Rozdíl tkví spíše v otázce míry, i když nás někdy mohou překvapit indiskrétní narážky na věci, o nichž by někdo jiný raději taktně pomlčel. Zdá se, že tento nedostatek ohleduplnosti ke všemu, co je lidské, je profesionální zvláštností lékařské psychologie, jenomže pokušení dělat smělé závěry vede snadno ke křiklavým zkreslením. Nějaký ten drobný skandál vždy okoření biografii, ale stačí málo, aby se změnil v nechutné slídění, a stane se ukázkou špatného vkusu ukrytého pod pláštíkem vědy. Takový přístup rafinované odvádí naši pozornost od uměleckého díla a vyláká nás do labyrintu psychických determinant, až se autor stane pouhým klinickým případem, eventuálně jenom dalším příkladem *psychopathie sexualis*. Psychoanalýza uměleckého díla se tím



ale vzdaluje od svého předmětu a přenáší diskusi do oblasti, která je bez hranic jako sám člověk.

Tento druh analýzy míří *před* umělecké dílo, do sféry všeobecné psychologie člověka, v níž má svůj původ nejen umělecké dílo, ale i mnoho dalších věcí. Takový výklad uměleckého díla potom trpí stejnou povrchností jako například věta: „Každý umělec je narcis." Každý, kdo jde potom neochvějně za svým cílem, je označen za „narcise", pokud ovšem je vůbec možné používat tento termín, který byl speciálně vytvořen pro účely patologických neuróz. Tato věta neobsahuje žádné sdělení a není ničím jiným, než překvapujícím druhem bonmotu. Jelikože se tento druh analýzy vůbec nezabývá samotným uměleckým dílem, nýbrž usiluje o to, aby se co nejrychleji zaryl do země jako krtek, nakonec vždy skončí v té samé společné půdě, z níž vyrůstá celé lidstvo, a proto jsou takovéto výklady otřesně monotónní jako litanie, co slýcháme v lékařských ordinacích.

Freudova redukční metoda je čistě léčebnou metodou a zaměřuje se na patologické nebo jinak nežádoucí formace, které nahradily normální funkce. Tyto formace je třeba proto rozbít, aby se mohla vyčistit cesta ke zdravé adaptaci. V tomto případě je redukce na všeobecnou lidskou bázi veskrze na místě. Je-li ovšem tato metoda aplikována na umělecké dílo, vede k výše uvedeným důsledkům: ze třpytného roucha uměleckého díla se vyloupne elementární homo sapiens ve své nahotě a ubohosti, neboť k jeho druhu autor přece rovněž patří. Vlivem této korozivní metody, užívané při analýze fantazií hysteriků, zlatá zář svrchovaného uměleckého stvoření, o níž se má hovořit, uhasíná. Takový řez je jistě velmi zajímavý a z hlediska vědeckého právě tak důležitý jako pitva Nietzschova mozku, která by mohla ukázat, na jakou atypickou formu paralýzy zemřel. Ale co to má společného se *Zarathustrou*? Ať už je jeho skryté pozadí jakékoliv, není dílo spíše světem o sobě, který překračuje jak rozměry lidské nedostatečnosti, možná až příliš lidské, tak i svět migrény a mozkové atrofie buněk?

Hovořil jsem sice o Freudově redukční metodě, ale ještě jsem nevysvětlil, v čem tato metoda spočívá. Jde o lékařsko-psychologickou techniku vyšetřování morbidních psychických fenoménů, která se zabývá výhradně cestami a prostředky, jak obejít vědomí v popředí lidské mysli, eventuálně jím proniknout až do pozadí psychiky nebo do nevědomí. Tato technika vychází z předpokladu, že neurotický pacient vytěsňuje jisté psychické obsahy z vědomí v důsledku jejich morální neslučitelnosti s hodnotovým systémem vědomí. Z toho vyplývá, že vytěsňované obsahy nutně mají negativní charakter, a to buď infantilně-sexuální, obscénní nebo dokonce až kriminální, a jsou proto pro lidské vědomí nepřijatelné. Jelikož žádný člověk není dokonalý, takovéto pozadí má každý, ať už si to připustí nebo ne. A právě toto pozadí lze pomocí Freudovy interpretační techniky kdykoliv odkrýt.

Nemohu se v rámci této časově omezené přednášky zabývat detaily interpretační techniky. Omezím se proto jen na základní obrysy. Nevědomé pozadí nezůstává inaktivní, nýbrž se prozrazuje charakteristickými účinky na obsahy vědomí. Produkuje např. fantazie zvláštní povahy, které se dají snadno interpretovat jako sexuální představy. Nebo vyvolává jisté charakteristické poruchy vědomých procesů, které se rovněž dají redukovat na vytěsněné obsahy. Velmi důležitý zdroj pro poznání nevědomých obsahů představují sny, které jsou přímými produkty činnosti nevědomí. Podstata Freudovy redukční metody spočívá v tom, že sbírá všechny důkazy o činnosti pozadí nevědomí, a pak prostřednictvím analýzy a interpretace tohoto materiálu rekonstruuje elementární instinktivní procesy nevědomí. Ty obsahy vědomí, za kterými lze tušit pozadí nevědomí, Freud nazývá nesprávně *symboly*, přičemž v jeho učení hrají roli *znaků* nebo *symptomů* podprahových procesů, a liší se tak od pravého symbolu, který je pojímán jako vyjádření intuitivní idey, kterou už nelze jinak ani

lépe formulovat.[1] Jestliže například Platón vyjadřuje v parabole o jeskyni[2] celý problém teorie poznání nebo jestliže Kristus vyjadřuje ve svých podobenstvích pojem božího království, pak jde o pravé symboly, protože se pokoušejí vyjádřit věc, pro kterou ještě neexistuje žádné slovní vyjádření. Jestliže bychom interpretovali Platonovo podobenství podle Freuda, pak bychom došli samozřejmě až na uterus a dokázali bychom, že i takový veleduch jako Platón uvízl v primitivní rovině infantilní sexuality. Tím bychom ale také úplně přehlédli, co Platón vytvořil z primitivních determinant filozofického pojetí; ano, uniklo by nám to, co je v jeho filosofii podstatné, a pouze bychom odhalili, že měl infantilně-sexuální fantazie tak jako všichni ostatní obyčejní smrtelníci. Takovéto zjištění by mělo význam jen pro toho, kdo by považoval Platóna za nepozemskou bytost, ten by pak mohl se zadostiučiněním konstatovat, že samotný Platón je také jenom člověk. Kdo by ale mohl Platóna považovat za boha? Snad jen ten, kdo je v područí infantilní fantazie a má tedy neurotickou povahu. Pro takového člověka je redukce na základní lidské pravdy prospěšná z lékařského hlediska, ale o významu Platónova příměru to nevypovídá zhola nic.

Zdržel jsem se záměrně delší dobu u vztahu lékařské psychoanalýzy k uměleckému dílu, a sice proto, že tento druh psychonalýzy je také zároveň základem Freudovy doktríny. Samotný Freud se svým přísným dogmatismem postaral o to, že v očích veřejnosti metoda i doktrína splývají, ačkoliv jde o dvě velmi odlišné věci. Přitom je ale možné použít metodu s úspěchem v lékařské praxi, aniž by byla zároveň povýšena na doktrínu. A právě proti Freudově doktríně jsou namířeny naše ostré výhrady. Spočívá totiž na předpokladech zcela podružného rázu: např. neuróza není způsobována pouze potlačováním sexuality a to samé platí i pro psychózu. Sny v žádném případě neobsahují jen rozporuplná, vytěsněná přání, která jsou hypotetickou snovou cenzurou pro svou morální neslučitelnost zamaskována do jiné podoby. Pokud tato freudovská interpretační technika zůstane pod vlivem jednostranných, a proto nesprávných hypotéz, bude zcela zřejmě trpět předpojatostí.

Chce-li se analytická psychologie vyhnout zkresleným pojetím uměleckého díla, musí se nejdřív zbavit všech lékařských předsudků, neboť umělecké dílo nelze chápat jako nemoc, umění vyžaduje úplně jiný přístup než lékařský. Jestliže musí lékař pátrat po příčinách choroby, aby ji vymýtil od kořene, pak psycholog musí zaujmout k uměleckému dílu zcela opačné stanovisko. Nebude zkoumat typicky lidské determinanty a bude místo toho zkoumat význam díla; jeho lidské determinanty ho budou zajímat jen tehdy, když budou rozhodující pro porozumění smyslu. Osobní kauzalita má co do činění s uměleckým dílem právě tak mnoho nebo tak málo jako půda s rostlinou, která z ní roste. Na základě zkoumání jejího přírodního habitátu se jistě naučíme rozumět některým zvláštnostem rostliny. Pro botanika je takový postup dokonce důležitou součástí jeho poznání. Ale nikdo nechce tvrdit, že tím jsme vše podstatné o rostlině poznali. U uměleckého díla orientace na osobní aspekty, jež může pomoci lékaři řešit otázky lékařské etiologie, nepřináší valný užitek, neboť umělecké dílo není lidská bytost, je něčím nadosobním. Je to věc a nikoliv osobnost, a proto je nelze poměřovat osobními kritérii. Pravé umělecké dílo má dokonce svůj zvláštní smysl v tom, že se mu daří osvobodit se od omezení a slepých uliček všeho osobního a nechat daleko pod sebou všechnu pomíjivost a dýchavičnost svého tvůrce.

Musím přiznat z osobní zkušenosti, že pro lékaře není nikterak snadné odložit profesní předsudky, má-li se podívat na umělecké dílo. Naučil jsem se ale chápat, že čistě biologicky

[1] Tady se Platón shoduje s romantickými kritiky, kteří rozlišují symbolismus od alegorie. Viz Coleridge, *The Statesman's Manual* 486.

[2] *Ústava*, Kniha VII.



orientovaná psychologie může být sice aplikována s jistou mírou oprávněnosti na člověka, ale už nikoliv na umělecké dílo, natož pak na člověka jako tvůrce. Čistě kauzalistická psychologie neumí nic jiného než redukovat každého jedince na článek druhu homo sapiens, protože její záběr se omezuje na to, co se přenáší na základě dědičnosti nebo je odvozeno z jiných zdrojů. Avšak umělecké dílo se nijak nepřenáší, ani od ničeho neodvozuje, naopak samo tvořivě reorganizuje právě ty podmínky, z nichž se je kauzalistická psychologie snaží odvodit. Rostlina není pouhým produktem půdy, nýbrž živoucí soběstačný tvůrčí proces, jehož podstata nemá nic společného s povahou půdy. Umělecké dílo se má posuzovat z hlediska inherentně daných formálních předpokladů, jeho význam a osobitost spočívají v něm samotném a ne v jeho vnějších předpokladech; ano, skoro by se dalo říci, že je to bytost, která využívá člověka a jeho osobní dispozice pouze jako úrodnou půdu, jehož silami disponuje podle vlastních zákonů a formuje sebe sama tak, aby naplnila vlastní tvořivý záměr.

Ale tím předbíhám, mám totiž na mysli zvláštní druh uměleckého díla, který hodlám ještě uvést, neboť ne každé umělecké dílo vzniká výše uvedeným způsobem. Existují básnická i prosaická díla, u nichž je vidět, že vznikla s jasným autorským záměrem docílit určitého výsledku. Autor měl na mysli zcela konkrétní cíl, jemuž podřídil zpracování látky – někde něco přidal, jinde zase ubral, někde účinek umocnil, jinde zase potlačil, hned přidal trochu barvy tady, hned zase tam, aniž by přitom ztratil ze zřetele celkový výsledek a aniž by porušil zákonitosti formy a stylu. Autor při této práci spoléhá na bystrý úsudek a volí slova naprosto svobodně. Zcela podřizuje látku svému uměleckému záměru, neboť o ten mu jde v první řadě. Autor tu dokonale splývá s tvůrčím procesem a je jedno, zda má tento proces plně pod svou kontrolou nebo zda se stal natolik jeho nástrojem, že si tento fakt přestal vůbec uvědomovat. V obou případech se umělec tak dokonale ztotožní se svou prací, že jeho záměry a schopnosti se nedají rozlišit od aktu tvoření. Snad ani není třeba uvádět příklady z dějin literatury či případně výpovědi samotných autorů.

Nepochybně také neříkám nic nového, jestliže hovořím o jiném druhu uměleckých děl, který se více či méně vlévá autorovi do pera jako hotový celek a zjevuje se v plné zbroji jako bohyně Pallas Athéna vyskočivší z Diovy hlavy. Tato díla se autorovi vysloveně vnucují, vedou jeho ruku, pero samo píše věci, jež mysl autorova přijímá s krajním úžasem. Dílo si určuje svou vlastní formu; cokoliv by autor chtěl doplnit, je odmítnuto, co se vzpírá přijmout, je mu vnuceno. Zatímco autorovo vědomí stojí před tímto jevem v němém úžasu, autor je zaplaven množstvím myšlenek a obrazů, které nikdy neměl v úmyslu vytvořit a které by se z jeho vůle nikdy nezrodily. Ať chce nebo nechce, musí si sám přiznat, že v tom všem z něho promlouvá jeho niterné já, že jeho vnitřní přirozenost se sama zjevuje a pronáší nahlas věci, jež by autor jazyku nikdy nesvěřil. Autorovi nezbývá nic jiného, než se tomu očividně cizorodému impulzu poddat, cítí, že ho dílo přesahuje a vládne mocí, jež nepochází z něho, a proto ji umělec nedokáže ovládat. V tomto případě umělec nesplývá s procesem tvoření, protože si uvědomuje, že je podřízen svému dílu, že stojí mimo něj; téměř jako by někdo jiný uvázl v moci magického kruhu jakési cizí vůle.

Hovoříme-li o psychologii umění, pak musíme mít na zřeteli především tyto dva úplně odlišné způsoby vzniku uměleckého díla, neboť na tomto rozlišení záleží mnohé z toho, co má velký význam pro psychologické posuzování. Tento protiklad pociťoval už Schiller; pokusil se ho vyjádřit pomocí termínů *sentimentální* a *naivní*.[3] Volba pojmenování je pravdě-

[3] Viz Schiller, „On Naive and Sentimental Poetry".

podobně dána skutečností, že měl na zřeteli pouze básnickou činnost. Z psychologického hlediska označujeme první typ jako *introvertní* a druhý jako *extrovertní*. Introvertní postoj je charakterizován tím, že subjekt vůči požadavkům objektu prosazuje své vědomé intence a cíle, zatímco extrovertní postoj se naproti tomu vyznačuje podřízením subjektu nárokům objektu. Názorný příklad introvertního postoje k látce dávají podle mého názoru Schillerova dramata i většina jeho básní: látka je zpracována podle záměru autora. Dobrou ilustraci extrovertního postoje nabízí 2. díl *Fausta*. Zde látka vyniká tvrdohlavou vzpurností. Snad ještě výstižnějším příkladem by mohl být Nietzschův *Zarathustra*, kde sám autor sledoval, jak se z „jednoho stává dvojí".

Z toho, co už jsem tady uvedl, je snad zřejmé, že dochází k posunu psychologického hlediska, jakmile přestaneme hovořit o básníkovi jako o osobě a místo toho se zaměříme na tvůrčí proces, který jím hýbe. Když se akcent zájmu přesune na tvůrčí proces, pak autor zasluhuje pozornost pouze jako reagující subjekt. To je hned patrné v druhém případě, kdy vědomí autora není identické s tvůrčím procesem, zatímco v prvním případě se zdá, že opak je pravdou: to znamená, že autor splývá s tvůrčím procesem a tvoří ze svobodné vůle bez sebemenšího pocitu přinucení. Snad je i on sám přesvědčen o své svobodě a nebude také chtít připustit, že jeho tvorba by mohla být něco jiného než výraz vůle a tvůrčích schopností.

Tady však narážíme na otázku, na kterou nám pravděpodobně nemohou dát odpověď ani samotní básníci, protože jde o vědecký problém, který dokáže vyřešit jedině psychologie. Mohlo by totiž jít o případ, a ten jsem už zde předestřel: i takový básník, který zdánlivě tvoří sám ze sebe a realizuje své vlastní vědomé záměry, je přesto do té míry uchvácen tvůrčím impulzem, že si ani neuvědomuje působení „cizí" vůle, stejně tak jako extrovertní typ básníka si neuvědomuje, že k němu ve formě očividně „cizí" inspirace promlouvá jeho vlastní vůle, ačkoliv jde zjevně o jeho vnitřní hlas. Tím by přesvědčení básníka o bezpodmínečné svobodě tvoření bylo pouhou iluzí jeho vědomí: věřil by, že plave, zatímco ve skutečnosti by ho unášel neviditelný proud.

Toto v žádném případě není čistě akademická otázka, vše lze doložit pomocí analytické psychologie, jejíž zkoumání nevědomé sféry člověka odkrývá množství možností, jak může být vědomí nejen ovlivňováno, nýbrž dokonce i řízeno nevědomím. Přesto lze mít určité pochybnosti. Odkud bereme důkazy pro domněnku, že básník může být zajatcem svého díla? Důkazy mohou být přímé nebo nepřímé povahy. Za přímé důkazy lze považovat případy, kdy básník, který si myslí, že ví, co sděluje, řekne vlastně více, než si sám uvědomuje. Tyto případy nejsou zase tak vzácné. Za nepřímé důkazy lze považovat případy, kdy za zdánlivě svobodnou vůlí básníka stojí jakýsi vyšší imperativ, který by ihned pánovitě uplatňoval svoje požadavky, jakmile by básník dobrovolně zanechal tvůrčí činnosti, nebo případy, kdy nastupují těžké psychické komplikace, kdykoliv je básník nucen přerušit tvorbu proti své vůli.

Analýza umělců stále znovu odhaluje nejen sílu kreativního impulzu, pramenícího v nevědomí, ale i jeho vrtošivost a svévolnost. Mnohé biografie velkých umělců nedávno dokázaly, že veliká intenzita tvůrčího impulzu byla na úkor jejich humánnosti, protože tito autoři podřídili vše lidské zájmům tvorby a díla, a obětovali i své zdraví a nárok na obyčejné lidské štěstí! Nenarozené dílo v duši umělce je přírodním živlem, jenž se prosadí buď tyranizující mocí nebo subtilní lstí přírody a nestará se pranic o osobní blaho člověka, který je nositelem tvůrčího dění. Tvůrčí impulz roste v člověku jako strom v živné půdě. Proto je lepší přistupovat k tvůrčímu procesu jako k živé věci, zasazené do duše člověka. Analytická psychologie tento útvar nazývá *autonomním komplexem*, který jako oddělená část duše vede



samostatný psychický život za hranicemi hierarchizovaného vědomí a v závislosti na energetické hodnotě, své síle, buď vzniká jako porucha procesů vědomí nebo jako nadřazená instance, jež zapřáhne ego do svých služeb. Podle toho tedy autor, který se indentifikuje s tvůrčím procesem, se podvolí nevědomému imperativu hned, jak začne působit. Na druhé straně autor, který pociťuje tvořivou sílu jako něco cizorodého a z různých důvodů se jí nepodvolí, je tímto imperativem zaskočen.

Dá se očekávat, že různorodé okolnosti vzniku literárního díla se na něm projeví. V prvním případě jde o záměrnou tvorbu řízenou vědomím, jež určuje výsledný tvar a účinek. V druhém případě ale jde o děj, jenž má svůj původ v nevědomé přírodě a prosazuje se bez přispění lidského vědomí, příležitostně se dokonce i staví proti němu a vynucuje si svéhlavě vlastní tvar a účinek. Očekávali bychom tedy, že díla spadající do první kategorie nikdy nepřekročí hranice porozumění, jejich účinek bude daný autorským záměrem a nepůjde za něj. Avšak u děl druhé kategorie bychom se měli připravit na něco nadosobního, co přesahuje naše porozumění v přímé úměrnosti na stupni utlumení vědomých složek myšlení autora během procesu tvorby. Dalo by se očekávat, že obrazy a tvary budou neznámé, že myšlenky bude možné pochopit jen intuitivně, že řeč bude těhotná významy, že obrazy budou mít hodnotu pravých symbolů, protože jsou tím nejlepším vyjádřením čehosi neznámého - jako mosty spojující neviditelné břehy.

Tato kritéria jsou také celkem výstižná. Kdykoliv narazíme na dílo, jež má promyšlenou koncepci a jehož látka byla uvážlivě vybrána, zjistíme, že spadá do první kategorie, zatímco v opačném případě do kategorie druhé. Můžeme si to ilustrovat na Schillerových dramatech na jedné straně a na 2. dílu *Fausta* na straně druhé, nebo ještě lépe na *Zarathustrovi*. Neodvážil bych se však přiřadit dílo neznámého autora k té či oné třídě, aniž bych předem důkladně neprozkoumal osobní vztah autora ke svému dílu. Nestačí vědět, zda autor patří k introvertnímu nebo extrovertnímu typu, neboť oba typy mají možnost jednou tvořit v extrovertním a podruhé v introvertním postoji. U Schillera toto vidíme především v rozdílu mezi jeho básnickou a filozofickou tvorbou, u Goetha v rozdílu mezi jeho formálně dokonalými básněmi a jeho potížemi s látkou 2. dílu *Fausta*, u Nietzscheho v rozdílu mezi jeho aforismy a souvislým proudem veršů *Zarathustry*. Tentýž autor může zaujímat ke svým dílům v různou dobu různé postoje a to bychom měli v našem hodnocení respektovat.

Jak je vidět, tato otázka je nesmírně složitá. Situace se však ještě více zkomplikuje, vezmeme-li v úvahu případ básníka, který se ztotožňuje s tvůrčím procesem. Pokud by se totiž ukázalo, že básníkova představa o tvorbě jako o vědomém a záměrném způsobu tvorby je ve skutečnosti pouze jeho subjektivní iluzí, pak by jeho dílo vykazovalo symbolické vlastnosti přesahující hranice vědomí. Byly by pouze skrytější, protože čtenář také nepřesahuje hranice vědomí autora, které jsou pevně určeny duchem času. Neboť i on se pohybuje uvnitř hranic současného vědomí a neměl by žádnou možnost zmocnit se archimedovského bodu za hranicí svého světa, jehož prostřednictvím by byl schopen otřást svým současným vědomím v základech a odhalit v uměleckém díle skryté symboly. Symbol by ale poukazoval na existenci vyššího smyslu za hranicemi možností současného chápání.

Tato otázka je, jak bylo řečeno, delikátní. Vlastně ji pouze nadhazuji, abych neseskočil do kazajky typologické klasifikace významové možnosti uměleckých děl, jež konec konců neznamenají nic víc, než co říkají. Často jsme ale zažili znovuobjevení zapomenutého básníka. K tomu dochází, až naše vědomí dosáhne vyššího stupně vývoje a umožní nám pochopit, co nového básník přináší. Je to něco, co už bylo obsaženo v jeho díle, ale bylo skryté v podobě symbolu, který se nám ozřejmil jen díky obrozenému duchu doby. Je třeba

pohlížet na dílo jinýma, novýma očima, protože ty staré viděly jen to, na co byly zvyklé. Podobné zkušenosti by v nás měly probouzet obezřetnost, neboť potvrzují mé předchozí závěry. Symbolické dílo nevyžaduje takový subtilní přístup, přímo na nás volá, že znamená víc, než co skutečně říká, poukazuje na něco mimo sebe. Symbol si můžeme ohmatat, i když se nám nepodaří uspokojivě rozluštit jeho význam. Symbol představuje ustavičnou výzvu našemu myšlení a cítění. To asi také vysvětluje, proč má symbolické dílo takový stimulující účinek, proč se do nás přímo zavrtává a málokdy vyvolává čistě estetický požitek, zatímco dílo, které není manifestačně symbolické, apeluje na naše estetické cítění, protože se nám jeví jako úplné a naplňuje svůj účel.

Můžeme se však zeptat, čím může přispět analytická psychologie k pochopení základního problému, tj. tajemství umělecké tvorby? Vše, o čem jsme doposud hovořili, souvisí s psychologickou fenomenologií umění. Protože nikdo nedokáže proniknout do nitra přírody, nemůžeme očekávat od psychologie nemožné, to znamená platné vysvětlení velkého tajemství kreativity. Jako každá věda, tak i psychologie přispívá jenom skromným dílem k lepšímu a hlubšímu poznání životních jevů, ale je právě tak vzdálená od absolutního vědění jako její sesterské vědy.

Hovořili jsme hodně o *smyslu a významu uměleckého díla*, že lze stěží potlačit pochybnost, zda „má" umění skutečně „význam". Umění možná „neznamená" vůbec nic, nemá vůbec žádný „význam", přinejmenším nikoliv v běžném slova smyslu. Snad je jako příroda, která jednoduše *existuje* a nic „neznamená". Je „význam" v nutném případě více než pouhá *interpretace*, vznikající z potřeby intelektu prahnoucího po smyslu? Dalo by se říci, že umění je krása, jež přináší naplnění a jež je soběstačná. Nepotřebuje žádný význam. Otázka po smyslu nemá nic společného s uměním. Ve sféře umění mně nezbývá než přijmout pravdivost tohoto tvrzení. Jestliže ale hovoříme o vztahu psychologie k uměleckému dílu, pak už stojíme mimo sféru umění a potom ani nemůžeme dělat nic jiného, než spekulovat a interpretovat, aby věci dostaly význam, protože jinak bychom o nich ani nemohli přemýšlet. Musíme rozbít ten soběstačný proces života a událostí do významů, obrazů, pojmů, přestože víme, že se tím vzdalujeme od živoucího tajemství. Dokud jsme ponořeni do tvůrčího procesu, nevidíme a nechápeme, dokonce bychom ani neměli chápat, neboť nic není pro bezprostřední prožívání škodlivější a nebezpečnější než poznání. Chceme-li však dosáhnout kognitivního poznání, musíme se vydat za hranice tvůrčího procesu a podívat se na něj zvenku a teprve poté se stane obrazem, který vyjadřuje to, co máme tendenci nazývat významem. A tím se stává to, co bylo předtím čistým fenoménem, něčím, co něco znamená ve vztahu s jinými fenomény, co hraje určitou roli, slouží jistým účelům a vyvolává smysluplné účinky. A jestliže můžeme toto všechno vidět, pak můžeme se těšit z pocitu, že jsme něco poznali a vysvětlili. Tímto způsobem vyhovujeme požadavkům vědy.

Když jsme dříve hovořili o uměleckém díle jako o stromu, vyrůstajícím z živné půdy, mohli jsme snad právě tak dobře použít přirovnání k dítěti v matčině těle. Protože ale všechny příklady pokulhávají, bude vhodnější použít raději místo metafor přesnou, vědeckou terminologii. Vzpomínáte si, že jsem označil dílo, které se nacházelo v tzv. statutu nascendi umělcovy psyché jako *autonomní komplex*? Tímto pojmem se označují úplně všechny psychické formace, které setrvávají na podprahové úrovni, až je energetický náboj dostatečně silný, aby je přenesl přes práh vědomí. Vstup autonomního komplexu do vědomí neznamená, že by byl vědomím asimilován, nýbrž jen to, že je vnímán, protože autonomní komplex nemůže být podroben vědomé kontrole, nemůže být ani potlačen, ani libovolně reprodukován. V tom právě spočívá autonomnost komplexu: objevuje se nebo mizí podle svých vlastních zákonitostí nezávisle na vůli vědomí. Tento zvláštní rys je



charakteristický nejen pro tvůrčí komplex, ale i pro ostatní autonomní komplexy. A právě zde se nabízí možnost analogie s patologickými duševními procesy, pro něž je výskyt autonomních komplexů příznakovým rysem, zejména v případě duševních poruch. Božská tvůrčí posedlost má nebezpečně blízko k patologickému stavu, ačkoliv jde o dvě různé věci. Autonomním komplexem je *tertium comparationis*.[1] Avšak pouhá přítomnost autonomního komplexu ještě není ukazatelem patologičnosti, neboť také normální lidé se krátkodobě nebo trvale ocitají pod vlivem autonomních komplexů. Tato skutečnost jednoduše patří k normálním zvláštnostem psyché, je zcela přirozené, že si člověk neuvědomuje existenci autonomního komplexu, což vypovídá o vysokém stupni neuvědomělosti. Tak například každý diferencovaný typický postoj vykazuje tendenci stát se autonomním komplexem a ve většině případů se jím také stává. Také každý instinkt má více či méně vlastnost autonomního komplexu. Na samotném autonomním komplexu není nic chorobného, pouze když jsou jeho projevy častější a mají rušivý charakter, stávají se symptomem nemoci.

Jak tedy vzniká autonomní komplex? Z důvodů, které zde nemohu rozvádět, se uvádí do činnosti až dosud nevědomá oblast psychiky, jež sílí aktivizací přilehlých oblastí asociací. Potřebná energie se samozřejmě odebírá z vědomí, pokud ovšem se vědomí zrovna neztotožní s komplexem. Když tomu tak není, vzniká to, co Janet nazval „abaissiment du niveau mental".[2] Intenzita vědomých zájmů a činností pomalu ochabuje, čímž vzniká buď apatická inaktivita – stav u umělců velmi častý – nebo regresivní vývoj funkcí vědomí až na infantilní a archaickou úroveň, tedy něco jako degenerace. Tyto „podřadné části funkcí" („parties inférieures des fonctions") se podle Janeta derou do popředí: instinktivní složka osobnosti převáží nad složkou etickou, naivně infantilní nad zralostí, nepřizpůsobivost nad přizpůsobivostí. Také toto známe ze života mnohých umělců. Z této energie, která se vymkla kontrole vědomé složky osobnosti, vyrůstá autonomní komplex.

Z čeho ale vzniká autonomní tvůrčí komplex? O tom se nedozvíme téměř nic, dokud nám dokončené dílo neotevře pohled do svých základů. Dílo nám nabízí hotový *obraz*, ale tento obraz je přístupný analýze jen za předpokladu, že ho můžeme považovat za symbol. Když v něm však nedokážeme odkrýt žádnou symbolickou hodnotu, zjistíme jen, že alespoň pro nás už neznamená nic víc, než co říká, nebo jinými slovy: že pro nás není nic víc, než čím se zdá být. Užívám slova „zdá", protože nám naše zaujatost možná neumožní důkladnější ocenění. Každopádně ale nenajdeme v tomto posledním bodě žádný podnět a žádný výchozí bod pro začátek analýzy. V prvním případě si ale vzpomeneme, jako na základní princip, na jednu větu Gerharta Hauptmanna: „Básnění znamená nechat mezi slovy zaznít praslovo." V jazyku psychologie by pak naše první otázka zněla: který z prvotních obrazů se skrývá za obrazy v uměleckém díle?

Tuto otázku je třeba blíže vysvětlit. Předpokládám, že umělecké dílo, které chci analyzovat, je symbolické povahy a nemá svůj zdroj v *osobním vědomí* autora, nýbrž ve sféře nevědomé mytologie, jejíž prvotní obrazy jsou všeobecným majetkem lidstva. Proto jsem tuto sféru nazval *kolektivní nevědomí*, a tím ji rozlišil od osobního nevědomí. Osobní nevědomí chápu jako souhrn těch psychických procesů a obsahů, které mohou vstoupit do vědomí a často tak také činí, ale vzhledem ke své inkompatibilitě podléhají potlačování, a tak jsou udržovány uměle pod prahem vědomí. Také z této sféry přitékají vody, z nichž se napájí umění, ale jsou blátivé, a nedokáží vytvořit z uměleckého díla dílo symbolické, nýbrž pouze *symptomatické*. Tento druh umění můžeme přenechat beze škody a lítosti Freudovým očišťovacím metodám.

[1] „Třetí komplex".
[2] „Snížení mentální úrovně".

V protikladu k osobnímu nevědomí, které tvoří relativně povrchovou vrstvu hned pod prahem vědomí, nejeví kolektivní nevědomí za normálních podmínek žádnou tendenci vystoupit do vědomí a nedá se vyvolat žádnou analytickou technikou, protože nebylo nikdy potlačeno ani zapomenuto. Kolektivní nevědomí by se nemělo chápat jako soběstačná jednotka, neboť není ničím jiným než možností, totiž onou možností, která je nám odedávna vrozena v mozkové struktuře v určité formě mnemonických obrazů,[6] vyjádřených anatomicky. Neexistují žádné vrozené představy, pouze snad vrozené možnosti představ, které stanovují odvážné fantazii meze a udržují fantazijní činnost v rámci určitých kategorií: jde o druh apriorních idejí, jejichž existence se nedá určit jinak než na základě jejich účinků. Vznikají jen v umělecké látce jako regulativní principy svého utváření, to znamená, že rekonstruovat prastarý originál[7] prvotního obrazu lze jen prostřednictvím závěrů, které jsme si mohli učinit o přečteném díle.

Prvotní obraz, neboli archetyp, je figura, ať už je to démon, člověk nebo děj, která se v průběhu dějin opakovaně vyskytuje všude, kde se volně uplatňuje tvůrčí fantazie. Je to proto v prvé řadě mytologická postava. Jestliže tento obraz budeme zkoumat blíže, zjistíme, že ztvárňuje nespočet typických zkušeností dlouhé řady našich předků. Jsou jistým způsobem psychickými pozůstatky nespočetných zážitků téhož typu. Líčí miliony průměrných individuálních zážitků a podávají tímto způsobem obraz psychického života, rozděleného a promítaného do četných tvarů mytologického panteonu. Ale i mytologické obrazy jsou samy o sobě už elaboráty tvůrčí fantazie, a čekají toužebně na své přeložení do pojmového jazyka, který se však teprve začíná formovat. Ale až se jednou vytvoří potřebné pojmy, budou nám moci zprostředkovat abstraktní, vědecké poznání nevědomých procesů, které jsou kořeny prvotních obrazů. V každém z těchto obrazů se skrývá kus lidské psychologie a lidského osudu, kus zármutku a radosti, které se nesčíslněkrát udály v minulosti našich předků a probíhaly více méně stejným způsobem. Jsou jako hluboko do duše vyryté řečiště, kde vody života, tekoucí širokým, ale mělkým proudem, náhle zmohutní do mocného veletoku. Dochází k tomu vždy při střetu s tou specifickou sadou okolností, které odedávna přispívaly ke vzniku předobrazu.

Moment, kdy se znovu vynořuje mytologická situace, je vždy charakterizován zvláštní emocionální intenzitou; je to, jako by se v nás pohnuly struny, které nikdy nezazněly, nebo jako bychom uvolnili síly, o jejichž existenci jsme nic netušili. Boj o přizpůsobení je namáhavá věc, protože se musíme stále vypořádávat s individuálními, tj. atypickými, podmínkami. Proto není žádným překvapením, že v situacích archetypálního charakteru prožíváme pocit zcela zvláštního osvobození nebo že se nás zmocňuje nějaká mohutná síla. V těchto chvílích přestáváme být jednotlivými bytostmi a stáváme se lidskou rasou, zvedá se v nás hlas celého lidstva. Proto také osamocený jedinec není schopen plně využít svých sil, jestliže se nedokáže opřít o ty kolektivní představy, které nazýváme ideály; ty uvolní jsou vždy více či méně průhledné varianty jednoho archetypu, což se dá lehce rozpoznat podle toho, že tyto ideály se s oblibou využívají v alegoriích, např. rodná zem jako matka, avšak účinek, který na nás má, není vyvoláván alegorií, ale symbolickou hodnotou vlasti. Archetyp je totiž tzv. *participation mystique* (mystickou participací) primitivního člověka se zemí, kterou obývá a která obsahuje jeho duchy předků. Každý vztah k archetypu, ať už jen prožitý nebo vyjádřený slovem, na nás silně působí, protože v nás vyvolává silnější hlas, než

[6] archetypy

[7] Doslova „primitive Vorlage". Ve světle pozdějších Jungových formulací by to znamenalo „archetype per se" v protikladu k „archetypal image" (archetypální obraz). *Viz On the Nature of Psyche*, odst. 417.



je ten náš. Kdo hovoří v prvotních obrazech, hovoří jakoby tisíci hlasy, dojímá a uchvacuje, zároveň také povyšuje to, co označuje, ze sféry jedinečného a pomíjivého do sféry věčného a trvalého, povyšuje individuální osud na osud lidstva, a tím v nás uvolňuje všechny ty nápomocné síly, které vždy lidstvu umožnily zachránit se ze všech nebezpečí a přečkat i tu nejdelší noc.

To je tajemství uměleckého působení. Tvůrčí proces, pokud ho vlastně vůbec můžeme sledovat, spočívá v nevědomém oživení archetypu a v rozpracování a v utváření takového obrazu až do konečné podoby uměleckého díla. Tím, že umělec vtiskne obrazu tvar, překládá ho do jazyka současnosti a umožňuje nám znovu objevit přístup k nejhlubším pramenům života, které by jinak zůstaly zasypány. V tom tkví sociální význam umění: pracuje neustále na výchově ducha doby, neboť vyjevuje formy, které duch doby nejvíce postrádá. Umělcovy neuspokojené touhy sestupují do hlubin nevědomí, aby uchopily prvotní obraz, který je schopen kompenzovat nedostatečnost a jednostrannost ducha doby co nejúčinněji. Tento obraz umělec uchopí a jak ho vyzvedává v hlubin nevědomí, tak ho současně uvádí do vztahu s hodnotami vrstvy vědomí, a tím obraz transformuje do takové podoby, aby mohl oslovit mysl umělcových současníků. Umělecké dílo nám dovoluje učinit si zpětný závěr o duchu doby, ve kterém vzniklo. Co znamená realismus a naturalismus pro jeho dobu? Co romantika? Co helénismus? Jsou to směry umění, které přinesly to, co soudobé duchovní atmosféře nejvíce chybělo? Umělec jako vychovatel své doby pozoruje – o tom by se dalo dnes ještě dlouho hovořit.

Tak jako jednotlivci, tak i národy a epochy mají své osobní duchovní směry a názory. Už slovo *názor* prozrazuje nutnou jednostrannost, která je dána každým určitým směrem. Kde je směr, tam je i výlučnost. Výlučnost ale znamená, že mnoho činitelů, jež by mohly sehrát v životě důležitou roli, nutně ztrácí právo na existenci, protože nejsou v souladu s všeobecnými postoji. Normální člověk se může řídit všeobecným trendem beze škod; avšak člověk postranních cest a oklik, který na rozdíl od toho normálního nedokáže kráčet po širokých válečných cestách, odhalí jako první psychické činitele, které leží stranou velkých cest a čekají na to, aby mohly sehrát svou roli v životě kolektivu. Tady se ukazuje, že relativní nepřizpůsobivost umělce je jeho pravou předností, díky ní může následovat své touhy mimo hlavní cesty a nalézt to, co uspokojí nevědomé potřeby své doby. Tak jako se v každém jednotlivci koriguje jednostrannost vědomého postoje nevědomými reakcemi na cestě samoregulace, tak umění představuje proces duševní samoregulace v životě národů a věků.

Jsem si vědom té skutečnosti, že jsem v rámci jedné přednášky mohl přinést pouze jistý pohled, a to ještě jen v hrubém náčrtu. Mohu ale snad doufat, že všechno to, co jsem byl nucen ponechat stranou, totiž konkrétní aplikaci na umělecké dílo, si doplníte sami, a tak propůjčíte mé abstraktní myšlenkové kostře maso a krev.*

* Carl Gustav Jung, „Über die Beziehungen der Analytischen Psychologie zum Dichterischen Kunstwerk", *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (Solothurn und Düsseldorf: Walter-Verlag, 1995) 75–96.
Text přednášky poprvé zazněl ve Společnosti německého jazyka a literatury (der Gesellschaft für Deutsche Sprache und Literatur) v Curychu, v květnu 1922. Publikováno ve *Wissen und Leben* XV (září 1922).
Přeložili Jiří Nový a Michal Peprník. (Pozn. editora)

# Americká mytologická kritika

Ve 20. století se americká literatura se jednou pro vždy zbavila komplexu literární méněcennosti a konečně i Evropa začala vzhlížet k Americe jako ke zdroji inspirace a poučení. Amerika vítězila na všech frontách a 20. století se stalo americkým stoletím. Americká literatura už měla svá velká existenciální témata i fascinující sociální traumata. Nechyběło ani tolik potřebné tíživé dědictví minulosti, o níž se dlouho předpokládalo, že buď není nebo nestojí za řeč. Stín minulosti a minulých hříchů dolehl na Ameriku tíživěji, než si kdy kdo dokázal představit (občanská válka, otroctví, asimilační problémy, postavení etnických menšin a žen ve společnosti, všudypřítomné násilí, krize a živelné pohromy atd.).

Po devastující druhé světové válce měli důvod k radosti a oslavě pouze opravdoví vítězové, Američané na západě a komunisté na východě. Amerika stanula na vrcholu a mohla se rozhlížet na všechny strany, nejen do emersonovské experimentální přítomnosti, ale též do tradičnější průkopnické minulosti. Z ptačí perspektivy se klikatá dráha lodi na hladině oceánu jeví jako přímá linka, prohlásil jednou Emerson.[1] A poválečná americká kritika právě takovou tendenci ke globálnímu nadhledu měla. Nabízela odvážné, často až lokující tematické koncepce, z nichž vanul heroický duch moderny a jejích velkých narativů. Američtí kritikové pokračovali v započatém procesu přehodnocování klasické americké literatury a přes její údajné formální nedostatky a adolescentní povahu v ní nacházeli důkazy velikosti, síly a originální představivosti. Zatímco v Evropě padesátých let 20. století byl člověk vržen do existenciální prázdnoty bytí a provázel ho pocit absurdity lidské existence, H. N. Smith se domníval, že vržení do prázdnoty obrovitého amerického prostoru vytvářelo podmínky pro růst lidského subjektu do nadživotní velikosti a bylo zdrojem hrdinsko-epického rozměru americké literatury. Pro R.W. B. Lewise představovala prázdnota antický *apeiron*, neboli otevřený prostor nekonečných možností, prostor pro seberealizaci.

Nová generační skupina **mytologických** (nebo také archetypálních) **kritiků americké literatury** (myth and archetypal criticism) tříbila své názory v dialogu s dominantním směrem poválečné literární kritiky a teorie, „novou kritikou" (New Criticism), a pod vlivem psychologických a antropologických teorií mýtu a archetypu. Tito kritikové se snažili vymanit interpretaci literatury z úzce pojatého estetického kontextu literární tradice a zasazovali literární dílo do širšího společenského kontextu celkové duchovní kultury Ameriky. Z toho důvodu se o jejich koncepcích někdy hovoří jako o **literárně-kulturních teoriích americké literatury** (cultural theories). K hlavním představitelům patří **R. W. B. Lewis, Richard Chase, Henry Nash Smith, Leslie Fiedler, Leo Marx** a **Harry Levine**.

R. W. B. Lewis našel mytologické jádro v mýtu o americkém Adamovi a jeho pádu. Richard Chase sice také hovoří o mýtu pádu a hledání, ale vychází pro změnu z prométheovského mýtu. Henry Nash Smith se opřel o biblickou metaforu Ameriky jako panenské země. Leslie Fiedler odhalil za tematikou americké literatury faustovský pakt s ďáblem, který pod vlivem Freuda interpretuje jako symbolické spojení ega a id. Leo Marx nachází klíč v tematickém konfliktu stroje a zahrady, reprezentujícím střet přírody a civilizace (kultury).

Je zajímavé, že za nejpronikavější postřehy o kultuře a společnosti Amerika vděčí cizincům: v 18. století to byl Francouz Crèvecoeur, v 19. století další Francouz Alexis de Tocqueville a ve 20. století Angličan D. H. Lawrence. Mnohé z jejich postřehů se promítají

[1] R. W. Emerson, "Self-Reliance", *Essays*, ed. Larzer Ziff (1841; Harmondsworth: Penguin Books, 1985) 184.

do teorií amerických archetypálních kritiků. O nejvýraznější přehodnocení americké literatury se zasloužil **D. H. Lawrence**. I když ve shodě s Lionelem Trillingem považoval americkou literaturu za nevyspělou a nevyzrálou, jeho argumentace se ubírala jiným směrem a navzdory nedostatkům objevoval v klasické americké literatuře skrytou hodnotu. Tam, kde Trilling prostě střízlivě kritizoval americkou literaturu za sklon k obecnosti, abstraktnosti a mytičnosti a poukazoval na neschopnost nebo neochotu amerických spisovatelů vylíčit společenský život v jeho sociální rozvrstvenosti a rozmanitosti, Lawrence dramatickým gestem ukázal, že za adolescentní fasádou klasické americké literatury lze spatřit strhující drama lidské psyché, jež se pokouší jako had sedřít starou kůži z těla a obrodit se, najít svou novou identitu. Lawrence slyšel v dílech amerických klasiků „nový hlas", americká literatura ho uchvacovala „naprosto cizí kvalitou" a „novým pocitem", vypovídala o „nové zkušenosti". Na dně duše amerického spisovatele Lawrence vycítil *„temné napětí"*, jež pramenilo ze zásadního hlubinného rozporu mezi konvenčním hlasem autora jako hlásné trouby společenské morálky a podvratným, amorálním tónem příběhu.[1] Lawrence tedy vymezil *rozpor* coby základní charakteristický rys americké klasické americké literatury 19. století.

Tuto „novost" americké literatury se snažil postihnout i **R. W. B. Lewis**. Podobně jako většina ostatních představitelů americké archetypální kritiky i on se distancoval od zkoumání antropologických a sociologických souvislostí a od vazeb literatury na folklor. Přistupoval k literatuře z hlediska *historie idejí* – vyhledával a analyzoval reprezentativní obrazy.[2] Ve svém stěžejním díle, *Americký Adam* (The American Adam, 1955), se Lewis snažil odhalit a pojmenovat dominantní tematické konflikty a archetypální situace americké literatury. Za referenční mýtus považoval *mýtus vznikajícího světa a druhé příležitosti začít znovu od základů*. Hrdinou tohoto příběhu, který se nachází v nejčistší podobě v Hawthornově povídce „Young Goodman Brown", je americký Adam před pádem (např. Natty Bumppo) a po pádu. Příběh o pádu vypráví o bolestné iniciaci do násilného světa dospělosti a nastoluje základní dějové schéma americké literatury – únik a návrat. I když tento příběh má dimenzi tragičnosti, neboť obsahuje ztrátu nevinnosti a vyhnání z ráje, nepostrádá příslib naděje, protože pád přináší zkušenost, jež je předpokladem dalšího růstu.

V pojetí amerického Adama jako prototypu amerického literárního hrdiny můžeme zřetelně rozeznat ozvuky Crèvecoeurova pojetí Američana jako *nového člověka*, který se úspěšně zbavil zátěže minulosti (historie, původu, společenské třídy, tradice), a může si proto vykračovat do budoucnosti lehkou nohou, s lehkou hlavou a s čistým štítem. Adam před pádem je dítě divočiny dosud nezkažené civilizací. Aby si však uchovával morální čistotu a vnitřní svobodu, je nucen být na věčném útěku před korumpujícím vlivem civilizace a morálními kompromisy, které soužití s Evou by nutně přinášelo. Takový je nejen Natty Bumppo, ale i Huck Finn, Izmael z Melvillovy *Bílé velryby*, Daisy z Jamesovy novely *Daisy Millerová* nebo Nick Adams z Hemingwayových povídek.

Dalším kritikem, který se nesmazatelně zapsal do historie americké literární kritiky a teorie je **Richard Chase** (1914).

Richard Chase je vlastně dvojí, neboť existuje značný rozdíl mezi raným a zralým Chasem. Raný Chase přistupoval k románu jako k mýtu, zatímco zralý Chase pojímal román jako romanci a dokonce se i distancoval od archetypálního přístupu k literatuře.

[1] Viz D. H. Lawrence, „Duch místa" (The Spirit of Place), *Studie z klasické americké literatury*, přel. Sylva Ficová (1924; Brno: Host, 1997) 11–18.

[2] R. W. B. Lewis, *The American Adam* (1955; Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967) 1.



Jelikož však oba Chaseové nabízejí zajímavé podněty pro analýzu literárního díla, stojí za to si přiblížit obě teoretické fáze.

Raný Chase zastával názor, že mýtus byl vystřídán eposem a ten byl zase vytlačen románem. Chase odmítal spojovat mýtus s náboženstvím a trval na tom, že jde o estetickou formu vyjádření. Přestože se v mýtech vyskytovaly postavy bohů a hrdinů, jejich význam spočíval v tom, že řešily v zásadě psychologické problémy, a to především otázku postoje člověka k okolní realitě. Jak uvedl ve své první významné studii *Hledání mýtu* (The Quest for Myth, 1949),[3] mýtus měl sloužit jako prostředek smíření dvou protikladných tendencí lidské mysli – obavy z mocných sil, které řídí naše osudy (což představuje náboženský postoj), a touhy lidského ega si tyto síly reálného i metafyzického původu podrobit (což vyjadřoval zájem o magii).

Literatura a mýtus tedy vycházejí ze stejné symbolické struktury a směřují prostřednictvím bázně a úžasu ke *katarzi*. Tak jako mýtus je především literaturou, tak i literatura je vlastně mýtem, nebo by jím alespoň měla být, aby plnila svou funkci. Chaseovo pojetí katarze se však poněkud rozchází s Aristotelovým pojetím. Dalo by se říci, že Chaseova verze je americky syrovější a živočišnější. Opomíjí aspekt *litosti* a pojímá katarzi jako proces vypuštění a spoutání živočišné energie do estetické sítě umění. Wimsatt s Brooksem tento akt přirovnávají k procesu *zkrocení divokého zvířete*.[4] Tyto mocné animální síly křesťanství kdysi spoutalo a uvěznilo do klece, ale s klesajícím vlivem křesťanství v moderní době došlo k rozbití klece, a tyto síly unikly do temnot nevědomí a tam se zahnízdily a tam teď straší. Ilustračním příběhem, který může posloužit jako referenční mýtus, je povídka Henryho Jamese „Zvíře v džungli" (The Beast in the Jungle, 1903), kde hlavní protagonista trpí obsesivní představou, že jednoho dne ho potká něco nepředstavitelně hrozného, co změní celý jeho život. Tuto událost přirovnává ke smrtícímu skoku divokého zvířete.

Umělce lze přirovnat k psovi, který vyžene zvíře z džungle, aby mohlo být lapeno do sítě estetické zkušenosti a podrobeno naší vůli,[5] nebo se dá přirovnat k exorcistovi, vymýtajícímu zlé duchy. Umění tak dnes plní stejnou terapeutickou úlohu jako kdysi mýtus.

Chase odhalil dvě základní mytické propozice: **pád** a **hledání**. Pád ze stavu nevinnosti je považován za základní matrici americké zkušenosti a je spojován s **prométheovským mýtem**, či starozákonním příběhem o Izmaelovi. Američané jsou prométheovským národem, který se vzbouřil proti tyranii britské nadvlády, ale současně je lze vidět i jako národ Izmaelů, vyvržených z Evropy a odsouzených bloudit v divočině. Američané jsou národem zrazeným Starým světem, podobně jako syn může být zrazen vlastním otcem. Ryze americkým příběhem (mýtem) se tak nestává americký sen o úspěchu a společenském vzestupu, nýbrž příběh tragického selhání neúspěšného Prométhea. Pravý americký mytický hrdina se tudíž blíží Freudovu Oidipovi, trpícímu za vzpouru proti otci a zmítanému strachem z trestu v podobě kastrace, což se odráží v symbolických motivech kanibalismu, dekapitace, zraněné či chybějící končetiny, strachem z žen, homoerotismem, narcismem, incestem a otcovraždou. Druhou fází a druhou stránkou prométheovského mýtu je potom hledání toho, co bylo ztraceno při pádu. Hledání má vyústit v *iniciaci*, jež zahrnuje symbolickou smrt a znovuzrození, tedy archetyp dobře známý z Frazerovy *Zlaté ratolesti*.

Jestliže v prvním období Chase předpokládal, že román si musel některé mytické aspekty podržet, jelikož suploval ve společnosti funkci mýtu, později svůj názor změnil, jak

[3] Richard Chase, *Quest for Myth* (Baton Rouge: Louisiana State U.P. 1949).

[4] William K. Wimsatt, Jr. a Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York: Alfred A. Knopf, 1957) 712.

[5] Chase, *Quest for Myth* 102.

je patrné z jeho klíčového teoretického díla, *Americký román a jeho tradice* (The American Novel and its Tradition, 1957).[7] V tomto díle Chase odmítl chápat román jako moderní formu mýtu a vyložil americký román jako romanci, jejímž příznakovým rysem je významová otevřenost. Na rozdíl od mýtu, který plnil ve společnosti integrační funkce a nabízel modelové situace řešení konfliktů, romance konflikty pouze nastolila a neřešila je.

I když zralý Chase zavrhl předchozí pokusy o vymezení archetypů a základních dějových formulí, přece jenom neodolal svodům archetypálního generalizování a dopřál si alespoň jednu generalizaci, o níž už s jistou mírou obezřetnosti prohlásil, že pokud se něco blíží základní dějové formuli, tak je to „**archetypální symbolické drama světla a temnoty**".[8]

Od své předchozí teoretické praxe se distancoval natolik, že odmítl být považován za mytologického kritika („myth critic"), protože podle jeho názoru tento směr přistupuje k problematice americké literatury schematicky a více méně mechanicky uplatňuje jedno jediné schéma, v němž se romance zaměňuje za mýtus, spojovaný s archetypem smrti a znovuzrození boha. Tento archetyp lze najít u tragédie, komedie nebo některých dalších literárních forem, ale nikoliv u romance. Přestože v americké literatuře určité stopy mýtu o pádu z nevinnosti a následné iniciaci lze najít, Chase zdůrazňoval, že povaha dominantní části americké literatury (dominantní z estetického hlediska) je daná žánrem romance a spočívá právě v **nedořešenosti protikladů**, které nelze ani absorbovat, ani smířit, ani transcendovat.[9] Tímto pojetím se Chase přiblížil jak „novým kritikům" s jejich důrazem na ironii a paradox, tak Lionelu Trillingovi, který tvrdil, že velcí spisovatelé jako Tolstoj nebo Dostojevskij se málokdy pokoušeli o dosažení řešení a spíše se snažili navodit atmosféru nejistoty, tajemství a pochyb, což však neznamená rezignaci na intelektuální aktivitu. Trilling byl naopak přesvědčen, že postup, který si tito spisovatele zvolili, svědčí o jejich inteligenci a o jejich schopnosti vnímat látku v její naléhavosti a složitosti.[10]

V kritice mytologického přístupu Chase také upozorňoval, že tento přístup lze aplikovat pouze na některá díla americké literatury, zejména na poslední díla velkých autorů, jež jsou spíše výstřední než umělecky významná (*The Marble Faun, Billy Budd, The Golden Bowl, The Old Man and the Sea, The Bear*). Chase nakonec odsoudil mytologické kritiky velmi silnými slovy, tvrdil, že „ignorují celou realitu času a místa a celého osvětlujícího kulturního kontextu."[11]

Chase zašel ve svém přehodnocení americké literatury ještě dále než Trilling a Lawrence, který byl americkou literaturou fascinován, ale měl vůči ní výhrady; a zašel dokonce i dále než Lewis, který vyzvedával hegelovskou dialektickou syntézu protikladů, o níž se pokoušeli tzv. ironičtí autoři ve snaze překlenout zásadní spor mezi puritánskou posedlostí minulostí a transcendentalistickým kultem přítomnosti. Poučen Lawrencem a formalistickou školou Chase vytyčil *rozpor* jako základní strukturální rys americké literatury. Navíc, tam, kde Trilling viděl slabost americké literatury, tam Chase nacházel její sílu a přednosti. Chase, podobně jako ostatní literárně-kulturní kritikové, nabídl fascinující vizi amerického literárního prostoru jako prostoru pro čtenářského dobrodruha, který se nebojí rozšklebených propastí a závanů nicoty a můžně se obejde bez turistických ukazatelů, jež by nás dovedly k bezpečné uzavřenému konci, k očistné koupeli a závěrečné hostině. Rozpory jsou podle něho nesmiřitelné a zápas může ukončit jenom smrt.

[7] Richard Chase, *The American Novel and its Tradition* (New York: Doubleday, 1957), dále jako *American Novel*.
[8] Chase, *American Novel* 243.
[9] Chase, *American Novel* 244.
[10] Lionel Trilling, "The Meaning of a Literary Idea", *The Liberal Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1951) 296.
[11] Chase, *American Novel* 243.



V díle *Americký román a jeho tradice* se Chase vlastně ocitá blíže formalistické škole než mytologické kritice, protože se nesnaží vyabstrahovat referenční americký mýtus, ale zaměřuje se na *formu*, tj. žánr romance. I když Chase připustil, že ne každé dílo americké literatury je romancí, byl přesvědčen o tom, že „od samého počátku americký román ve své nejoriginálnější a nejcharakterističtější formě… obsahoval prvek romance."[12] Z toho ovšem také vyplývá, jak mu vytýkali jeho odpůrci, že díla, jež tento prvek postrádají, nejsou dost originální ani americká.

Když Chase v úvodu hovoří o americké romanci, má na mysli typ romance, který bychom mohli označit jako „vážnou, seriózní romanci", neboť není jen prostředkem lehké zábavy. „Nejlepší američtí romanopisci využili romanci k vyjádření otázek, které přesahují konvenční rámec únikovosti, fantazie a sentimentality, jež se obvykle s romancí spojují."[13] Americkou představivost vzrušují „estetické možnosti radikálních forem odcizení od společnosti, rozporu a nepořádku", na rozdíl od anglického románu, který obvykle vycházel z tradice tragédie a křesťanského pojetí umění a přes protiklady směřoval k formám harmonie, smíření, katarze a transfigurace.[14] Americká romance má tedy hloubku, neboť se zabývá temnými a složitými pravdami, kterým se román vyhýbá. Tyto otázky na rozdíl od mýtu neřeší, nechává je provokativně otevřené. „Zdá se, že americká představivost, podobně jako v Nové Anglii puritánská mysl, se více než o otázku spásy zajímá o melodrama věčného boje dobra a zla."[15]

Chase podává dlouhý, důkladný výčet charakteristických rysů romance, uveďme si alespoň heslovitě ty nejdůležitější:

- vzdáleně navazuje na středověkou romanci
- podává užší, méně detailní a volnější obraz reality
- dává přednost spíše ději než postavám a rozvíjí děj daleko volněji než román, protože není tak závislá na realitě (výjimkou jsou ale „statické" romance Hawthornovy, v nichž autor využívá možností spíše alegorického a morálního než dramatického rázu)
- romance se obejde bez spletitých vztahů
- postavy jsou spíše ploché typy, jejich vzájemné vztahy nejsou nikterak komplikované, stejně jako jejich vazba na společnost a na minulost
- jejich emoce mohou být hluboké, ale jsou spíše obsesivního charakteru
- společenská třída a původ nehrají významnou roli, a pokud autor probudí zájem čtenáře o původ hrdiny, tak jen proto, aby ho zahalil do roušky tajemství
- postavy jsou spíše abstraktní a ideální, takže často působí dojmem, jako by byly pouhou funkcí děje
- děj bývá barvitý – může docházet k neuvěřitelným událostem, jež velmi často mají symbolický nebo ideologický podtext.[16]

V úvodu Chasovy studie se uvádějí ještě další rysy jako pikaresknost, heroičnost, směřování k melodramatu a idyle, tendence se nořit do hlubin nevědomí, tendence opomíjet otázku morálky, ignorovat sociální aspekty lidského chování nebo zabývat se těmito otázkami jen nepřímo nebo abstraktně, vášeň pro extrémy, hluboká intelektuální energie, kterou Melville přirovnal k „černočerné temnotě", radikální skepse ohledně zásadních otázek,

[12] Chase, *American Novel* viii.
[13] Chase, *American Novel* x.
[14] Chase, *American Novel* 2.
[15] Chase, *American Novel* 11.
[16] Chase, *American Novel* 12–13.

jakou nenajdeme u Scotta ani Stevensona, ironie, abstraktnost, hloubka – román se chápe jako prostředek vyjádření intelektuálních a morálních otázek (puritanismus, skeptický osvícenecký racionalismus a imaginativní svoboda transcendentalismu), užší, okrajovější záběr, tendence vytesávat z materiálu zkušenosti spíše brilantní, vysoce propracované fragmenty než masivní celky.[17]

Chase připouští, že romance v ryzí podobě neexistuje. Existující romance v různé míře kombinují prvky románu i romance. Konstatuje však, že velká díla americké literatury směřovala k romanci daleko častěji než její evropské literární protějšky.[18] Chase tedy podobně jako před ním Lawrence nebo současníci R. W. B. Lewis a Leslie Fiedler dospívá k závěru, že americká literatura má hluboce znejišťující, subversivní ráz. Důrazem na subversivní ráz tito kritikové vytvářeli tlak na proces formování literárního kánonu. To, co neodpovídalo jejich kritériím, bylo odsouváno na periferii literatury jako příliš sentimentální a ploché.

Ve šlépějích svého duchovního otce, D. H. Lawrence, kráčí i další slavný americký kritik, **Leslie Fiedler** (1917). Tento pověstný *enfant terrible* americké kritiky je ochoten pro břitký bonmot či skandální odhalení leccos obětovat. Ve své nejznámějším spisu, *Láska a smrt v americkém románu* (Love and Death in the American Novel, 1960)[19] Fiedler provokativně zkoumal to „temné napětí", které je latentně obsaženo v americkém snu. Podle Fiedlera každá literatura, ať už vážná nebo populární, je ve své hlubinné mytologické rovině antinomiální – obsahuje neřešitelné rozpory. „Pokud vůbec něco literatura hlásá, pak je to nemožnost jednoznačného tvrzení a dvojznačnost všech morálních imperativů… proto se naprosto odlišuje od *logu* kazatelů a učitelů, a blíží se tak prvotnímu *mythosu*."[20]

Podobně jako ostatní archetypální kritikové i Fiedler se pokusil abstrahovat základní propozici americké literatury, její základní *mythos*. Ve shodě s Jungem spojuje archetyp se silným emocionálním nábojem, zejména s pocitem úžasu a s láskou.

Základní americký *mythos* nachází už v příběhu Washingtona Irvinga „Rip Van Winkle" (1820), kde lenoch a hospodský povaleč Rip zaspí revoluci a probudí se v jiné době. Fiedler bystře připomíná aspekt, kterému by normální čtenář těžko přikládal nějakou důležitost. Tím, že se probudil o mnoho let později, se mu také podařilo uniknout své přísné ženě, která už je po smrti. Příběh tedy nastoluje základní vzorec amerického příběhu – „útěk od ženy, útěk do hor a mimo čas, od ubíjejících domácích povinností a od města do společnosti dobrých kumpánů a k magickému džbánku piva v budoucnosti… Od té doby typickým představitelem naší beletrie je muž na útěku, zahnaný do lesa nebo na širé moře, na řeku nebo do boje – prostě kamkoliv, jen aby se vyhnul „civilizaci", což znamená konfrontaci muže a ženy, která přivodí jeho pád prostřednictvím sexu, manželství a odpovědnosti."[21]

Tento vzorec se opakováním fixuje do podoby amerického mýtu, který podmiňuje i volbu tematu a formy velkých děl americké literatury, „strategie úhybných manévrů, únik do přírody a do dětství. Tento americký mýtus způsobuje, že americká literatura (i život!) má okouzlující i pobuřující mladistvý charakter."[22]

[17] Chase, *American Novel* 5.

[18] Chase, *American Novel* 14.

[19] Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books, 1960), dále jako *Love and Death* 20.

[20] Leslie Fiedler, "From Ethics and Aesthetics to Ecstatics", *What Was Literature: Class, Culture and Mass Society* (New York: Simon & Schuster, 1982) 129.

[21] Fiedler, *Love and Death* xxi.

[22] Fiedler, *Love and Death* xxi.



Tento útěk do přírody však podle Fiedlera neznamená žádnou selanku. Opuštěním jistot domova a civilizace se hrdina ocitá v nevyzpytatelném prostoru přírody, je sám, musí spoléhat sám na sebe. Fiedler se značnou mírou nadsázky *aktualizuje* atmosféru hrůzy, která se hrdiny zmocňuje ve chvílích osamění. Americký román je podle něho *románem hrůzy* a navazuje na tradici gotického románu. To je do jisté míry pravda, i v Cooperovi, a dokonce i v Twainovi, se najdou hrůzostrašné motivy (např. pohřebiště u Coopera, vraky lodí u Twaina), jež se dají spojovat s tradicí gotického románu. Avšak na druhé straně by se neměla opomíjet světlejší stránka přírody, která se stává pro mnohé hrdiny domovem, nebo alespoň příležitostí k obrodě, k duchovní regeneraci, jak to prosazovali stoupenci transcendentalismu.

Útěkem do přírody však Fiedlerův americký mýtus nekončí: osamocený hrdina hledá náhradu za ženu a nachází ji ve svazku s představitelem přírody – většinou ušlechtilým divochem nebo příslušníkem jiné rasy. Fiedler se zjevnou snahou šokovat čtenáře označuje tento vztah jako *homoerotický*. Vztah (Fiedler se vyhýbá pojmu přátelství) mezi dvěma muži umožní, aby si hrdina uchoval vnitřní nezávislost, nevinnost a čistotu. Takový je vztah hrdiny Cooperovy pentalogie Nattyho Bumppa alias Kožené punčochy s náčelníkem Mohikánů Činkačkůkem, nebo vztah Izmaela a bývalého náčelníka tichomořských kanibalů Kvíkvega. Takovýto vztah je „svazek, který nepřipoutává hrdiny ani ke společnosti, ani ke hříchu – ale který současně může symbolizovat svazek ega a id, myslícího já s potlačenými impulzy…", jinými slovy civilizace s divočinou.[23]

Americký příběh (či mýtus) o útěku do přírody a uzavření partnerského svazku Fiedler zasazuje do širšího mytického kontextu faustovského paktu s ďáblem. A právě tento pakt s ďáblem je podle Fiedlera „esencí americké zkušenosti".[24] Fiedler se však nespokojuje jen s psychologickým vysvětlením častého výskytu násilí a hrůzy v americkém románu, kde v duchu Freudovy teorie o psychickém vytěsňování bůh smrti Thanatos nahrazuje Érota jako důsledek potlačování sexuálního libida. Vidí tento problém v širších kulturních souvislostech:

„…do gotických obrazů se promítají některé obsesivní zájmy národního života: dvojznačnost vztahu k indiánům a černochů, dvojznačnost postoje k přírodě, pocit revolucionáře, že se provinil otcovraždou – a v neposlední řadě rozpaky autora, který se nemůže ubránit pocitu, že psaní knihy je aktem satanské vzpoury. „Z pekelných plamenů" bylo podle Hawthorna jeho *Šarlatové písmeno*, zatímco Melville zase označil *Bílou velrybu* za „zlotřilou knihu"."[25]

Neurotická orientace se projevuje únikem do světa sadomasochistických snů, v nichž se ženy objevují pouze jako mytické typy *temné dámy*, *dobré dobré dívky* a *dobré špatné dívky*. Podobně i zobrazení postav jiné rasy se nemá chápat jako pokus o zachycení realistického typu, nýbrž pouze jako reprezentaci určitého aspektu nevědomí, jako projekci potlačovaných impulzů. Postavy černochů či indiánů tedy pouze zastupují svářící se principy autorova vědomí. Např. postava charakterní Cory v Cooperově *Posledním Mohikánovi*: přestože si uchová mravní bezúhonnost, zapadá díky svému „pochybnému" původu (její matka byla černoška z Antill) do kategorie zkažené ženy, protože černá barva se spojuje se vším, co je primitivní a vášnivé, a představuje tak to, po čem v 19. století každý muž z lepší rodiny tajně toužil, ale co na veřejnosti zavrhoval. Takovou ženu jako byla Cora, by si „rozumný" muž nikdy nevzal za ženu.

[23] Fiedler, *Love and Death* 339.

[24] Fiedler, *Love and Death* xxii.

[25] Fiedler, *Love and Death* xxii.

Fiedler spatřoval pravý původ amerického románu (vlastně romance) v **gotickém románu**. Gotické postupy a motivy byly americkými autory osvojeny a přizpůsobeny tak, aby v metaforické formě vyjadřovaly hlubší, symbolický smysl a vynášely na povrch psychické obsahy vytěsněné do nevědomí.

„Naše literatura je nejen na útěku před fyzickými údaji reálného světa, neboť počínaje Charlesem Brockdenem Brownem, přes Williama Faulknera, Eudoru Weltyovou, Paula Bowlese až po Johna Hawkese touží dosáhnout (asexuální a matný) Ideál; ale je i udivujícím a zarážejícím způsobem gotickou literaturou, nerealistickou a negativní, sadistickou a melodramatickou – literaturou temnoty a groteskna ve světě světla a přitakávání."[26]

V porovnání s Lewisem a Chasem se Fiedler jeví jako největší radikál tematické analýzy. Jestliže Lewis zdůrazňoval tragičnost situace pádu a význam ironie jako prostředku překonání napětí protikladů, Chase považoval nerešitelnost protikladů za estetické jádro americké literatury a zdůrazňoval filosofické aspekty americké romance. Fiedler rovnovážnost protikladů s očividným potěšením rozbíjí a volí temnou, destruktivní, extatickou, dionýskou stránku opozic. Úkol amerického spisovatele vidí v tom, že vypouští na čtenáře stavidla tmy, hrůzy a pochyb. Úkolem amerického spisovatele je říkat NE, vyjadřovat, slovy Hermana Melvilla, „tu černotu desetinásob černou" a popírat tak chlácholivá ujištění, na nichž většina lidí staví svůj život.

Právě u Fiedlera je nejlépe vidět, co odlišuje tematické, mytologické kritiky od „nových kritiků". I když oba směry odhlížejí od referenční funkce literatury a zdůrazňují její autonomnost (literatura nepodává mimetický obraz reality), oba směry se nicméně snažily obhájit místo literatury v našem životě. Avšak zatímco Brooks a Warren předpokládali, že čtení literatury může obnovit naši smyslovou vnímavost, Fiedler přepokládá daleko závažnější účinek, neboť literatura má námi otřást, má nás vytrhnout ze stavu bohorovného klidu či lhostejnosti, stavu, který, když použijeme terminologie Fiedlerova oblíbeného Freuda, se spojuje s Thanatovým syndromem (touhou po smrti a rozplynutí a pohybovou a citovou inercií), a má v nás probudit neklid, má nás stimulovat k činnosti a navodit stav, který Freud spojoval s Érosem. Literatura tedy útočí na náš hodnotový systém a životní způsob. Navíc, Fiedler se na rozdíl od formalistů nespokojuje s tematickou analýzou a překračuje hranice textu. Svědčí o tom jeho snaha o nalezení prvků *signatury*, to znamená nánosu historie a faktů osobního rázu, i když v kritické praxi měl tendenci tento aspekt opomíjet a upřednostňoval mytický aspekt.

Problematičnost koncepcí archetypálních kritiků tkví především ve vysoké míře obecnosti závěrů – kategorie, které definují, mnohdy trpí značnou vágností. Lewis např. definuje autentický americký narativ tímto způsobem: jedinec, který kráčí kupředu vstříc zkušenosti, je vynálezcem svého charakteru i tvůrcem své vlastní osobní historie…musí se střetnout se světem, který je „jiný" – světem společnosti, činitelem, který je zdrojem zkušenosti."[27] Tato definice, s výjimkou snad vynalézání vlastního charakteru, který je silně americkým fenoménem, se dá úspěšně použít na jakoukoliv literaturu i život vůbec. Velké teorie jsou často jako velké sítě, mají velkoryse velká oka, kterými ledacos propadne. Při velké míře zobecnění se vytrácejí individuální rozdíly, které nemusejí mít nepodstatnou roli. Kromě toho se koncepci musí přizpůsobit výběr reprezentativního materiálu. To znamená, že mnohé texty zůstanou stranou, protože do elegantní koncepce nezapadají. Archetypálním kritikům se proto často vytýká, že jejich závěry se opírají o relativně úzký okruh kanonizovaných textů.

[26] Fiedler, *Love and Death* xiv.

[27] Lewis, *The American Adam* 111.



**Doporučená literatura:**

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition* (1957).
Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel* (1960).
Levin, Harry. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville* (1958).
Lewis, R. W. B. *The American Adam* (1955).
Marx, Leo. *The Machine in the Garden* (1964).
Reising, Russell. *The Unusable Past* (1986).
Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950).
Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination* (1950).

# D. H. Lawrence
## Duch místa

O těch staromódních amerických klasických dílech si rádi myslíme, že jsou to knížky pro děti. To je dětinské jen z naší strany. Staré americké umění slova má v sobě cosi zvláštního, co patří jen na americký kontinent a nikam jinam. Dokud však ty knihy budeme mermomocí číst jako pohádky pro děti, bude nám to samozřejmě unikat.

Divíme se tomu, co počestní intelektuálští Římané z třetího a čtvrtého století či z doby pozdější vyčetli z podivných výroků Lukreciových nebo Apuleiových či Tertullianových, Augustinových nebo Athanasiových. Tajuplný hlas iberského Španělska, výstřednost starého Kartága, vášeň Libye a severní Afriky – můžete se vsadit, že o tomhle ti počestní staří Římané nikdy neslyšeli. Místo toho četli starý latinský úsudek a stejně tak i my čteme starý evropský úsudek místo Poea nebo Hawthorna.

Je těžké naslouchat novému hlasu, stejně jako je těžké rozumět neznámému jazyku. Prostě neposloucháme. Ve starých klasických dílech Ameriky nový hlas zaznívá. Svět ho odmítl vyslechnout a blábolil nesmysly o povídačkách pro děti.

Proč? Ze strachu. Svět se bojí nové zkušenosti víc než čehokoli jiného, protože nová zkušenost vytlačuje mnohé zkušenosti staré. Je to, jako když se pokoušíte používat svaly, které snad nikdy nepracovaly nebo které po léta mrtvěly. Strašně to bolí.

Svět se nebojí nové myšlenky. Jakoukoli myšlenku umí zaškatulkovat. Neumí však zaškatulkovat skutečnou, novou zkušenost. Zná jen úskoky. Svět je velký podvodník a největšími podvodníky jsou Američané, neboť podvádějí sami sebe.

Ve starých amerických knihách je jakési nové cítění, je ho tam víc než v těch moderních, které jsou dost cituprázdné, a ještě se tím chlubí. Ve starých amerických klasických dílech je „jiné" cítění. Je to onen posun od staré psýchy k něčemu novému, k vymknutí. A vymknutí bolí. Bolí, a tak se ho snažíme ovázat jako pořezaný prst. Omotat hadrem.

Je to však také řez. Odřezává nás od starých emocí a starého vědomí. Neptejte se, co zůstává.

Umění slova je jedinou pravdou. Umělec je obvykle zatracený lhář, ale jeho umění, je-li to umění, vám vypoví pravdu o jeho době. A jenom na tom záleží. Pryč s věčnou pravdou! Pravda žije ze dne na den a ten úžasný Platon ze včerejška je dnes většinou jen žvanil.

Staří američtí umělci byli beznadějní lháři. Byli to však umělci, navzdory sobě samým. Což je víc, než byste mohli říct o většině dnes žijících profesionálů.

A až budete číst *Šarlatové písmeno*, můžete si vybrat, jestli přijmete to, co vám o sobě napovídá ten sladký, modrooký Hawthorne, drahoušek stejně proradný jako všichni ostatní, nebo jestli budete číst dokonalou pravdu jeho umění slova.

Na umění slova je nepochopitelné to, že tak hrozně obchází pravdu, či vlastně – že tak lže. Je tomu tak zřejmě proto, že my sami si pořád lžeme. A ze vzoru lží pak umění utkává pravdu. Stejně jako Dostojevskij, který se sice vydával za Ježíše, ve skutečnosti se však vždycky projevoval jako malý darebák.

Opravdové umění je něco jako klam. Díky Bohu však tento klam prohlédneme, chceme-li. Umění má dvě velké funkce: Za prvé nám skýtá emocionální zkušenost. A ta pak, máme-li



tu odvahu sami něco cítit, stává se zdrojem vlastní pravdy. Ty pocity *ad nauseam* už známe. Ale nikdy jsme se z nich neodvážili vydolovat onu skutečnou pravdu, pravdu, která se týká nás, nehledě na to, týká-li se také našich vnuků.

Umělec obvykle má – nebo míval – v úmyslu uvést nějaké mravní ponaučení a vylíčit příběh. Příběh však zpravidla ukazuje opačným směrem. Dvě naprosto protikladná ponaučení od umělce a z příběhu. Umělci nikdy nevěřte. Věřte příběhu. Pravou funkcí kritika je zachránit příběh před umělcem, který jej stvořil.

Teď už tedy víme, o co nám v těchto studiích půjde – budeme zachraňovat americký příběh před americkým umělcem. Podívejme se nejdříve na amerického umělce. Jak se vůbec do Ameriky dostal? Proč už není Evropan jako před ním jeho otec? Teď poslouchejte mě, ne jeho. Bude vám lhát tak, jak to očekáváte. Což je částečně vaše chyba právě proto, že to očekáváte. Nepřišel, aby hledal svobodu vyznání. Roku 1700 byla v Anglii větší svoboda vyznání než v Americe. Získali ji Angličané, kteří svobodu chtěli, a tak se drželi doma a bojovali za ni. A dostali ji. Svoboda vyznání? Přečtěte si dějiny Nové Anglie v prvním století její existence.

Svoboda vůbec? Země svobodných! Tohle že je země svobodných?! Vždyť řeknu-li něco, co se nelíbí, svobodná chátra mě zlynčuje – to je ta moje svoboda. Svobodní? Vždyť jsem nebyl v žádné jiné zemi, kde by měl jedinec tak zavrženíhodný strach ze svých spoluobčanů. Protože ti, jak říkám, ho mohou začít lynčovat hned, jak se ukáže, že není jedním z nich.

Ne, ne, máte-li tak rádi pravdu o královně Viktorii, pátrejte trochu sami v sobě.

Ti Otcové poutníci a jejich následovníci sem vůbec nepřišli kvůli svobodě vyznání. Co nastolili, když se sem dostali? Nazvali byste to svobodou?

Nepřišli kvůli svobodě. A pokud ano, vážně zradili sami sebe.

Tak proč tedy přišli? Z mnoha důvodů. Snad nejméně ze všeho proto, aby hledali svobodu jakéhokoli druhu: tedy svobodu pozitivní.

Přišli z velké části proto, aby utekli – což je ten nejběžnější motiv. Utéct pryč. Pryč od čeho? Jak se ukázalo, pryč od sebe samých. Pryč od všeho. To je ten důvod, proč většina lidí do Ameriky přišla a stále ještě přichází. Aby utekli před vším, čím jsou a čím byli.

„Od nynějška buďtež bez pánů."

Což se snadno řekne, ale není to svoboda. Spíše naopak. Jakési zoufalé omezování. Nikdy nejde o svobodu, dokud nenajdete něco, čím naprosto *jistě chcete být*. A lidé v Americe odjakživa mluvili nahlas o všem, čím *nejsou*. Samozřejmě kromě těch, kteří jsou milionáři nebo těch, kteří k tomu mají alespoň blízko.

Přes to všechno má toto hnutí i svou kladnou stránku. Celý ten ohromný příval lidského života, který na lodích přeplul Atlantik z Evropy do Ameriky, nepřiplul jen na vlně vzdoru vůči Evropě a omezením evropského způsobu života. Tento vzdor, myslím, byl a je prvotní pohnutkou k emigraci. I ten však měl svůj důvod.

Zdá se, jako by člověk občas býval posedlý únikem před jakýmkoli ovládáním. V Evropě ve skutečnosti vládlo křesťanství. Církev a spravedlivá aristokracie nesly odpovědnost za vytříbení křesťanských ideálů – snad trochu nesoustavně, nicméně odpovědně.

Síla moci, královského majestátu a otcovství byla za renesance zničena.

A právě tehdy začal onen velký přesun přes Atlantik. Co lidé opouštěli? Starou autoritu Evropy? Rozbíjeli pouta autority a utíkali k nově, absolutnější neomezenosti? Snad. Ale bylo v tom něco víc.

Svoboda – to se snadno řekne, ale lidé bez pánů nemohou žít. Vždycky je nějaký pán. A lidé žijí buď v radostné poslušnosti k pánu, kterému důvěřují, nebo v kontroverzní opozici k pánu, jehož moc chtějí podkopat. V Americe byla tato kontroverzní opozice

rozhodujícím faktorem. Dala Yankeeům jejich sílu. Jedině ustavičný příliv otročtějších Evropanů Americe zajistil poslušnou pracující třídu. Přitom skutečná poslušnost nikdy nepřežije první generaci.

Tamhle v Evropě však sedí starý vládce. Jako rodič. Někde hluboko v srdci každého Američana je pohřbena vzpoura proti starému rodičovství Evropy. Přesto žádný Američan nemá pocit, že by zcela unikl jeho moci. Odtud tedy ta váhavá, doutnající trpělivost americké opozice. Váhavá, doutnající, sžíravá poslušnost ke staré, panské Evropě, neochotný poddaný, vytrvalá opozice.

Ať jste kýmkoli, buďtež bez pánů.

*Ka Ka Kalibáne,*
*buď novým mužem*
*a řekej si pane!*

Právě uprchlí otroci zalidňují Liberijskou či Haitskou republiku. Dost bylo Libérie! Máme se na Ameriku dívat stejně? Ohromná republika uprchlých otroků. Uvážíte-li ty hordy z východní Evropy, mohli byste to říct docela klidně: ohromná republika uprchlých otroků. Ale o Otcích poutnících a o té velké, staré mase idealistických Američanů, o moderních Američanech zmučených myšlením se to člověk říct neodváží. Ohromná republika uprchlých otroků. Dej si pozor, Ameriko! A menšino svědomitých, sebetrýzněných lidí.

Bez pána.

*Ka Ka Kalibáne,*
*buď novým mužem*
*a řekej si pane!*

Proč tedy Otcové poutníci přišli, když se tak hrozivě přeplavili přes temné moře? Ach, měli temnou mysl. Temný odpor k Evropě, ke staré autoritě Evropy, ke králům a biskupům a papežům. A víc. Víc, když do toho proniknete. Byli to temní, pánovití muži. Chtěli něco jiného. Snad žádné krále, žádné biskupy. Dokonce ani žádného Boha Všemohoucího. Také však žádnou novou „humanitu", jež následovala po renesanci. Nic z té nové svobody, která v Evropě měla být tak krásná. Něco ponuřejšího, vůbec ne lehkovážného.

V Americe to nikdy nebylo lehké a není ani teď. Američané byli vždycky v určitém napětí. Jejich svoboda je věcí pouhé vůle, pouhého napětí – svoboda přikázání. A tak to bylo už od začátku. Země přikázání. První přikázání však zní: NEODVÁŽÍŠ SE BÝTI PÁNEM. Tedy proto demokracie.

„Jsme bez pánů." To vřískal americký orel. Vlastně orlice.

Španělé postrenesanční evropskou svobodu odmítali. A Španělé zaplnili většinu Ameriky. Také Yankeeové odmítali, odmítali postrenesanční evropský humanismus. Nenáviděli především pány. V skrytu však nenáviděli uvolněnou nenucenost evropského humoru. V hloubi americké duše byla vždycky temná předtucha a totéž platilo i o duši španělsko-americké. A tato temná předtucha nenáviděla a nenávidí starou evropskou spontánnost a s uspokojením sleduje, jak se hroutí.

Každý kontinent má svého vlastního velkého ducha místa. Každý národ se soustřeďuje na nějaké konkrétní lokalitě, která je mu domovem, vlastí. Na každém místě zemského povrchu je jiné životodárné vyzařování, jiné vibrace, jiné chemické exhalace, jiná přitažlivost k jiným hvězdám – nazývejte to, jak chcete. Duch místa je však velkou skutečností. Údolí Nilu plodilo nejen kukuřici, ale i hrůzná egyptská náboženství. Čína plodí Číňany



a bude tomu tak i nadále. Číňané v San Francisku jednou Číňany být přestanou, protože Amerika je velký tavicí kotel.

V italském Římě bývala strašná magnetická polarita. A ta, jak se zdá, zemřela. Neboť i místa umírají. Na ostrově Velké Británie byl úžasný zemský magnetismus či magnetická polarita, která Brity utvářela. Zatím se zdá, že tato polarita se narušuje. Může Anglie zemřít? A co když zemře?

Lidé jsou méně svobodní, než si myslí, mnohem méně. Nejsvobodnější jsou ti nejméně svobodní.

Lidé jsou svobodní, jsou-li v živé vlasti, ne tehdy, když bloudí a utíkají pryč. Jsou svobodní, když se podrobují nějakému hlubokému, vnitřnímu hlasu náboženské víry. Podrobují se zevnitř. Lidé jsou svobodní, jsou-li součástí nějaké živé, organické, *věřící* komunity, která aktivně plní nějaký nesplněný, snad neuskutečněný úkol. Ne tehdy, když prchají někam na Divoký západ. Ty nejnesvobodnější duše jdou na západ a křičí: svoboda! Lidé jsou nejsvobodnější, když jsou si svobody nejméně vědomi. Výkřik je řinčením řetězů a tak to bylo vždycky.

Lidé nejsou svobodní, když prostě dělají, co se jim zlíbí. Jakmile si můžete dělat, co chcete, nechcete už dělat vůbec nic. Lidé jsou svobodní jen tehdy, dělají-li to, co se líbí jejich nejskrytějšímu já.

A k nejskrytějšímu já lze sestoupit! Musíme se však ponořit pěkně hluboko.

Protože nejskrytější já je až tam dole a vědomé já je zarputilá opice. Jedním si však můžete být jisti. Chcete-li být svobodní, musíte se vzdát iluze o tom, že si budete dělat, co chcete, a musíte pátrat po tom, co po vás chce ONO.

Ale předtím, než budete moci dělat, co se líbí JEMU, musíte nejprve zlomit kouzlo staré moci, starého já.

Snad za renesance, kdy padl královský majestát a otcovství, došla Evropa k velmi nebezpečné polopravdě – k polopravdě svobody a rovnosti. Lidé, kteří odešli do Ameriky, to zřejmě cítili, a tak se zřekli celého starého světa. Na rozdíl od Evropy si o něco polepšili. Svoboda v Americe však dosud znamenala odtržení od *veškeré* nadvlády. Pravá svoboda začne teprve tehdy, až Američané objeví ONO a až snad přistoupí k JEHO naplnění. ONO je nejskrytějším, *celistvým* lidským já, já v jeho celistvosti, nikoli v idealistické polovičatosti.

Proto tedy Otcové poutníci přišli do Ameriky a proto přicházíme i my. Hnáni JÍM. Nevidíme, že nás nesou neviditelné větry jako larvy sarančat, že nás přináší neviditelný magnetismus jako stěhovavé ptáky k jejich dříve nepoznanému cíli. Ale je to tak. Nejsme to my, kdo tak skvěle vybírá a rozhoduje. ONO vybírá a rozhoduje za nás. Pokud ovšem nejsme uprchlí otroci, troufale a naprosto si jistí svými nalinkovanými osudy. Jsme-li živí lidé, svázaní se zdrojem, ONO nás řídí a rozhoduje za nás. Jsme svobodní jen tehdy, jsme-li poslušní. Běžíme-li opačným směrem a myslíme-li si, že si budeme dělat, co se nám zlíbí, utíkáme jako Orestes pronásledovaný Eumenidem.

A přesto, až přijde ten velký den, až Američané konečně objeví Ameriku a svou vlastní celistvost, přesto tu ještě bude ohromný počet uprchlých otroků, s nimiž bude třeba počítat, těch, kteří navíc žádné naprosto jisté, nalinkované osudy nemají.

Kdo v Americe zvítězí, uprchlí otroci, nebo noví, celí lidé?

Ten skutečný americký den ještě nezačal. Ani východ slunce. Zatím to bylo jen falešné svítání. V pokrokovém americkém vědomí byla vždy dominantní touha skoncovat s minulostí. Skoncovat s pány, velebit vůli lidu. A protože vůle lidu není než výmysl, velebení za mnoho nestojí. A tak se ve jménu vůle lidu zbavte pánů. Když se zbavíte pánů, zůstane vám jen tato

bezvýznamná fráze o vůli lidu. Pak se odmlčíte, zamyslíte a pokusíte se znovu nabýt své vlastní celistvosti.

Tolik tedy o motivu amerického vědomí a o tamní demokracii. Demokracie v Americe je jen prostředkem, kterým je podkopávána moc starého evropského pána, evropského ducha. Bude-li Evropa teoreticky zničena, americká demokracie se vypaří. Zrodí se Amerika.

Americké vědomí bylo až dosud falešným svítáním. Negativním ideálem demokracie. Pod ním však prosvítaly, jako protiklad tohoto otevřeného ideálu, první náznaky a zjevení JEHO. Vlastně JÍ, americké celistvé duše.

Z americké dikce musíte strhnout demokratické a idealistické šaty a snažit se pod nimi zahlédnout JEJÍ snědé tělo.

„Od nynějška buďtež bez pánů."

Od nynějška mějte pána.[1]

[1] D. H. Lawrence, „Duch místa", (The Spirit of Place, 1924), *Studie z klasické americké literatury*, přeložila Sylva Fischerová (Brno: Host, 1997) 11–18.



# R. W. B. Lewis
## Mýtus a dialog

Tato kniha se zabývá počátky původní americké mytologie a prvními pokusy o její zachycení. Období, které pokrývá, sahá přibližně od roku 1820 do roku 1860; dějištěm je z velké části Nová Anglie a pobřeží Atlantiku. Herecké obsazení je rozsáhlé a bylo by ještě rozsáhlejší, pokud bychom zahrnuli každého, kdo činem či slovem přispěl k formování amerického mýtu. Já se však nezabývám antropologií nebo sociologií, ani folklórem a legendami; stejně jako se nezabývám psychologií mýtu o nic více než fakty z ekonomické geografie či politické historie. Zajímá mne spíše historie idejí, a zejména reprezentativní metaforika a příběhy, v nichž se krystalizovaly celé shluky myšlenek; můj zájem je tedy omezen na vyhraněné myslitele a uvědomělé umělce. Před sto lety takovým reprezentativním obrazem, který nejdokonaleji ztělesňoval dobové myšlenky, byl obraz autentického Američana jakožto postavy hrdinské nevinnosti a obrovského potenciálu, stojícího na prahu nových dějin. Tento obraz je také názvem knihy.

Byl to obraz přeplněný iluzemi, zahrnoval v sobě morální postoj, který se vyznačoval mimořádnou zranitelností. Avšak tento obraz, jakkoliv zranitelný a iluzorní, šířil kolem sebe vždy dobrodružnou atmosféru, pocit očekávání a vědomí možností – toho druhu, který už v našem národním výrazu není příliš zřetelný. Svou stimulující otevřeností a sklonem k rozporuplnosti podnítil zájem o nové zkoumání lidské přirozenosti, umění a historii, jež přineslo řadu originálních objevů. Budu mít ještě nejednu příležitost hovořit o významu Adamova mýtu v současnosti. Zde bych však chtěl představit terminologii a metodu, kterou budu používat.

Nejprve chci navrhnout analogii mezi historií kultury – nebo jejím myšlením a literaturou – a rozvíjejícího se dialogu: dialogu svou povahou více či méně filosofického a podobně jako u Platóna obsahujícího množství hlasů. Zdá se, že každá dospívající kultura vyvolává diskusi o určujících idejích, kterými je zaujatá: spasení, řád přírody, penize, moc, sex, stroj a tak podobně. Je možné říci, že tato debata vskutku *je* kulturou, přinejmenším na jejích nejvyšších úrovních; neboť kultura nezískává identitu ani tolik vzestupem jednoho určitého souboru přesvědčení jako spíše vznikem osobitého a pro ni charakteristického dialogu. (Podobně je kultura v úpadku, podřídí-li se intelektuálnímu stanému právu, za kterého je nové chápání odmítáno odmítnutím dalších rozporů.) Vhodně koncipovaná intelektuální historie odhaluje nejen dominantní ideje doby nebo národa, ale, což je důležitější, dominantní ideové spory. Jednoduše řečeno: historik nehledá jen hlavní termíny diskursu, ale také hlavní dvojice protikladných termínů, které právě svou rozporností posunují diskurs kupředu. Historik také hledá myšlenkové zabarvení nebo vybledlnutí způsobené někdy bolestivou srážkou protikladů.

Když tak činí a když zkoumá osobnost a zaměření osob zapojených do debaty v kterémkoliv dějinném okamžiku, historik pravděpodobně zjistí, že vývoj té které kultury připomíná dlouhotrvající a široce pojatý rozhovor: v nejlepším případě dialog, který se někdy velmi blíží dramatu.[1]

[1] Skvělým příkladem intelektuálních dějin hlásících se k dialektickému a dramatickým vlastnostem svého předmětu zkoumání jsou pojednání o duchu Nové Anglie od Perry Millera.

V Americe druhé čtvrtiny 19. století se zdálo, že do takového živého a tvořivého dialogu vstoupili nejvýznamnější hlasatelé rozumu – romanopisci a básníci, stejně jako esejisté, kritici dějepisci a kazatelé. Dialog byl podněcován vzrušujícím pocitem, že vzniká nová kultura, a dotýkal se otázek morálních, duševních a uměleckých zdrojů člověka v nové společnosti. Ať už aktéři tohoto dialogu hovořili o čemkoliv, ve skutečnosti hovořili jen o tom samém. A v dějinné perspektivě vyvolávají dojem, že hovoří jedni k druhým i o sobě navzájem – v rámci té či oné disciplíny i interdisciplinárně. Dějepisci hovořící o minulosti současně dokreslovali nebo naopak vyvraceli představy dobových romanopisců, romanopisci ve svých příbězích ztvárňovali či napadali myšlenkové koncepce předkládané teology, přičemž ve všech případech bylo zaostřeno na specifické možnosti obyvatel Nového světa. V debatách se nejčastěji objevovaly pojmy jako nevinnost, novost, zkušenost, hřích, čas, zlo, naděje, přítomnost, paměť, minulost a tradice. Téměř všechny můžeme najít v dobových dokumentech, ať už byly postaveny vedle sebe nebo proti sobě, což vedlo k mnoha změnám v jejich zabarvení a k mnoha neočekávaným závěrům. Změny důrazu a dopadu probíhají v tak rychlém sledu, že je nelze přesně analyzovat, a proto se tato práce zabývá jen některými důležitými myšlenkami. Jedním z mých cílů je vysvětlit dialog, který se vynořil po roce 1820, když tyto myšlenky začaly zaznívat ve sporech amerických spisovatelů a řečníků o podstatě americké národní povahy a o způsobu života, který stojí za to žít.

Avšak účelem kulturního rozhovoru, soudě podle našeho amerického příkladu, konec konců není jen vyjasnit termíny diskuse. Ten kromě toho ještě poskytuje materiál pro tvořivou představivost. Proto by intelektuální historik měl kromě termínů diskuse hledat něco jiného. Měl by vlastně hledat obrazy a „příběh", které tyto myšlenky oživují a jsou jejich živým a obvykle přitažlivějším ekvivalentem. Během mnohaleté debaty se totiž formuluje souhrnný názor na život jako ideální rozšíření jeho existujících možností. A ačkoliv může být vize formulována ve spořádaném jazyce racionálního myšlení, nachází svou formu také v periodicky se opakujícím obrazovém vzoru – způsobech vidění a procítění zkušenosti – a v určitém vžitém příběhu, zamýšleném jako dramatický plán pro vzorový život. (Například utrpení Ježíšovo je příběh skrytý za většinou křesťanských argumentací.) Obraznost a příběh dávají směr a podnět intelektuální debatě; někdy je lze odhalit, jak se skrývají za argumentací a nabíjejí rozumové důvody neobyčejnou energií. Debata zase může přispět k utváření příběhu; a pokud jsou výsledky rozumového zkoumání zpracovány do podoby uvědomělého a souvislého vyprávění nejvlivnějšími autory doby, kultura konečně získá svůj vlastní specifický a identifikující „mýtus".

Vztah mezi myšlenkou a příběhem je dále zvažován na praktických příkladech nabízených v této knize. Tolik však může být řečeno předem: přirozenou vlastností vypravěčského umění je, že nevyhnutelně obdařuje zděděný intelektuální obsah životodárnou podvojností, zabarvuje myšlenky nepokojnou mnohoznačností. Neboť získání *zkušenosti* jak přistupovat k cílům a hodnotám konkrétní epochy bývá mnohem složitější a také mnohem bolestnější než prostá formulace; vyprávění se zabývá zkušeností, ne poučkami. Vypravěčské umění navíc dramatizuje jako lidský konflikt to, co jinde probíhá jako přemýšlivá výměna názorů; a umění promítá – v jednom dramatickém obraze – svářející se principy, které musí diskursivní myšlení zvažovat odděleně a postupně.

Ten poněkud úzký kontext, ve kterém používám slova jako „mýtus" a „mytologie", se snad dá vysvětlit pomocí citace příkladu z klasické kultury. Římský mýtus získal svou konečnou velkolepou a přesvědčivou formu ve Vergíliově *Aeneidě*. *Aeneida* však je bezpochyby v širokém měřítku dramatizací humanistických myšlenek, přednesených a rozebíraných v Cicerových filosofických dialozích o tři čtyři desetiletí dříve. Cicero sám pouze shromáždil



rozporné názory dobových myšlenkových škol. Tyto názory odrážely dřívější podnětné chápání hranic a směřování lidské zkušenosti. Cicero objevil *dialog* své generace. Ten posloužil jako látka pro mýtus, který vědomě stvořil Vergilius. Jde v podstatě o politický mýtus „města" nebo „republiky", o vizi života tvarovaného a ohraničeného *polis*, se všemi lidskými starostmi (například láskou či vědeckým zkoumáním), podřízenými politice a morálce. Jak si povšiml jeden historik, Vergiliovi se v jeho mytickém vyprávění o počátcích města podařilo „naleznout potřebnou dynamičnost, jež by Cicerovu učení dodala chybějící vitalitu."[2] Ale „slzy věcí", tak časté v *Aeneidě*, odrážejí Vergiliovu poetickou ambivalenci ve vztahu k římským ideálům, které jeho báseň hlásala.

Mým záměrem je tedy odhalit ve spleti dobových textů a prohlášení rodící se americký mýtus a dialog, ve kterém se mýtus formoval. Americký mýtus, na rozdíl od římského, nebyl ve své podstatě vytvořen jediným géniem. Byl a zůstal kolektivní záležitostí a musí se poskládat ze směsi esejů, proslovů, básní, příběhů, historických pojednání a kázání. Ještě jsme nezplodili žádného Vergília, dokonce ani Walt Whitman k tomu neměl dostatečné předpoklady.[3] *Stébla trávy* sice pozoruhodným a originálním způsobem zhudebňují řadu postojů rozšířených už několik desetiletí, jak ukazuji v prvních dvou kapitolách. *Stébla trávy* však nejsou víc než svazek básní, předkládají nám jen jednu fázi příběhu, který je obsažen v amerických postojích k životu. Aby ten příběh byl úplný, musela následovat další díla.[4]

Na rozdíl od římského mýtu – který si představoval život uvnitř dlouhé úzké chodby smysluplných dějin – americký mýtus líčí počátky života a dějin. Popisoval svět, který začíná znova s čerstvou iniciativou, jako by Bůh dal lidstvu druhou příležitost, poté co ta první byla s tak katastrofálními následky zahozena v soumraku starého světa. Představil nový druh hrdiny, který ztělesňoval nový soubor ideálních lidských vlastností. Amerika, říkalo se naléhavě od dvacátých let 19. století, není konečným produktem dlouhého dějinného procesu (jako augustovský Řím oslavovaný v *Aeneidě*), nýbrž představuje něco zcela nového. „Zrod našeho národa," prohlašoval list *Democratic Review* v roce 1839, „znamenal počátek nových dějin… který nás odděluje od minulosti a spojuje pouze s budoucností." „Sláva Ameriky počíná s úsvitem," oznamoval Noah Webster roku 1825. Edward Everett nalezl přijatelný lék pro zdravý národ v jednoduché, kurzívou napsané frázi: *separace od Evropy* – odpoutání se od její historie a jejích zvyků.

Nové zvyky, které se měly zrodit na nové americké scéně, byly naznačeny obrazem radikálně nové osobnosti, hrdiny nového dobrodružství: jedince osvobozeného od historie, šťastně zbaveného původu, nedotčeného a neposkvrněného obvyklým dědictvím rodiny a rasy; osaměle stojícího jedince, soběstačného a samohybného, připraveného střetnout se s čímkoliv a spoléhat jen na své vlastní, jedinečné schopnosti. Není nijak překvapující, že v generaci čtenářů bible nový hrdina, ať už v kladném či záporném smyslu, se nejsnáze ztotožňoval s Adamem před pádem. Adam byl první, archetypální člověk. Jeho morální postavení předcházelo zkušenost a ve své novosti byl principiálně nevinný. Svět a dějiny se mu teprve otevíraly. A právě on představoval typ tvůrce, typ básníka par excellence, neboť

[2] Charles N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture* (Oxford, 1946).

[3] Stojí za zmínku, že jedna báseň stvořená s cílem poskytnout Americe vlastní definitivní mýtus – *Most* (The Bridge, 1930) od Harta Cranea – byla inspirována současně Whitmanem i Vergiliem. Whitmanova linie je v *Mostu* samozřejmě velmi zřetelná, ale Crane se zmiňoval v dopisech a rozhovorech o tom, že toužil udělat pro svou dobu to, co udělal kdysi Vergilius, a že *Aeneida* mu byla básnickým vzorem.

[4] Nejeden kritik Henryho Jamese naznačoval, že tři poslední Jamesovy romány – *Bydlení*, *Holubičí křídla* a *Zlatá mísa*, všechny vydané na počátku 20. století – je možné brát jako trilogii shrnující typický americký vize zkušenosti v její celistvosti.

pojmenováváním prvků scény, jež ho obklopovala, vytvářel jazyk. To vše a ještě více obsahoval obraz Američana jako Adama.[3]

Takové byly první impulsy, z kterých se zrodil mýtus. Takové byly první úrodné iluze. Proměny těchto iluzí i podněty, které dále vysílaly v průběhu let, kdy byly zpochybňovány, překračovány a všelijak dramatizovány, představují právě těžiště této studie. Stojí však za připomenutí, že zatímco se k obrazu Adama často odkazovalo v pozdějších obdobích našich dějin, v ranějších období zůstával spíše pod povrchem a působil skrytě jako motivující idea. Byl skrytou příčinou etické polemiky a číhal za formální strukturou beletristických děl. Obraz se pomalu propracovával k povrchu amerického vyjadřování. Čtenář si povšimne, že obraz Adama se zpravidla objevuje ke konci jednotlivých částí této knihy. Významným faktem je, že doslovné využití příběhu Adama a pádu člověka jako modelu vyprávění se objevuje až v posledních dílech amerických romanopisců, kde se snažili shrnout své životní zkušenosti. *Mramorový faun* a *Billy Bud*, ve kterých adamické obrazy zcela dominují, byly posledními dokončenými díly Hawthorna a Melvilla. A ve *Zlaté míse* Henryho Jamese se hlavní hrdina přímo jmenuje Adam. V těchto románech dospěla pravděpodobně americká kultura nejblíže k plnému a vědomému poznání mýtu, který tak dlouho skrývala.

Stojí také za zmínku, že ideál nově zrozené nevinnosti byl oslavován i zavrhován. Protichůdné reakce uvedly do pohybu dialog, který později podnítil revitalizační konflikt v beletrii. Emerson, uhýbající před tlaky evropské starobylosti, pronesl epochální poznámku: „Tady máme toho obyčejného starého Adama, prosté, ryzí já proti celému světu." Ale Henry James starší, impozantní a výbušný člověk, (v roce 1857) odvětil, že „nic nemůže být vzdálenější ... charakteristicky lidským vlastnostem ... než tento uhlazený, líbivý adamický stav." To ve skutečnosti nebyl prostý pokus o zavržení současné mytologie. James ji chtěl spíše obohatit tím, že by své posluchače naučil vnímat tragické aspekty a přiměl je uvědomovat si podstatu a hodnotu tragédie, protože, jak prohlásil, „Život, který vzkvétá a nese ovoce, čerpá výživu z největších tragických hloubek." A právě tak, jak byly i optimističtější morální principy zpochybňovány a měněny během dialogu, byl také narativní hrdina Adam – představený jako hrdina nové polobožské komedie – přeměněn v hrdinu nového druhu tragédie a tím nabyl velikosti. Tato tragédie pramenila z jeho vlastní nevinnosti a novosti a vytvořila model pro americkou beletrii.

Tím se dostávám konečně k otázce několika „hlasů" v našem dialogu a k jejich jménům, které jim dám. Můžeme začít tím, že Emerson neviděl žádný dialog, ale jen „rozkol", kulturu rozštěpenou na dvě polarizované skupiny: „stranu Minulosti a stranu Evropy", jak jim někdy říkal, či strany „Paměti a Naděje, Pochopení a Rozumu". Rozkol počal, podle Emersonovy retrospektivní úvahy z roku 1867, někdy kolem roku 1820. Emerson snad až příliš rychle přijal systém dvou stran v intelektuálních záležitostech, a proto ho vždy mátly postoje lidí jako Hawthorne, který patrně skepticky sympatizoval s oběma stranami a nenechal se omezovat ani jednou z nich.

Po Emersonovi se historici buď smířili s jeho dichotomiemi a hovořili o „dualismu" americké kultury, nebo si vybrali jednu z Emersonových dvou stran jako stranu, jež ustanovuje *pravou* americkou tradici, a odmítali tu druhou jako bezútěšnou cizí kocovinu či jako ukázku nezralosti a pošetilosti domácí tradice. Pokud však ke skutečnostem amerických intelektuálních dějin přistoupíme pozorně, vyjde najevo, že musíme rozlišovat nejméně *tři*

[3] Zde, a příležitostně i později, musím rozlišit mezi koncepcí pokroku směrem k dokonalosti a koncepcí primitivní adamické dokonalosti. Obě pojetí existovala současně, mísila se a překrývala. Celkově se však můžeme spokojit s paradoxem, že čím intenzivnější byla víra v pokrok směrem k dokonalosti, tím více stimulovala víru v prvotní dokonalost. (Viz *The American Adam* 44, 163.)



hlasy (někdy více). Americká kultura byla tradičně tvořena produktivní a živou součinností všech tří hlasů.

V následujících kapitolách přijímám za svůj jeden pár Emersonových termínů, stranu Naděje a stranu Paměti. Pro třetí stranu však nemám vhodnější jméno než strana Ironie.

Jako ukázku postojů strany „Naděje" k národním mravům ocituji úvodník (z roku 1839), který oslavoval zrod Ameriky z „čistého svědomí, nepošpiněného minulostí". Národní, a proto i individuální svědomí je čisté právě proto, že nebylo nikdy pošpiněno minulostí – podle strany „Naděje" nemá Amerika žádnou minulost, nýbrž jen přítomnost a budoucnost. Klíčovým pojmem v morálním slovníku Emersona, Thoreaua, Whitmana a jejich následovníků a epigonů byla tudíž „nevinnost". Naopak „nostalgikům", tedy skupině oddané Paměti, se hříšnost člověka nikde neprojevovala tak zřetelně jako právě tehdy v Americe. O co silněji vyjadřovali stoupenci strany „Naděje" rostoucí pohrdání doktrínou o dědičném hříchu, o to důtklivěji všem „nostalgikově" o nedělích připomínali dědictví lidské zkaženosti a centra kalvinismu jako Andover a Princeton se stala baštami staré a stále bezútěšnější teologie. Ale ironický temperament – tak jak jej představoval, řekněme, Henry James starší – se vyznačoval tragickým optimismem: citem pro tragické srážky, ke kterým byla nevinnost náchylná (mezi stoupenci strany „Naděje" něco nemyslitelného), a stejně tak vědomím zvýšené vnímavosti a lidskosti, kterou utrpení umožnilo (něco nemyslitelného pro nostalgiky).

Diskuse o mravech odrážela všeobecnou diskusi o čase: výskyt či nepřítomnost spojnic mezi současností a minulostí. A v tomto ohledu strany Naděje a Paměti prakticky stvořily jedna druhou. Zdá se, že lidské myšlení se od své přirozenosti zakládá na protikladech, ale výchovou si osvojuje rys dialektičnosti. To bylo nově demonstrováno v Americe počátkem 19. století, kdy odmítnutí minulosti vyvolalo jako kompenzaci novou nostalgii, nové uctívání minulosti. Jak se přítomnost a budoucnost staly předmětem zbožňování a zkoumání, došlo k velkému rozmachu historického výzkumu a začala se objevovat minulost. Předtím ji totiž nebylo nutné objevovat, protože nikdy dříve nebyla ztracena. Nyní však statistické prognózy materiálního růstu nové společnosti byly vyvažovány prescottovskými snahami o rekonstrukci historické skutečnosti starých společností. Lék navrhovaný Edwardem Everettem (*separace od Evropy*) byl dvojsečný. Bylo stále obtížnější rozhodnout, který z obou kontinentů byl izolován; v důsledku separace od Evropy začali američtí umělci odcházet do Evropy a stali se z nich američtí expatrioti.

Ačkoliv Emerson s potěšením naslouchal „zmatené vřavě protichůdných tendencí", byli tací – a já je zahrnuji do třetí kategorie – které ten stálý nesvár neuspokojoval. Tato skupina prověřila obě tendence a dospěla k neotřelému pochopení podstaty tradice a amerického praktického poměru k minulosti. Dospěli k zvláštnímu, víceznačnému a nevšednímu druhu tradicionalismu. Ten se vyskytoval v mnoha formách, ale byl obzvlášť nápadný v oblasti beletrie. Zde totiž ovlivňoval formu i obsah: organické spojení minulé zkušenosti a prožívaného okamžiku se stalo faktorem vyprávění a často se vracejícím tématem; současně – zejména v románech Hawthornových a Melvillových – vyprávění odhalilo svůj plán prostřednictvím originálního využití diskreditovaných tradičních materiálů. A mimo beletrii se jeden teolog rozžehnal s tradicí ve jménu náboženské svobody, zatímco jiný ji znovu obhajoval jako hlavní prostředek spásy člověka.

Možná že není nic takového jako „americká zkušenost", a je možná lepší na její existenci netrvat. Zato však jsou americké zkušenosti, jejichž popis má specifickou formu. Čím byla tato forma dialektičtější, tím byla jasnější a uspokojivější. Až nedávno začal dialog odumírat. Zdá se totiž, že teprve nedávno se definitivně vytratilo staré přesvědčení o počátku

nových dějin a s ním zanikl i povzbudivý pocit příležitosti, intelektuálního a uměleckého prostoru, nových výtvorů a čerstvých podnětů. Naše kultura bude mít bez něj přinejmenším ponuřejší ráz.

Velmi brzy vyšlo najevo, jaké nebezpečí adamický ideál představuje pro život i literaturu, a tato skutečnost byla v průběhu let mnohokrát opakována. Bezmocná nevinnost byla základním tématem romanopisců téměř v každém desetiletí a zdrojem údivu našich historiků politických a zahraničních vztahů. Vyloučení minulosti je až příliš efektivní: od doby Emersonovy je Amerika důsledně jednogenerační kulturou. Jednotlivé generace vytvářejí staccato sledu intelektuálních a literárních hnutí, jejichž doba působnosti se stále zkracuje. Opovrhování pamětí vedlo vcelku přirozeně k zapomnětlivosti a spisovatelé, kteří dokonce zapomněli, že zde je něco k zapamatování, zjistili, že se vzdálili jak svým předchůdcům, tak svým současníkům. Nejhorším následkem však nebyla jen ztráta souvislostí, ale naprostá řádnost nevědomého opakování. Pravidelně se vracíme, desetiletí za desetiletím, a se stejnou bolestí a ohromením ke všem starým konfliktům, programům a objevům. Spotřebováváme své síly v nových výstupech k rovinám chápaní, které jsme dosáhli už před sto lety a od té doby ještě mnohokrát.

Představa nevinnosti a požadavek novosti mohly být nebezpečně zavádějící. Přesto však dokázaly otevřít prostor pro reflexi a vynalézavost a pro testování morálních a uměleckých možností. Iluze osvobození od minulosti vedla k reálnějšímu vztahu k existující tradici. Představa nevinnosti stimulovala kladný a originální smysl pro tragédii. Bez této iluze by tradice byla pouze chladným břemenem dějin. A bez vize by nebylo ani zralého tragického ducha a byli bychom ponecháni napospas sterilnímu povědomí o zlu bez revitalizujícího pocitu ztráty. Podmanivá síla pojetí prvotního hříchu se totiž opírá o představu prvotní nevinnosti. Současná literatura si tleskala za překonání dětinské radosti Emersona a Whitmana, aniž by si uvědomila, že tím ztratila hloubku tragického chápání, jakou nacházíme u autorů jako Hawthorne a Melville a jež má paradoxně svůj původ v jejich radostnosti.

Před stoletím vyzývala k diskusi proklamovaná víra v dosaženou lidskou dokonalost, návrat k prvotní dokonalosti. Dnes je výzvou spíše proklamovaná víra v dosaženou beznaděj. Potřebujeme více strhujících podnětů, velkolepější perspektivy a pronikavější polemiky. Možná nám na naší cestě pomůže přehled dřívější diskuse. Těžko však můžeme očekávat, že nás v dnešní době bude inspirovat historický sen o novém Adamovi. Avšak podobně jako v 19. století nám tento obraz může posloužit jako zářivý příklad toho, co by mohlo být, na pozadí kontrastu naší znalosti toho, co je, a znovu tak podněcovat duch podnikavosti a být zdrojem inspirace pro literaturu.[6]

[6] Tento text je úvodem k Lewisově studii *Americký Adam*. Přeložil David Hochman.
R. W. B. Lewis, „Prologue. The Myth and the Dialogue", *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (1955; Chicago: The University of Chicago Press, 1967) 1–10. (pozn. editora)



# Poststrukturalistická kritika

Všechny pojmy, jež jsou uvedeny předponou „post", budí nutně jistou nedůvěru, jako by to, co označují, nebylo dostatečně samo sebou a muselo se opírat o svého předchůdce nebo se do něho opírat a popírat ho. Poststrukturalismus se často vyslovuje jedním dechem s pojmem *dekonstrukce*. I když by se mohlo zdát, že tento pojem je čitelnější a samostatnější, neboť naznačuje zřetelněji, o co mu jde, tj. o dekonstrukci, i on předpokládá existenci něčeho, co mu předchází: konstrukci. Co se tedy stává terčem dekonstrukce?

Kritický směr, označovaný jako dekonstrukce, je spojován především s osobností francouzského filosofa **Jacquesa Derridy** (1930) a chápe se jako součást poststrukturalismu, kam se řadí též neméně obtížný postfreudovský psycholog **Jacques Lacan** (1901–1981), historizující filosof **Michel Foucault** (1926–1984), i když ten se vyhýbal pojmům znak a struktura, a literární a kulturní teoretik **Roland Barthes** (1915–1980). Po filosofické stránce tento velmi spletitý proud kritického myšlení usiluje o popření empirismu a destrukci metafyziky. Zpochybňuje základní pojmové pilíře, na nichž postavila své smělé konstrukce evropská humanistická kultura: pojmy jistoty, pravdy a identity. Descartův pevný bod v podobě jeho slavného výroku „Myslím, tedy jsem", zakládající evropskou identitu na principech racionality, je vyvrácen, rozum je stržen ze svého piedestalu a centrum decentrováno. V úvahách o centru struktury Derrida nicméně zdůrazňuje, že nepopírá existenci centra, ale že je nutno si uvědomit, že je to jenom představa vznikající v důsledku naší touhy mít takový středobod, a je tedy jenom funkce a nikoliv něco, co má metafyzickou platnost, co je zakotveno jinde než v jazyce. Nejlépe si lze přiblížit tuto radikální změnu paradigmatu 19. století na tzv. „smrti boha". Na jeho trůn usedá lidský subjekt jako nové centrum, jež umožňuje nové uspořádání vztahů mezi prvky struktury. Tento proces radikálního zlomu lze podle Derridy vysledovat až k Nietzscheovi, Freudovi a Heideggerovi. Jestliže však modernismus stále ještě představoval mohutné vzepětí evropského ducha, usilujícího o nové, moderní umění a o nalezení a o definování velkého příběhu moderní doby, postmoderní doba, z níž poststrukturalismus i dekonstrukce vyrůstá, přináší popření tohoto úsilí. Další slavný francouzský filosof Francois Lyotard dokonce hovoří v knize *O postmodernismu* o konci velkých narativů doby, protože vyústily v největší tragédie lidské historie, stalinismus a holokaust.[1]

V rámci kritiky empirismu poststrukturalismus přehodnotil pojetí vztahu subjektu a objektu.

## Subjekt – objekt

Empirismus předpokládal, že subjekt, lidská mysl je zdrojem všeho poznání: na základě analýzy percepčních údajů si uspořádává obraz světa, který vyjadřuje prostřednictvím jazyka. Subjekt tedy uchopuje objekt a vyjadřuje ho slovy.[2] Poststrukturalismus však odmítá rozlišovat mezi subjektem a objektem jako dvěma odlišnými sférami. Naše poznání je do značné míry predeterminované strukturami diskursů, jež fungují převážně na nevědomé úrovni, jako bychom byli už předprogramováni. Dalo by se namítnout, že tento program

[1] Jean-Francois Lyotard, *O Postmodernismu*, přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993).

[2] Selden, Raman a Peter Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 3. vyd. (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993) 128.

není ničím jiným než literární, eventuálně kulturní tradicí, ale ve skutečnosti jde o mnohem komplexnější duševní výbavu, jež zahrnuje kulturní vzorce v tom nejširším slova smyslu a všechny obecné aspekty lidského chování, jak jsou zachyceny médiem jazyka.

Pod vlivem lingvistiky hovoří mnozí autoři o *paradigmatu doby* nebo také o *diskursu*. Každá změna paradigmatu se dotýká každého lidského jedince, i když si ten žádných změn nemusí být vědom. Soudobé pojetí vesmíru je dáno nejenom stupněm objektivního poznání vesmíru na základě experimentálních teoretických či deskriptivních vědních disciplín, ale jeho převedení do pojmového či obrazného jazyka je poplatné celkovému duchovnímu klimatu doby. Ne náhodou dominantní teorie o vzniku vesmíru odpovídaly vždy dobové představě o lidské společnosti. Teorie velkého třesku vypovídá o lidské potřebě odvodit jsoucno z jednoho jediného centra, mít ten pevný bod, o který je možno se opřít, ať už je jím idea Boha, humanismu, teorie o původu člověka ve střední Africe, vize misionářské Evropy či západní demokracie. Naproti tomu současné teorie se znovu vrací k představě vzniku vesmíru na různých místech simultánně, což zase velmi podezřele koresponduje s představami postmodernismu jako stavu současného vědomí, jenž hlásá, že je nutno opustit eurocentrismus a připustit kulturní pluralismus a existenci různých modelů společnosti.

**Paradigma, diskurs, logocentrismus**

Poststrukturalisty zajímají především ty determinanty v pozadí, ty neviditelné nitky, které řídí naše pohyby. Francouzský filosof Jacques Derrida, který patří k nejobdivovanějším, ale také nejzavrhovanějším poststrukturalistickým intertextuálním kouzelníkům, označuje hlavní tendenci západního myšlení jako *logocentrismus*. Pojem *logos* pochází z řeckého slova *lógos*, znamenalo řeč a rozum („původně v tom smyslu, že rozum je především schopnost shromažďovat a srovnávat, vážit, zvažovat"). Později nabylo významu univerzálního rozumu, jenž přesahuje smysly, řídí svět a vyjadřuje řád věcí.[3]

Logocentrické myšlení má tendenci posilovat řád a systém na základě privilegování řádových pojmů a potlačování a vytěsňování neřádových prvků, tj. prvků, které ohrožují stabilitu a funkčnost systému. Tyto prvky, jak vysvětlil Freud, však zcela nezmizí, ale působí prostřednictvím nevědomí a vyvolávají tlak, touhu po jejich uvolnění a uskutečnění. Tyto vztahy nutně navozují představu mocenského zápasu, proces zotročování a vzpoury a poukazují k politické dimenzi tohoto napětí. Psaní, jež mělo původně sloužit šíření logosu, mělo se tedy nacházet v postavení účelového služebníka, se však bouří proti tomuto omezení a prosazuje subjektivitu, jež působí jako diverzant v semknutých řadách logosu. Rozvratnický duch subjektivismu je vynášen na povrch silou iracionální vášně a vstupuje do textu především prostřednictvím metaforičnosti. „Psaní, písmeno, smysluplný nápis se vždy v západní tradici považovalo za tělo a hmotu, jež jsou vnější vůči duchu, dechu, řeči a logosu."[4] Derrida poukazuje na to, že nedůvěru ke psanému slovu lze najít u sokratovské školy řecké filosofie, zejména u Platóna, jenž odsuzoval psaní jako „vtíravý vstup artistní techniky..., jako archetypální násilí: erupci *vnějšku* do *vnitřku*, vloupání se do niternosti duše."[5]

[3] Durozoi, Gérard a André Roussel, *Filosofický slovník* (Praha: EWA Editions, 1994) 166.
[4] Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: The John Hopkins UP, 1980) 35.
[5] Derrida, *Of Grammatology* 34.



Každý text je tedy prostorem, kde se střetávají systematizující tendence logocentrické s tendencemi dekonstrukčními.

Přestože Derrida považoval strukturalismus za důležitý milník, neboť otřásl metafyzikou přítomnosti, kritizoval Saussurovo statické pojetí znaku, jehož význam se utváří na pozadí systému (langue) jako protiklad binárních opozic. Saussure sice přiznával arbitrárnost spojení označujícího a označovaného, ale domníval se, že v praxi převládá tendence vytvořit příznakovou jednotu (a positive unit) – tj. aby se označující spojovalo s jedním konkrétním označovaným a udržela se jednota významu. Poststrukturalistům se však proces označování jeví jako nestálý. „Znak není jednotkou o dvou stranách, ale spíše momentálním spojením (a fix) mezi dvěma se pohybujícími se vrstvami. Podíváme-li se do slovníku, zjistíme, že každému označujícímu odpovídá hned několik označovaných (víceznačnost, polysémie) – crib = manger, child's bed, job, atd., ale „bed" se zase stává označujícím (může znamenat postel i květinový truhlík). Označující tak vytváří celé řetězce významů a vzpírá se tak řádu označovaného."[6]

**Différance**

Derridovo specifické pojetí znaku se promítá do jeho slavného pojmu nepojmu *différance*, který je podobně neuchopitelný jako mystické definice boha, přičemž neuchopitelnost by jistě jeho bytostnou podstatou byla, kdyby poststrukturalismus něco takového jako podstata připouštěl. Derridův novotvar spojuje substanciálnost slova „rozdíl" (difference, différer) a procesuálnost tohoto významu, tj. neukončenost, odkládání (deferment) procesu ustanovování rozdílu, a tím i významu. Význam tedy není daný korespondencí mezi označujícím a označovaným, ale označující (tj. forma ať v podobě zvukové nebo psané) vstupuje do dalších spojení s dalšími označujícími. Definitivní určení významu se v důsledku této rozbíhavosti označujícího odkládá na neurčito a stává se nikdy neukončitelným procesem.

Jestliže se ale vydáme po stopě označujícího, ocitneme se v prostoru virtuální intertextuality a zkoumáme bytí textu způsobem ne nepodobným formální metodě, jež přistupuje k textu jako součásti autonomního světa literatury. V poststrukturalistickém pojetí se klade důraz na intertextuální souvislosti, při čemž jako text lze chápat i jiné formy umělecké činnosti. Textem se tak stává jakýkoliv projev, jakákoliv inskribce významu (nápis).[7]

Na sklonku 20. století, kdy obrazová média vytlačují psané slovo, se může poststrukturalismus a dekonstrukce jevit jako hrdinský pokus literátského intelektuála o obhajobu své živnosti, jako poslední výstřel, poslední bouchnutí do stolu. Literární teoretikové si osobují právo zasahovat do všech oborů vědy, rozumět či programově nerozumět všemu a bořit dosavadní mýty. Katedry literární teorie vytlačují katedry filosofie a rozpínají se na úkor literatury a literární teoretikové se těší větší vážnosti než filosofové či historici. Jedním z příčin úspěchu může být i to, že se naučili hovořit jazykem filosofie nejen o značně akademických otázkách, jako je analýza klasických děl, ale i o populární literatuře a populární kultuře vůbec, a v neposlední řadě o vztazích ideologie, politiky, moci, sexu a literatury, což jsou docela vděčná témata.

[6] Selden a Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* 126.
[7] Derrida, *Of Grammatology* 9.

**Doporučená literatura:**


Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction* (1988).
Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1982).
*Derrida*, Jacques. *Of Grammatology* (1980).
—. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972* (1993).
Johnsonová, Barbara. *The Critical Difference* (1980).
Lentriccha, Frank. *After the New Criticism* (1980). 156–317.
Procházka, Martin. *Literary Theory. An Historical Introduction.* (1997). 98–119.
Silverman, Hugh J. *Inscriptions: between phenomenology and structuralism* (1987).
Zima, Petr V. *Literární estetika* (1998). 318–365.




# Jacques Derrida
## Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku

*Mnohem více se zabýváme vykládáním výkladů než vykládáním věcí.*
MONTAIGNE

V dějinách pojmu „struktura" došlo patrně k něčemu, co bychom mohli nazvat „událostí", kdyby toto slovo nebylo nadáno právě tím smyslem, který má strukturální – či strukturalistický – přístup redukovat anebo problematizovat. Přesto však mluvme o „události" a používejme tohoto slova obezřetně a v uvozovkách. O jakou událost by tedy mělo jít? Pozorována zvnějšku měla by mít formu **zlomu a zdvojení**.

Snadno bychom mohli ukázat, že pojem a dokonce i samo slovo struktura jsou právě tak staré jako **epistémé**, tj. jako západoevropská věda i filosofie, a že svými kořeny zasahují hluboko do půdy běžného jazyka, v jehož základech je epistémé uchopuje, aby je v metaforickém posunu učinila součástí sebe samé. Nicméně až do oné události, kterou chci vytknout, byla struktura či strukturálnost struktury (ač neustále působící) vždy neutralizována, redukována: gestem, jímž jí bylo dáváno určité centrum, jímž byla vztažena k určitému přítomnému bodu, k pevnému původu a počátku. Funkcí tohoto centra bylo nejen orientovat a vyvažovat, organizovat strukturu – neorganizovaná struktura je totiž nemyslitelná – nýbrž především zajistit, aby tento princip organizace omezoval to, co bychom mohli nazvat hrou struktury. Centrum struktury, jež orientuje a organizuje soudržnost systému, nepochybně připouští hru prvků uvnitř celkové formy. Dokonce ještě i dnes je představa struktury zbavené jakéhokoli centra sama nemyslitelná.

Nicméně centrum, které hru otevírá a umožňuje, tuto hru rovněž uzavírá. Jakožto centrum je místem, kde již není možná substituce obsahů, prvků a termínů. Permutace či transformace prvků (jež, mimochodem řečeno, mohou být i strukturami uzavřenými ve struktuře) je v centru zapovězená. Lépe řečeno: vždy zůstávala zapovězenou (tohoto slova používám úmyslně). Centrum, jež je z definice jedinečné, tedy bylo vždy myšleno jako cosi, co v rámci struktury, které vládne, vytváří to, co se strukturalitě vymyká. Proto může klasické myšlení struktury paradoxně o centru říci, že je jak uvnitř, tak i vně struktury. Je v centru totality a přesto, poněvadž toto centrum totalitě nenáleží, má tato totalita své centrum jinde. Centrum není centrem. Třebaže tedy pojem centralizované struktury představuje samu soudržnost, podmínku epistémé jako filosofie anebo jako vědy, je to pojem soudržný kontradiktoricky. Avšak – ale tak je tomu vždy – soudržnost v kontradikci je výrazem silového puzení v přání. Pojem centralizované struktury je pojmem fundovaným, pojmem konstituovaným na základě zásadní nepohyblivosti a uklidňující jistoty, které samy stojí mimo hru. Touto jistotou lze pak ovládnout úzkost, jež se rodí vždy, je-li naše bytí nějak implikováno ve hře, jsme-li uchopeni hrou anebo jsme-li jako bytosti od počátku ve hře. Na základě toho, co nazýváme hrou a čemu se – právě proto, že může být právě tak vně jako uvnitř – dostává jména počátku i konce, arché i telos, jsou tedy všechna opakování, všechny substituce, transformace a permutace uzavřeny v dějinách smyslu, tj. v dějinách vůbec, jejichž počátek lze vždy oživit a jejichž konec lze vždy anticipovat formou přítomnosti.

Právě proto je možno říci, že pohyb veškeré archeologie stejně jako pohyb veškeré eschatologie je spojencem této redukce strukturality struktury a strukturu se vždy snaží myslet na základě plné přítomnosti, jež sama stojí mimo hru.

Je-li tomu tak, pak celé dějiny pojmu struktura před onim zlomem, o němž mluvíme, musíme myslet jako řadu substitucí jednoho centra za jiné, jako nepřerušovaný řetěz vymezení centra. Postupně a řízeným způsobem se centru dostává různých forem či jmen. Dějiny metafyziky stejně jako celé dějiny Západu by tedy byly dějinami těchto metafor a těchto metonymií. Jejich matriční formou – pokud nedokazuji a jsem příliš eliptický, je to jen proto, abych se rychleji dostal ke svému hlavnímu tématu – je vymezení bytí jako přítomnosti ve všech významech tohoto slova. Mohli bychom totiž ukázat, že všechna jména základu, principu či centra vždy označovala invariant přítomnosti (EIDOS, ARCHÉ, TELOS, ENERGEIA, OUSIA [esence, existence, substance, subjekt], ALETHEIA, transcendentalita, vědomí, bůh, člověk atd.).

Událost zlomu, přeryvu, o níž jsem mluvil na počátku, se patrně udála tehdy, kdy se ukázala nutnost myslet, tj. opakovat, strukturalitu struktury: proto jsem řekl, že tento zlom byl – ve všech významech tohoto slova – opakováním. Pak bylo ovšem nutno myslet jednak zákon, jenž nějakým způsobem vládl přáním centra v konstituci struktury, a jednak proces označování, řídící své přesuny a své substituce s ohledem na tento zákon centrální přítomnosti – takové centrální přítomnosti, která nikdy nebyla sama sebou, která vždy již byla přesunuta ze sebe do svého substitutu. Substitut nesubstituuje nic, co by mu jakýmkoli způsobem bylo pre-existentní. Odtud pak myšlenka, že centrum vůbec není, že centrum nemůže být myšleno formou přítomného jsoucna, že centrum nemá žádné přirozené místo, že to není pevné místo, nýbrž funkce, jakési ne-místo, v němž se donekonečna odehrávají substituce znaků. A to je též chvíle, kdy do univerzálního problémového okruhu vstupuje řeč; chvíle, kdy – chybí-li centrum či počátek – se vše stává (shodneme-li se na tomto slovu) diskursem, tj. takovým systémem, v němž centrální, původní či transcendentální označované nikdy není absolutně přítomné a mimo systém diferencí. Absence transcendentálního označovaného donekonečna rozšiřuje pole a hru značení.

Kde a jak dochází k této decentralizaci, k myšlení strukturality struktury? Bylo by poněkud naivní spojovat tuto práci s nějakou událostí, naukou anebo autorským jménem. Neboť tento děj bezpochyby patří k totalitě té epochy, která je naší epochou: vždy již o sobě dával vědět a vždy již **působil**. Kdybychom přesto chtěli alespoň naznačit některá „vlastní jména" a připomenout autory diskursů, v nichž byl tento děj formulován nejradikálněji, pak bychom ovšem museli uvést nietzscheovskou kritiku metafyziky, pojmů bytí a pravdy, jež byly substituovány pojmy hry, interpretace a znaku (znaku bez přítomné pravdy); freudovskou kritiku přítomnosti u sebe, tj. vědomí subjektu, identity se sebou samým, blízkosti k sobě či sebepodržování; a jako nejradikálnější – heideggerovskou destrukci metafyziky, ontotheologie, vymezení bytí jako přítomnosti. Nuže, všechny tyto destruktivní texty včetně těch, jež jsou jim analogické, se pohybují v kruhu. Tento kruh je jedinečný a popisuje formu vztahu mezi dějinami metafyziky a destrukcí dějin metafyziky: **nemá smyslu** otřásat metafyzikou, aniž bychom používali metafyzických pojmů; nemáme k dispozici žádnou řeč – žádnou syntaxi a žádný slovník – jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat. Alespoň jeden příklad za mnohé: metafyzikou přítomnosti lze otřást pomocí pojmu **znaku**. Avšak jakmile chceme ukázat (jak jsem to naznačil na začátku), že neexistuje transcendentální či privilegované označované, že tedy pole či hra značení nemá žádné meze, pak je třeba – což však



učinit nelze – vzdát se pojmu i slova znak. Protože význam „znak" byl ve svém smyslu vždy chápán a vymezován jako znak něčeho, jako označující poukazující k označovanému, označující odlišné od svého označovaného. Smažeme-li radikální diferenci mezi označujícím a označovaným, pak je třeba vzdát se jako metafyzického pojmu i samého slova „označující". Mluví-li Lévi-Strauss v Předmluvě *k Syrovému a vařenému* o tom, že „se snažil transcendovat protiklad smyslového a inteligibilního a proto se od počátku postavil na rovinu znaků", nesmí nám nutnost, účinnost i oprávněnost tohoto jeho gesta zastřít, že touto opozicí vymezen: ve všem všudy a v celých svých dějinách. Žil jen na základě těchto dějin a jejich systému. My se však nemůžeme obejít bez pojmu znaku, nemůžeme se vzdát této metafyzické závislosti, aniž bychom se přitom nevzdali kritické práce, která směřuje proti této závislosti, aniž by nehrozilo, že se setře diference v identitě označovaného, které v sobě redukuje své označující, anebo – což je totéž – které toto označující prostě ze sebe vypuzuje. Neboť diferenci mezi označujícím a označovaným lze setřít dvěma heterogenními způsoby: klasický způsob tkví v tom, že se redukuje či odvozuje označující, tj. znak je nakonec **podroben** myšlení; druhý, který zde stavíme proti prvnímu, tkví v tom, že se problematizuje systém, v němž fungovala uvedená redukce: tedy problematizuje se v první řadě opozice smyslového a inteligibilního. **Paradox** je totiž v tom, že metafyzická redukce znaku potřebuje opozici, kterou redukovala. Tato opozice je systematicky spojená s redukcí. A co zde říkáme o znaku, to lze rozšířit na všechny metafyzické pojmy a výroky, zvláště pak na každý diskurs o „struktuře". Do zajetí tohoto kruhu se však lze dostat různými způsoby. Všechny jsou více anebo méně naivní, více anebo méně empirické, více anebo méně systematické, mají více anebo méně blízko k formulaci, tj. formalizaci tohoto kruhu. Tyto diference pak vysvětlují mnohost destruktivních diskursů i jejich vzájemný nesoulad. Nietzsche, Freud a Heidegger např. pracovali v pojmech zděděných z metafyziky. Protože však tyto pojmy nejsou prvky, atomy, protože jsou součástí určité syntaxe a určitého systému, proto s každou výpůjčkou přichází celá metafyzika. Proto se také tito bořitelé mohou destruovat navzájem: např. Heidegger pak může – a je v tom právě tolik zřejmosti a důslednosti jako neupřímnosti a nepochopení – pokládat Nietzscheho za posledního metafyzika, posledního „platonika". Totéž bychom pak mohli uplatnit i na Heideggera, na Freuda i na mnohé jiné. Mimochodem řečeno: tato zábava je dnes velmi rozšířená.

Jak je to s tímto formálním schematem, obrátíme-li se teď k tomu, co se nazývá „vědami o člověku"? Jedna z těchto věd dnes patrně zaujímá zcela privilegované místo. Zde mám na mysli etnologii. Dokonce lze mít za to, že etnologie jako věda se mohla zrodit pouze v okamžiku, kdy již mohla probíhat decentralizace; v okamžiku, kdy evropská kultura – a tedy dějiny metafyziky a jejích pojmů – byla dislokována, vyhnána ze svého místa, kdy byla nucena přestat myslet sebe samu jako referenční kulturu. Tento okamžik není v prvé řadě okamžikem filosofického a vědeckého diskursu, nýbrž je to též okamžik politický, ekonomický, technický atd. S naprostou jistotou lze říci, že není nic nahodilého na tom, jestliže kritika etnocentrismu jako podmínka etnologie je systematicky i historicky současná s destrukcí dějin metafyziky. Obojí patří k jedné a téže epoše.

Nuže, etnologie, stejně jako kterákoli jiná věda, se pohybuje v živlu diskursu. A především je to evropská věda, která – třebaže proti své vůli – používá tradiční pojmy. Ať tedy etnolog chce či nikoli (a to nezávisí na jeho vůli), akceptuje ve svém diskursu premisy etnocentrismu, a to i tehdy a právě tehdy, když je pranýřuje. Tato nutnost je neredukovatelná, není to historická nahodilost a bylo by třeba zamyslet se nad všemi jejími implikacemi. Jestliže

se jí však nikdo nemůže vymknout, jestliže nikdo není zodpovědný za to, že jí, ať sebeméně, ustupuje, neznamená to, že všechny způsoby tohoto ustupování mají stejný dosah. Je totiž možné, že kvalita a plodnost diskursu se měří kritickou přesností, s níž myslí tento vztah k dějinám metafyziky a ke zděděným pojmům. Jde tu o kritický vztah k řeči věd o člověku a o kritickou odpovědnost diskursu. Jde o to výslovně a systematickým způsobem vytknout problém postavení takového diskursu, který čerpá prostředky nezbytné pro de-konstrukci jistého dědictví právě z tohoto dědictví. Což je problém **ekonomie** a **strategie**.

Obracíme-li se teď jako k příkladu k textům Clauda Lévi-Strausse, není to jen kvůli tomu, že etnologie dnes mezi vědami o člověku zaujímá privilegované postavení, ani proto, že Lévi-Straussovo myšlení velice silně ovlivňuje současnou teoretickou situaci. Je to především proto, že v práci Clauda Lévi-Strausse je deklarována jistá volba a že je tu vypracována jistá koncepce, která **se více či méně explicitně** týká jak kritiky řeči, tak této kritické řeči ve vědách o člověku.

Abychom v Lévi-Straussově textu mohli sledovat tento pohyb, zvolme si jako jedno z vodítek protiklad příroda/kultura. Přes všechny své aktualizace a převleky je tento protiklad právě tak původní jako filosofie. Je dokonce mnohem starší než Platón. Je přinejmenším právě tak starý jako sofistika. Prostřednictvím protikladu FYSIS/ NOMOS, FYSIS/TECHNÉ byl přenesen až k nám po historické linii, která proti „přírodě" klade zákon, instituci, umění, techniku, ale právě tak i svobodu, arbitrérnost, dějiny, společnost, ducha atd. Nuže, od prvních kroků svého bádání a od své první knihy (*Elementární struktury příbuzenství*) si Lévi-Strauss uvědomoval jak nutnost využívat tohoto protikladu, tak nemožnost jeho přijetí. *V Elementárních strukturách* vychází z tohoto axiómu či z této definice: to, co je **univerzální** a spontánní, to patří k přírodě a není závislé na žádné konkrétní kultuře, na žádné konkrétní normě. A ke kultuře naopak patří to, co je závislé na systému **norem**, jež řídí kulturu, a co se tedy může **měnit** od jedné společenské struktury k druhé; obě tyto definice jsou tradičního typu. Lévi-Strauss, jenž zpočátku tyto pojmy akceptoval, nyní od prvních stránek *Struktur* naráží na cosi, co nazývá **skandálem**, tj. na cosi, co takto přijatý protiklad netoleruje a co jako by **současně** vyžadovalo predikáty přírody i predikáty kultury. Tímto skandálem je **zákaz incestu**. Zákaz incestu je univerzální a v tomto smyslu bychom mohli říci, že je přirozený; avšak zároveň je to také zákaz, systém norem a příkazů – a v tomto smyslu bychom jej měli nazvat kulturním. „Předpokládejme tedy, že vše, co je v případě člověka univerzální, pochází z řádu přírody a vyznačuje se spontaneitou, a že vše, co je podrobeno normě, patří ke kultuře a vykazuje atributy relativního a zvláštního. Pak ale stojíme před faktem či celou řadou faktů, které se ve světle předchozích definic jeví téměř jako skandál: neboť zákaz incestu, a to bez jakékoli dvojznačnosti, vykazuje obě charakteristiky, jež jsme chápali jako kontradiktorické atributy, pocházející ze dvou vylučujících se řádů: tento zákaz je jisté pravidlo, avšak je to takové pravidlo, které jako jediné ze všech společenských pravidel má současně univerzální ráz" (str. 9).

Tento skandál je zjevně skandálem pouze **uvnitř** systému pojmů, akceptujícího diferenci přírody a kultury. Otevírá-li však Lévi-Strauss své dílo **faktem** zákazu incestu, situuje se do místa, v němž je tato diference, pokládaná vždy za cosi samozřejmého, setřena či popřena. Neboť jakmile již zákaz incestu nelze myslet protikladem příroda/kultura, nelze o něm říci, že je to skandální fakt, neprůhledné jádro v tkanivu transparentních významů; není to skandál, s nímž se setkáváme anebo na který narážíme v oboru tradičních pojmů; je tím, co se těmto pojmům vymyká, co jim nepochybně předchází, a to jako podmínka jejich možnosti. Možná bychom tedy mohli říci, že všechny filosofické pojmy systematicky spjaté



s protikladem příroda/kultura jsou vytvořeny tak, aby jimi nebylo možno myslet to, co je umožňuje, tj. původ zákazu incestu.

Tento příklad, který jsme zde takto zběžně připomněli, je pouze jeden z mnohých, nicméně jasně ukazuje, že řeč v sobě nese nutnost své vlastní kritiky. Tato kritika však může postupovat dvěma cestami, dvěma „způsoby". Ve chvíli, kdy pociťujeme mez protikladu příroda/ kultura, můžeme se systematicky a striktně snažit o problematizaci dějin těchto pojmů. To je první gesto. Tato systematická a historická problematizace by nebyla ani filosofickým ani filologickým gestem v klasickém smyslu těchto slov. Pochybovat o základních pojmech veškerých dějin filosofie neznamená konat práci filologa či klasického historika filosofie. Vzdor všemu zdání je to bezpochyby nejodvážnější způsob, jak se pokusit o krok za filosofii. Vykročení „za filosofii" je mnohem obtížnější myšlenka, než si představují ti, kdo si myslí, že již tento krok dávno a s kavalírskou snadností učinili, a kdo jsou celou substancí diskursu údajně zbaveného metafyziky vesměs až po krk v metafyzice.

Druhá volba – která, jak se domnívám, více odpovídá Lévi-Straussovi – se chce vyhnout tomu, co by první gesto mohlo sterilizovat, chce v řádu empirického objevování zachovat všechny tyto staré pojmy – jako nástroje, jež by ještě mohly sloužit – třebaže tu a tam ukazuje jejich meze. Badatel jim nepřipisuje žádnou pravdivostní hodnotu ani žádný přesný význam, je ochoten okamžitě se jich vzdát, jakmile se jiné nástroje ukáží vhodnějšími. Mezitím využívá jejich relativní účinnosti a používá jich k tomu, aby bořil staré zařízení, k němuž patřily a jehož samy byly součástmi. Tímto způsobem se kritizuje řeč věd o člověku. Lévi-Strauss tedy soudí, že může oddělit **metodu** od **pravdy**, metodické nástroje a jimi intendované objektivní významy. Mohli bychom skoro říci, že toto je první Lévi-Straussovo tvrzení; alespoň tak zní první slova *Elementárních struktur*: „Začínáme si uvědomovat, že při nedostatku přijatelného historického významu představuje rozlišení přírodního a společenského stavu (dnes bychom spíše řekli: přírodního a kulturního stavu) určitou hodnotu, která pro moderní sociologii plně opravňuje používání této opozice jako metodického instrumentu."

Tomuto dvojímu záměru: zachovat jako nástroj to, čeho pravdivostní hodnotu kritizuje, zůstane Lévi-Strauss vždy věrný.

**Na jedné straně** totiž nadále bude popírat hodnotu protikladu příroda/kultura. *Myšlení přírodních národů*, které vyšlo více než třináct let po *Elementárních strukturách*, věrně reprodukuje text, který jsem právě citoval: „Protikladu mezi přírodou a kulturou, který jsme kdysi zdůrazňovali, bychom dnes připisovali hlavně hodnotu metodologickou"[1]. A této metodologické hodnoty se nijak nedotýká „ontologická" non-hodnota, jak bychom řekli, kdybychom tomuto pojmu přikládali nějaký význam). „Včleněním jednotlivých forem lidství v lidství obecné se však úkol ještě nekončí; tento první projekt navozuje projekty další ... které přísluší vědám exaktním a přírodním: začlenit opět kulturu do přírody a nakonec i život do souboru jeho podmínek fyzikálně-chemických."[2]

**Na druhé straně** však rovněž v *Myšlení přírodních národů* Lévi-Strauss pod označením „kutilství" /bricolage/ představuje něco, co bychom mohli nazvat diskursem této metody: Kutil, říká, je ten, kdo používá to, „co má po ruce", tj. nástroje, které objevuje kolem sebe, které jsou již tu a které nejsou speciálně určeny k tomu, k čemu mají být použity a čemu se je kutil snaží pracně přizpůsobit; neváhá je přitom, je-li to nutné, změnit, současně jich zkouší několik, ačkoli jejich původ i forma jsou značně různorodé, atd. V podobě kutilství

[1] *Myšlení přírodních národů*, přel. J. Pechar (Praha, 1971) 339.
[2] Lévi-Strauss 339.

tu tedy máme před sebou jistou kritiku řeči, ba lze dokonce říci, že kutilství je kritická řeč sama, zvláště řeč literární kritiky: zde mám na mysli článek Gérarda Genetta *Strukturalismus a literární kritika*, který s věnováním Lévi-Straussovi vyšel v časopise l'Arc a v němž jeho autor tvrdí, že analýzu kutilství by bylo možné „téměř krok za krokem aplikovat" na kritiku a zvláště na „literární kritiku". (Přetištěno ve *Figures*, du Seuil, str. 145.)

Označuje-li kutilství nezbytnost vypůjčovat si pojmy z textu předávaného více či méně souvislou či porušenou tradicí, pak je třeba říci, že každý diskurs je kutilský. Inženýr, jehož Lévi-Strauss staví proti kutilovi, by měl podle tohoto autora konstruovat celou totalitu své řeči, syntaxe i slovníku. V tomto smyslu je inženýr mýtem: subjekt, jenž by byl absolutním původem svého vlastního diskursu a který by jej vytvářel „úplně od základu", by byl tvůrcem slova, ba byl by slovo samo. Idea inženýra, který by neměl nic společného s kutilstvím, je tedy theologická idea, a protože jinde Lévi-Strauss říká, že kutilství je mýtotvorné, mohli bychom se vsadit, že inženýr je mýtus, který stvořil kutil. Jakmile tedy přestaneme věřit v tohoto inženýra a v diskurs odtržený od historické recepce, jakmile připustíme, že každý konečný diskurs je spojen s určitou formou kutilství, že rovněž i inženýr a učenec jsou druhy kutilů, pak je ohrožena sama myšlenka kutilství a diference, z níž čerpala svůj smysl, se rozpadá.

To nás však již přivádí k druhému vodítku, jímž se musíme řídit v tom, co se zde odvíjí.

Počínání kutila popisuje Lévi-Strauss nejen jako intelektuální činnost, nýbrž rovněž jako mýtotvorbu. *V Myšlení přírodních národů* čteme: „Podobně jako takovéto „kutilství" ve sféře technické, tak i mytické myšlení ve sféře intelektuální může dosáhnout skvělých a nepředvídaných výsledků. Naopak zas bylo často konstatováno, že výkony dosažené všelijakými výpomocnými prostředky (kutilstvím) mívají mýtickobásnický charakter."[3]

Nuže, je pozoruhodné, že Lévi-Strauss se nejen snaží – zejména ve svých bádáních z poslední doby – koncipovat strukturální vědu o mýtech a mytologické činnosti, nýbrž tato jeho snaha, a řekl bych od samého počátku, se jeví i ve statutu, který připisuje svému vlastnímu diskursu o mýtech a tomu, co nazývá „mythologica". V tomto okamžiku jeho diskurs o mýtu reflektuje a kritizuje sebe sama. Tato chvíle, tato kritická perioda je zajímavá pro všechny ony řeči, které spolupracují v oboru věd o člověku. Co říká Lévi-Strauss o svých „mytologikách"? Právě zde znovu objevujeme mýtopoetickou hodnotu kutilství. Nejzajímavější na tomto kritickém bádání s jeho novým statutem diskursu je totiž to, že se výslovně vzdává jakéhokoli vztahu k nějakému **centru**, **k subjektu**, k privilegované **referenci**, k absolutnímu původu či absolutní ARCHÉ. Téma této decentralizace bychom mohli sledovat v celé Ouvertuře zahajující jeho poslední knihu *o Syrovém a vařeném*. K tomu jen několik poznámek.

1. Od samého počátku si Lévi-Strauss uvědomuje že mýtus Bororů, jehož používá jako „referenčního mýtu", tohoto označení vůbec nezasluhuje, že s ním nelze takto zacházet; běží tu o pochybné označení a takovéto používání tohoto mýtu je nevhodné. Stejně jako jiné mýty, ani tento si nezasluhuje referenčního privilegování: „Mýtus Bororů, jejž budeme v dalším označovat jako referenční, totiž není, jak se pokusíme ukázat, ničím jiným než více či méně rozvinutou transformací jiných mýtů, které pocházejí buď ze stejné společnosti, anebo ze společností blízkých či vzdálených. Bylo by tedy naprosto legitimní zvolit jako východisko kterýkoli reprezentativní mýtus této skupiny. Referenční mýtus není z tohoto zorného úhlu zajímavý proto, že je typický, nýbrž spíše svým nepravidelným postavením v rámci skupiny" (str. 10).

[3] Lévi-Strauss 37.



2. Neexistuje jednota anebo absolutní pramen mýtu. Ohnisko či pramen jsou vždy neuchopitelné stíny a virtuality, které nelze aktualizovat a které neexistují. Vše počíná strukturou, konfigurací či relací. Diskurs o této a-centrální struktuře, kterou je mýtus, nemůže mít sám absolutní subjekt a centrum. Nemá-li mu vůbec uniknout forma a pohyb mýtu, musí se vyhýbat tomu, aby řeč popisující a-centrickou strukturu soustřeďoval kolem nějakého centra. Je tu tedy třeba vzdát se vědeckého či filosofického diskursu, oné EPISTÉMÉ, která absolutně požaduje, ba je sama absolutním požadavkem, vracet se k pramenu, k centru, k základu, k principu atd. Na rozdíl od epistemického diskursu musí být strukturální diskurs o mýtech, myto-logický diskurs, sám diskurs mýtomorfní. Musí mít sám formu toho, o čem mluví. To říká sám Lévi-Strauss *v Syrovém a vařeném*; cituji teď odtud tento dlouhý a pozoruhodný odstavec:

„Zkoumání mýtů nás totiž staví před metodologický problém, neboť se nemůže podřizovat karteziánskému principu rozdělování obtíže na tolik částí, kolik je jich třeba k jejímu rozřešení. V analýze mýtů neexistuje žádný skutečně konečný bod, žádná skrytá jednota, kterou by bylo možno uchopit poté, co jsme provedli jejich dekompozici. Témata se donekonečna zdvojují. Kdykoli si myslíme, že jsme je již navzájem rozpletli a oddělili, vidíme, že se k sobě znovu připoutávají, přitahovány nepředvídanými afinitami. Jednota mýtu je tedy jen jednotou tendence a projekce a nikdy neodráží nějaký stav či moment mýtu. Tato jednota je imaginární fenomén implikovaný snahou o jeho interpretaci; její úlohou je vtisknout mýtu syntetickou formu a zabránit tomu, aby se rozpadl ve změtku protikladů. Mohli bychom tedy říci, že věda o mýtech je anaklastická, chápeme-li tento starý výraz v širším smyslu, který se opírá o jeho etymologii a který do jeho definice zahrnuje zkoumání jak reflektovaných, tak lomených paprsků. Avšak na rozdíl od filosofické reflexe, jež chce pronikat až k původu, reflexe, o niž běží zde, se zabývá paprsky, které mají pouze virtuální ohnisko. ... Poněvadž naše práce, která je jak příliš krátká, tak i příliš dlouhá, chce imitovat tento spontánní pohyb mýtického myšlení, musí se sklonit před jeho požadavky a respektovat jeho rytmus. Je tedy tato kniha o mýtech svým způsobem rovněž sama mýtem." O pár odstavců dále toto tvrzení Lévi-Strauss opakuje (str. 20): „Jako se mýty opírají o kódy druhého řádu (kódy prvého řádu jsou ty, které tvoří řeč), je tato kniha pokusem o kód třetího řádu, jenž má zajišťovat vzájemnou překladatelnost různých mýtů. Proto není neoprávněné pokládat ji za mýtus: za svého druhu mýtus mytologie." Hudební model, který Lévi-Strauss zvolil jako kompoziční princip své knihy, je legitimován absencí jakéhokoli reálného a pevného centra mýtického či mytologického diskursu. Absence centra je tu absencí subjektu a absencí autora: „Mýtus i hudební dílo jsou tedy jako dirigenti orchestru, jehož posluchači jsou mlčenliví uskutečňovatelé. Táže-li se, kde hledat skutečné ohnisko díla, musíme odpovědět, že jeho určení je nemožné. Hudba a mytologie staví člověka před virtuální předměty, z nichž aktuální je pouze jejich stín ... mýty nemají autory..." (str. 25).

Právě zde se etnografické kutilství vědomě chápe své mýtopoetické funkce. Současně však ukazuje filosofický či epistemologický požadavek centra jako mytologický, tj. jako historickou iluzi.

Nicméně i když se podvolíme nezbytnosti Lévi-Straussova gesta, nemůžeme ignorovat jeho úskalí. Je-li myto-logika myto-morfní, jsou pak všechny diskursy o mýtu ekvivalentní? A je tedy třeba vzdát se všech epistemologických požadavků, které nám dovolují rozlišovat různé kvality diskursů o mýtech? To je klasická otázka, otázka nevyhnutelná. Nelze ji zodpovědět – a mám za to, že ji nezodpovídá ani Lévi-Strauss – pokud není výslovně

postulován problém vztahů mezi filosofématem či teorématem na jedné straně a mytématem či mýtopoematem na straně druhé. A to není vůbec snadné. Není-li tento problém výslovně formulován, pak nevyhnutelně transformujeme údajné překročení filosofie v nepostřehnutou chybu uvnitř filosofie. Empiricismus by pak byl rod, jehož druhem by byly tyto chyby. Transfilosofické pojmy by se proměnily ve filosofické naivnosti. Toto úskalí by bylo možno ukázat na mnoha příkladech, na pojmech znaku, dějin, pravdy atd. Chci však zdůraznit pouze to, že krok za filosofii nespočívá v pouhém otočení stránky filosofie (neboť to často končí špatným filosofováním), nýbrž v ustavičném čtení filosofů **určitým způsobem**. Nebezpečí, o němž mluvím, hrozí Lévi-Straussovi stále, je to cena, kterou za svůj pokus platí. Řekl jsem, že empiricismus je matricí všech omylů hrozících takovému diskursu, který – a to platí zvláště pro Lévi-Strausse – chce i nadále být vědecký. Jestliže bychom chtěli problém empirismu a kutilství uchopit do hloubky, nepochybně bychom velice záhy dospěli k absolutně rozporným tvrzením, pokud jde o statut diskursu ve strukturální etnologii. Strukturalismus se na jedné straně oprávněně prezentuje jako kritika empirismu. Současně však neexistuje žádná Lévi-Straussova kniha či studie, jež by nebyla prezentována jako empirický pokus, který vždy mohou doplnit či upevnit jiné informace. Strukturální schemata jsou vždy předkládána jako hypotézy vycházející z určitého konečného počtu informací, jež jsou podřízeny zkušenostnímu důkazu. Tento dvojí postulát lze demonstrovat na bezpočtu textů. Obraťme se ještě jednou *k Synovému a vařenému*, kde je dobře vidět, že je-li tento postulát dvojitý, je to proto, že tu běží o řeč o řeči: „Jestliže mi kritika vytýká, že jsem před analýzou mýtů neprovedl jejich vyčerpávající inventarizaci, hrubě nechápe povahu a úlohu těchto dokumentů. Soubor mýtů dané populace patří k řádu diskursu. Pokud tato populace fyzicky či morálně nezanikne, není tento soubor nikdy uzavřený. Právě tak byste mohli vytýkat jazykovědci, že popisuje gramatiku určitého jazyka, aniž zaregistroval všechny promluvy, jež byly proneseny od té doby, co tento jazyk existuje, a aniž zná všechna sdělení, která se po dobu existence tohoto jazyka realizují. Zkušenost ukazuje, že nepatrný počet vět … dovoluje jazykovědci vypracovat gramatiku zkoumaného jazyka. Dokonce i dílčí gramatika či její náčrt jsou hodnotnou pomocí, zabýváme-li se neznámými jazyky. K tomu, aby se stala zjevnou syntaxe, není třeba, aby byla posouzena teoreticky neomezená řada událostí, neboť záleží v korpusu pravidel řídících jejich vytváření. A právě takovou syntaxi jihoamerické mytologie jsme chtěli načrtnout. Pokud nějaké nové texty obohatí tento diskurs, bude možno ověřit či modifikovat způsob, jímž byly formulovány určité gramatické zákony, některých z nich se vzdát a jiné objevit. V žádném případě nám však nelze vnucovat požadavek totálního mýtického diskursu. Neboť, jak jsme viděli, takový požadavek je nesmyslný" (str. 15–16). Totalizace je tedy definována jednak jako **zbytečná**, jednak jako **nemožná**. Je to bezpochyby dáno tím, že existují dva způsoby, jak myslet hranici totalizace. Opakují, že tato dvě vymezení v Lévi-Straussově diskursu spolu implicitním způsobem koexistují. Totalizaci lze pokládat za nemožnou v klasickém stylu: v tomto případě se upozorňuje na empirické usilování subjektu či konečného diskursu, které je zahlceno nekonečným bohatstvím, jež nikdy nebude s to zvládnout. Je tu příliš materiálu a více, než lze říci. Non-totalizaci lze ovšem vymezit jinak: nikoli pojmem konečnosti, odkázaností na empiricno, nýbrž pojmem **hry**. Nemá-li tedy totalizace smyslu, není to proto, že nekonečnost pole nelze obsáhnout konečným pohledem či konečným diskursem, nýbrž proto, že povaha tohoto pole – totiž říci, konečné říci totalizaci vylučuje: toto pole je polem hry, tj. polem nekonečných substitucí v rámci konečného souboru. Toto pole umožňuje nekonečné substituce právě proto, že je konečné, tj. právě proto, že – aniž by bylo nevyčerpatelné, jak tomu chce klasická hypotéza, aniž by bylo nezvládnutelně velké –



mu cosi chybí, že mu chybí právě centrum, zadržující a fundující hru substitucí. A budeme-li používat tohoto slova, jehož skandální význam bývá nezřídka stírán, vskutku v přísném smyslu, můžeme říci, že tento pohyb hry, jenž je umožněn nedostatkem, absencí centra či původu, je pohybem **suplementarity**. Určit centrum a vyčerpat totalizaci nelze právě proto, protože znak, jenž centrum zastupuje, jenž je **supluje**, jenž v jeho nepřítomnosti zaujímá jeho místo, se připojuje, přistupuje jako **suplement**. Pohyb značení cosi připojuje, a proto je tu vždy více, avšak toto přidávání má nestálý ráz, neboť pouze nahrazuje, supluje nedostatek na straně označovaného. A i když Lévi-Strauss nepoužívá výrazu „**suplementární**" tak, aby v něm – jak se o to snažím zde – vyšly najevo oba významové aspekty, které jsou v něm zvláštním způsobem sdruženy, přesto není náhodou, používá-li tohoto slova dvakrát ve svém *Úvodu do díla Marcela Mausse* tam, kde mluví o „nadbývání označujícího vzhledem k označovaným, k nimž se může vztahovat": „Při svém usilování o porozumění světa má tedy člověk k dispozici vždy nadbytek významu (který dává věcem v souladu se zákony symbolického myšlení, jehož zkoumáním se zabývají etnologové a lingvisté). Tato distribuce suplementární zásoby – lze-li se tak vyjadřovat – je absolutně nutná k tomu, aby označující, jež je k dispozici, a označované, k němuž ukazuje, *byly* z pohledu celku – ve vzájemném komplementárním vztahu, který je nejvlastnější podmínkou symbolického myšlení." (Bylo by možno ukázat, že tato „radon supplémentaire", „suplementární zásoba", je původem ratio samé.) Slovo se objevuje dále ještě jednou, když Lévi-Strauss mluví o „tomto pohyblivém označujícím, v jehož područí je všechno konečné myšlení": „Jinak řečeno: v souladu s Maussovou zásadou, že všechny sociální fenomény lze připodobnit k řeči, vidíme v pojmech, jako je **mana**, **wakan**, **oranda** aj., vědomý výraz jisté **sémantické funkce**, jež symbolickému myšlení umožňuje, aby fungovalo navzdor kontradikci, která je mu vlastní. Tím se vysvětlují zdánlivě nerešitelné antinomie spjaté s tímto pojmem … současně síla i konání, kvalita i stav, substantivum, adjektivum i sloveso; abstraktní i konkrétní, všudypřítomné i lokalizované. Neboť **mana** je toto vše současně, přesněji vzato však tím vším není: je to prostá forma anebo lépe řečeno symbol v čistém stavu, schopný naplnit se jakýmkoli symbolickým obsahem? V tomto systému symbolů tvořícím celou kosmologii je to prostě **nulová symbolická hodnota**, tj. znak poukazující na nutnost symbolického obsahu **suplementárního** /prolož. J. D./ vzhledem k tomu, jímž je již označované nadáno, který však může mít jakoukoli hodnotu, pokud je tato hodnota stále ještě součástí oné disponovatelné zásoby a není, jak říkají fonologové, terminem souboru." (Pozn.: „Jazykovědci již hypotézu tohoto typu zformulovali. Např. nulový foném je v opozici ke všem ostatním francouzským fonémům potud, že neobsahuje žádný diferenční rys a žádnou konkrétní fonologickou hodnotu. Funkcí nulového fonému je tedy být protikladem absence fonému" /Jakobson a Lutz/.) Kdybychom chtěli schematizovat pojetí, které předkládáme, mohli bychom analogicky říci, že funkcí pojmů typu **mana** je být v protikladu k absenci významu, tj. bez toho, že by takový pojem obsahoval nějaký zvláštní význam.

**Nadbývání** označujícího, jeho **suplementární** ráz je tedy důsledek konečnosti, tj. nedostatku, který je třeba **suplovat**.

Rozumíme teď tomu, proč je u Lévi-Strausse pojem hry důležitý. Odkazy na různé druhy her, zejména na ruletu, jsou u něj velice časté, zvláště v jeho *Rozhovorech*, v *Rase a dějinách*, v *Myšlení přírodních národů*. Avšak s těmito odkazy je vždy spojeno určité napětí.

V prvé řadě napětí ve vztahu k dějinám. To je problém klasický a v souvislosti s ním jsme na námitky zvyklí. Naznačím pouze to, co pokládám za formální aspekt problému: redukuje-li Lévi-Strauss dějiny, je to v souladu s pojmem, jenž byl vždy svázán s teleologickou a eschatologickou metafyzikou, tj. paradoxně s onou filosofií přítomnosti, k níž, jak se

soudilo, je možné klást do protikladu dějiny. Jakkoli se zdá, že téma dějinnosti bylo do filosofie zavedeno poměrně pozdě, přece bylo vždy vyžadováno vymezením bytí jako přítomnosti. Ať již s pomocí etymologie, anebo bez ní a bez ohledu na klasický antagonismus, který v klasickém myšlení klade tyto významy do protikladu, je možno ukázat, že pojem **epistémé** vždy vyžadoval pojem **historia**, jsou-li dějiny vždy jednotou vznikání jakožto tradice pravdy anebo jako vývoj vědy směřující k osvojení pravdy v přítomnosti a přítomnosti pro sebe, k vědění v sebevědomí. Dějiny byly vždy myšleny jako pohyb resumpce dějin, jako oklika mezi dvěma přítomnostmi. Je-li však legitimní pochybovat o tomto pojetí dějin, pak redukujeme-li jej, aniž bychom tento problém výslovně položili, hrozí nám, že znovu upadneme do ahistorismu klasické formy, tj. do určitého momentu dějin metafyziky. Alespoň tak se mi jeví algebraicky-formální aspekt tohoto problému. Konkrétněji: v Lévi-Straussově díle je třeba uvědomit si, že ohled k strukturalitě, k vnitřní původnosti struktury vede k neutralizaci času a dějin. Např. objevení nové struktury, původního systému, se děje vždy – a to je sama podmínka jeho strukturální specifičnosti – zlomem či rozchodem s jeho minulostí, jeho původem a jeho příčinou. Zvláštní ráz dané strukturální organizace lze tedy popsat pouze tehdy, nebereme-li v okamžiku této deskripce v úvahu její minulé podmínky, tj. nedbáme-li problému přechodu od jedné struktury k druhé, suspendujeme-li dějiny. V tomto „strukturalistickém" okamžiku jsou pojmy náhody a diskontinuity nepostradatelné. A Lévi-Strauss se jich také vskutku často dovolává, např. i tehdy, jde-li o strukturu struktur, kterou je řeč, o níž v *Úvodu do díla Marcela Mausse* říká, že „se mohla zrodit pouze naráz". „Ať byly okamžik a podmínky jejího objevení v řadě animálního života jakékoli, řeč se mohla zjevit pouze naráz. Věci nemohly nabývat svého významu postupně. Po proměně, jíž zkoumání nepatří do společenských věd, nýbrž do biologie a psychologie, došlo k přechodu od takového stadia, v němž nic nemělo smysl, do stadia jiného, v němž smysl mělo vše." To ovšem Lévi-Straussovi nebrání v tom, aby si byl vědom pomalosti, zrání a pracného postupování faktických transformací, dějin (např. v *Rase a dějinách*). Avšak ve shodě s gestem, jež bylo rovněž gestem Rousseauovým a Husserlovým, musí v okamžiku, kdy se snaží uchopit zásadní specifičnost struktury, „odsunout fakta stranou". Stejně jako Rousseau musí myslet původ nové struktury modelem katastrofy – přirozeným otřesem přírody, přirozeným přerušením přírodní řady, **odsunutím** přírody.

Napětí hry a dějin, ale také napětí hry a přítomnosti. Hra je rozlomením přítomnosti. Přítomnost určitého prvku je vždy substitučním a významovým odkazem v systému diferencí a v pohybu propojených článků. Hra je vždy hra přítomnosti a nepřítomnosti, chceme-li ji však myslet radikálně, musíme ji myslet ještě před alternativou přítomnosti a nepřítomnosti; bytí je třeba myslet jako přítomnost a nepřítomnost na základě hry a nikoli naopak. Jestliže Lévi-Strauss lépe než jiní ukázal hru opakování a opakování hry, přece je u něj cítit svého druhu etika přítomnosti, nostalgie původu, archaické a přirozené nevinnosti, čistoty přítomnosti a přítomnosti u sebe v promluvě. Etika, nostalgie a dokonce i lítost, které nezřídka prezentuje jako motivaci etnologického rozvrhu, obrací-li se k archaickým, tj. v jeho očích exemplárním společnostem. Tyto texty jsou dobře známé.

Toto strukturalistické téma zpřetrhané bezprostřednosti, obrácené k – ztracené či nemožné – přítomnosti, je tedy smutnou, **negativní**, nostalgickou, provinilou, rousseauovskou tváří tohoto myšlení hry, jehož druhou tváří je nietzscheovská **afirmace**, hravé přitakání hře světa a nevinnosti vznikání, přitakání světu znaků, který je bez chyby, bez pravdy, bez původu, který je otevřen aktivní interpretaci. **Tato afirmace vymezuje** noncentrum centra **jinak než jako ztrátu centra**. Je to hra bez zajištění. Protože i **zajištěná** hra



je možná: hra, jež se omezuje na substituci daných a existujících, přítomných elementů. V absolutní náhodě se však afirmace poddává i **genetické** neurčitelnosti, **seminálnímu** dobrodružství stopy.

Existují tedy dvě interpretace interpretace, struktury, znaku a hry. První se snaží dešifrovat, sní o rozšifrování takové pravdy a takového původu, které se vymykají hře a řádu znaku, a nezbytnost interpretace prožívá jako exil. Druhá, jež se již neobrací k původu, přitakává hře a snaží se překročit člověka a humanismus, neboť jméno člověka je jménem oné bytosti, jež v celých dějinách metafyziky či ontotheologie, tj. v celých svých dějinách, snila o plné přítomnosti, zajištěném základu, o počátku a konci hry. Tato druhá interpretace interpretace, k níž nám ukázal cestu Nietzsche, nehledá v etnografii jako Lévi-Strauss, jehož *Úvod do díla Marcela Mausse* ještě jednou ocituji, „inspirátorku nového humanismu".

Lze dnes zaznamenat nejeden příznak toho, že tyto dvě interpretace interpretace – jež jsou absolutně neslučitelné, jakkoli je prožíváme simultánně a smiřujeme je v obskurní ekonomii – si mezi sebou rozdělují oblast toho, co se, problematicky, nazývá vědy o člověku.

Jakkoli tyto dvě interpretace nutně prohloubí svou odlišnost a vyhrotí svou neredukovatelnost, nemyslím si, že by dnes bylo třeba **volit**. Především proto, poněvadž tu stojíme v oblasti (řekněme, prozatímně, v oblasti dějinnosti), v níž se kategorie volby jeví jako dosti povrchní. Dále pak proto, poněvadž je napřed třeba myslet společnou půdu a **diferanci** této neredukovatelné diference. A protože je tu jistý typ otázky, řekněme: otázky stále ještě historické, jejíž **koncepci**, **formaci**, **utváření** a **práci** dnes teprve tušíme. Vyslovuji-li tato slova, pak mám ovšem před očima porodní proces – ale také ty, kdo ve společnosti, z níž nevylučuji ani sebe, tyto oči odvracejí před čímsi dosud nepojmenovatelným, jež již o sobě dává vědět, a kdo tak činí

> právě proto, že pracuje-li se k porodu, děje se tak vždy
> v podobě nepodoby, beztvarou, němou, infantilní
> a hrozivou formou nestvůrnosti.[*]

[*] Jacques Derrida, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku", *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, přeložil Miroslav Petříček, ed. (Bratislava: Archa, 1993) 177–195.
Text poprvé zazněl jako přednáška s názvem „Structure, sign and play in the discourse of the human sciences" na konferenci *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, která se konala na Johns Hopkinsově univerzitě v Baltimoru v roce 1966. (Pozn. editora)

Marxistická kritika

Marxistická literární kritika a teorie vychází z neblaze proslulé filosofie a politické ekonomie Karla Marxe a Bedřicha Engelse. I když v současnosti na rudém praporu revoluce barva často bledne a pod vlivem dekonstrukce se objevují trhliny, díry a zlomy, přesto stoupenci marxismu se nadále drží základních Marxových postulátů, jako jsou určující vliv výrobního způsobu na společenskou nadstavbu, do níž spadá i literatura, a existence třídního boje, či alespoň třídního antagonismu, jako důsledku narůstání vnitřních rozporů mezi rozvojem výrobních sil a výrobních vztahů. Vzhledem k tomu, že vládnoucí třída má ve svých rukou nejen výrobní prostředky, ale kontroluje údajně i kulturní produkci, je situace uvědomělých marxistů na západě, a snad už i na východě, naštěstí nezáviděníhodná. To ovšem neznamená, že by marxisté byli na vymření. Přes všechny historické otřesy jako pád stalinismu a pád železné opony se stoupencům marxismu podařilo získat v radikální atmosféře šedesátých a počátku sedmdesátých let ne zrovna nezanedbatelný vliv v četných britských nakladatelstvích a vybudovat si silné pozice na univerzitách v Británii a v USA. Vzhledem k tomu, že nelze očekávat, že by došlo v budoucnosti odstranění rozdílů mezi bohatými a chudými, bude marxistická ideologie vždy nacházet své stoupence, neboť může útočit jak na cit pro sociální spravedlnost a smysl pro utopické vize, tak na nižší pudy jako nenávist (rozumí se třídní nenávist), závist (vůči těm, kteří v systému uspěli) nebo destruktivnost (destrukce buržoazní morálky a buržoazního hodnotového systému).

Určitou pozitivní úlohu sehrála v západním světě marxistická kritika v boji proti hegemonii novokritické metody analýzy, jež opomíjela sociální a politické aspekty literatury a zužovala kontext díla na kontext literární tradice. Na rozdíl od formalistů zajímá marxistického kritika spíše rovina obsahu a otázky historické geneze díla, tj. společenských podmínek jeho vzniku, jež dílo formují a jež dílo přímo nebo nepřímo odrážejí. Marxisté odmítají izolovat kulturu od materiálního bytí společnosti a interpretují obsah a účel literárního díla v závislosti na úrovni výrobního způsobu a dynamiky společenských sil (tj. především třídního antagonismu a dialektického vývoje). Marx sice popřel jakoukoliv estetickou autonomii literatury, ale na druhé straně připustil, že vývoj kultury a ekonomiky nemusí probíhat rovnoměrně a kultura se může za ekonomikou opožďovat, nebo ji naopak předbíhat.

Tradičním hodnotícím kritériem, jež marxistická kritika uplatňovala na literaturu, bylo většinou gnoseologické hledisko – schopnost postihnout realitu v její složitosti a rozmanitosti, zachytit protiklady a napětí sociální existence všeobecně srozumitelným způsobem (proto se dává přednost mimetickému zobrazení), s ohledem na dialektickou dynamiku vývoje, směřující optimisticky od nižších forem k vyšší, od nevědomosti k uvědomělosti. To znamená, že experimentální moderniste jako Joyce, Beckett, Faulkner nebo Kafka jsou vesměs zavrhováni právě kvůli tzv. statickému pojetí světa, odtrženosti od sociální reality a údajné neschopnosti vidět líčené protiklady v perspektivě dialektického vývoje. Místo komplexního pohledu předkládají tito autoři jen fragmentární vizi absurdního světa, nazíraného optikou úzkosti, a nabízejí ponurý, subjektivistický pohled do propasti vlastního nitra.

Vzhledem k dogmatické propagaci socialistického realismu jako oficiálního stylu umění neprošel sítem času žádný z představitelů ruské marxistické literární vědy, (svého času byl nejuznávanější A.V. Lunačarskij), a tak za nejvýznamnějšího východoevropského marxistického kritika se v západní literatuře považuje maďarský reformní komunista György Lukács

(1885–1971). V mezinárodním měřítku se neprosadili ani naši marxističtí kritikové meziválečného období (B. Václavek, K. Konrád, E. Urx, J. Fučík, Z. Nejedlý), a vcelku spravedlivě zůstali ve stínu českého strukturalismu.

Terry Eagleton, v současnosti vůdčí osobnost britské školy marxistické literární kritiky a teorie, rozeznává dva základní směry: *genetickou* kritiku a směr, pro který nenašel vhodné pojmenování, ale popisuje ho jako směr, který se spíše než genezí díla zabývá politickým užitkem a účinkem literatury, a spíše než literární produkt jako takový zkoumá společenské vztahy a kulturní instituce, z nichž dílo vyrůstá.[1]

Do genetické kritiky, ovlivněné Hegelovou dialektikou, Eagleton řadí reformní marxisty, jako jsou Lukács nebo Lucien Goldmann. Z marxismu vycházejí i teoretikové *frankfurtské školy*, především **Theodor Adorno** (1903–1969) a **Herbert Marcuse** (1898–1979), i když Petr V. Zima je považuje za mladohegelovce, jelikož odmítají nejenom Marxův a Engelsův ekonomismus, ale i jejich víru v revoluci jako cestu, která vede k dosažení beztřídní společnosti.[2]

Marxismus, americká archetypální kritika i dekonstrukce kladou shodně důraz na buřičský charakter literatury: primární funkcí literatury je sloužit jako nástroj kritiky společnosti a problematizace jejích hodnot. Literatura se staví do opozice vůči sféře lidské praxe, v níž převažují praktické, pragmatické ohledy, jež vedou ke konformnímu postoji. Adorno tento protiklad zachycuje v pojmové opozici *instrumentálního* a *kritického rozumu*. Instrumentální rozum (dalo by se říci též „praktický" rozum) nás vede ke spolupráci a společenské konformitě, zatímco kritický rozum, který se projevuje ve velké literatuře, zpochybňuje zažité předpoklady a stereotypy, na nichž stavíme naše životy. Bytostným úkolem moderního umění by tedy bylo vytrhovat čtenáře z netečnosti a klidu a nabízet takové prožitky, které nedokáže snadno absorbovat a klasifikovat podle známých vzorců. Těmito názory se Adorno přibližuje formalistickému principu *ozvláštnění* (ostranenie) a strukturalistické *aktualizaci*.

Univerzální platnost Lukácsových a Goldmannových humanistických koncepců (pravda, jednota, jistota, krása) zpochybňují **Louis Althusser** (1918–1990) a **Pierre Macherey**. Přicházejí s pojetím textu jako spletitého, mnohavrstevnatého artefaktu, v němž se spíše než jednotící principy mají hledat rozpory, mezery a nesrovnalosti, jež umění odkrývá v ideologii, z níž vyrůstá. Umění má tedy schopnost nám otevírat oči a pomáhá nám si uvědomovat ideologické nánosy našeho vědomí. Pierre Macherey přirovnává úlohu kritika ke psychoanalytikovi, který zkoumá nevědomí textu a odhaluje to, co zůstalo nevyřčené a bylo vytěsněné.

Druhý směr marxistické kritiky a teorie se hlásí k dědictví revoluční meziválečné avantgardy. Podle Eagletona tento směr usiluje o proměnu úlohy i samého smyslu literatury na základě transformace materiálních prostředků celé kulturní produkce.[3] Eagleton tvrdí, že umělecké avantgardě nešlo jenom o nové významy v umění, ale též o novou úlohu celého umění, o nový vztah mezi umělci a publikem, o zrušení hranic mezi uměním a společenským životem, o využití nových médií ke kulturní komunikaci.[4] Literatura i kritika se mají stát aktuální politickou silou, a proto je na čase, aby se znovu začaly zajímat o sociální otázky a ideologické aspekty. Jako příklad takového kritika Eagleton uvádí

[1] Terry Eagleton, "Marxist Criticism", *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. Roger Fowler (London: Routledge, 1988) 143.

[2] Viz Petr V. Zima, *Literární estetika*, přel. Jan Schneider (Olomouc: Votobia, 1998) 159.

[3] Viz Terry Eagleton, „Co je literatura?" *Tvar* 2, 27. 1. 1994.

[4] Terry Eagleton, "Marxist Criticism" 143.



britského kulturního teoretika Raymonda Williamse, neboť ten vždy zkoumal nejrůznější projevy kultury na pozadí materiálního bytí a společenských institucí, přestože nebyl v pokušení učinit závěr, že vlastně jediným významným pravověrným představitelem tohoto směru je Eagleton sám.[5]

*Přestože* v Eagletonově výčtu významných marxistických kritiků někteří očividně přebývají, ten, který je v současnosti považován za nejvýznamnějšího současného marxistického kritika, naopak zase chybí: Američan **Fredrick Jameson** (1934).

Jakkoliv se Jameson snaží přizpůsobit marxismus proměnám ve společnosti konce druhého tisíciletí a je známkován jako reformista či revizionista, stále v něm ještě plápolá sebevědomý duch marxistického spasitelství a fundamentalistického přesvědčení o svrchovanosti hlásané metodologie. V úvodu ke své stěžejní studii, *Politické nevědomí* (The Political Unconscious, 1982) Jameson směle prohlásil:

„...Marxismus je zde pojímán jako „netranscendovatelný horizont", který zahrnuje očividně antagonistické nebo neslučitelné kritické operace, přiznává jim nepochybnou sektorální platnost v jejich vlastním rámci, a tak je současně ruší i zachovává."[6]

Dosadíme-li pod akční pojem „kritické operace" docela konvenční obsah „kritické přístupy", vyjde jasněji najevo úmysl zařadit psychoanalytický, etický, strukturalistický přístup a stylistiku do arsenálu marxistické metodologie, jež představuje „absolutní horizont veškerého čtení a interpretace" (s. 17). Výše uvedené „operace" považuje Jameson za dílčí a neúplné, neboť se zřekly referenční funkce ve prospěch estetické či jinak pojaté autonomie.

„Neustále historizuj!" zahřmí na nás Jameson hned v první větě svého úvodu. Avšak pouze marxismus podle jeho názoru nabízí „filosoficky koherentní a ideologicky přesvědčivé řešení dilematu historismu". Historické problémy lze plně objasnit jen ve světle „velkého kolektivního příběhu, jednoho jediného fundamentálního tématu", a tím je „kolektivní úsilí vybojovat si sféru Svobody ze zajetí sféry Nutnosti". Historické konflikty a problémy je proto třeba vnímat pouze jako jednotlivé epizody v tomto neukončeného příběhu třídního boje, který, jak Marx s Engelsem předpověděli v *Komunistickém manifestu* (1848), má skončit novým revolučním uspořádáním společnosti nebo všeobecnou zkázou soupeřících tříd. V duchu marxistického pojetí svobody, že svoboda je poznaná nutnost, Jameson završuje jako iluzorní všechny individuální pokusy o nalezení svobody prostřednictvím úniku od historie do lidského nitra (náboženství) či do společenského ústraní, protože všichni bídě, (až na marxisty), jsou v zajetí nutnosti, a pouze poznání, že všechno má v konečném důsledku politickou a historickou dimenzi, může spustit proces osvobozování jedince od omezení, která historická nutnost spojená s životním způsobem kapitalistické společnosti přináší. Teprve potom bude možno začít budovat společnost na nových základech (s. 19–20).

Na pozadí tohoto marxistického „klíčového kódu" historické dialektiky Jameson odhaluje „dynamiku aktu interpretace".[7] Jameson přejímá fenomenologický předpoklad, že k textu nikdy nepřistupujeme v jeho svěžesti jako věci-o-sobě, ale vždy s určitými předpoklady, „vnímáme je prostřednictvím sedimentovaných vrstev předchozích interpretací,

[5] Gratulujeme, Terry!

[6] Fredrick Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, New York: Cornell UP, 1981) 10.

[7] Viz též Jan Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966) 17–45.

nebo, pokud je text zbrusu nový, prostřednictvím sedimentovaných čtecích návyků a kategorií, vyvinutých zděděnými interpretačními tradicemi."[8]

Proces interpretace se tedy chápe jako alegorický akt, v němž je text vlastně přepisován v mysli interpreta podle „klíčového kódu" (master code).[9] Klíčový kód však uplatňuje strategii „utajení", (což je vlastně jen jiný výraz pro Freudovo *vytěsnění*). Proces utajování funguje tak, že privilegeje určitý způsob porozumění a uzavírá se vůči faktícitě historie.

Např. v knize *Vězení jazyka: kritický pohled na strukturalismus a ruský formalismus* (The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, 1972) Jameson přijímá strukturalistické lingvistické paradigma jako přesnou reflexi doby. Strukturalistické pojetí superstruktury jako plurality kódů a uspořádaných dvojic označujícího a označovaného, jež postrádá referenční funkci (tj. vazbu na historii), však zasadil do politického a ekonomického kontextu doby, a tak vlastně tento chybějící referenční rámec doplnil. Jameson argumentuje, že právě takovýto model, jenž popírá referenční funkci, vlastně odpovídá funkci, kterou kapitalistická společnost vymezila kultuře, když redukovala kulturu na pouhou komunikační hru, kde umělecký produkt má hodnotu jen jako zboží a jako znak ve znakovém systému.[10]

Jako ukázka Jamesonovy literární interpretace může posloužit jeho analýza románu *Na větrné hůrce* (1847) od Emily Brontëové. Jameson se zde opírá o narativní postupy Proppovy *Morfologie pohádky* (1928). Odmítá řešit tradiční dilema, zda Heathcliff je romantickým hrdinou nebo tyranem a darebákem, či eventuálně obojím. K příběhu se nemá přistupovat jako k příběhu jedinců, dokonce ani jako ke kronice celých generací a jejich osudů, ale jako k neosobnímu procesu transformace domu od počátečních Lockwoodových dojmů až po závěrečný pohled oknem na obraz nové, idylické rodiny Haretona a druhé Cathy. Heathcliff se potom v tomto neosobním procesu jeví spíše jako katalyzátor, který spouští svým příchodem proces změn, které mají za následek obrození „anemického temperamentu obou rodin" a obnoví jejich prosperitu. Heathcliff tedy vlastně vystupuje v roli *dárce* (donor), jak ji vymezil Vladimir Propp. Jeho role dárce je však maskována a zastřena dalšími rolemi, které jako hlavní protagonista příběhu musí na sebe brát. Nakonec se stává dárcem ve dvojím smyslu: vrací rodině peníze a „znovu vynalézá novou ideu vášně",[11] která poslouží jako vzor pro závěrečný milostný vztah. Postava Heathcliffa tedy funguje jako locus *historie*: reprezentuje síly kapitalismu, jejichž ekonomická energie se zde kóduje jako sexuální vášeň. „Stárnoucí Heathcliff potom představuje narativní mechanismus, jehož pomocí je cizí dynamika kapitalismu smiřována s věčným (a cyklickým) časem života venkovské šlechty. Nepřátelská dynamika kapitalismu se v utopistickém konci proměňuje v neškodnou sílu, která umožní určitou revitalizaci stále více marginalizovaného venkova" (s. 128).

Postava Heathcliffa coby dárce byla tedy zařazena do historického kontextu a umožnila, aby si čtenář uvědomil jednak konceptuální antinomii, jednak sociální rozpor, jež konstituují tzv. *ideologém* (ideologeme).

Lze jistě ocenit snahu objasnit historické a ideologické souvislosti textů, u nichž se předpokládá spíše estetická funkce, ale problematičnost Jamesonovy metody spočívá v re-

[8] Jameson, *The Political Unconscious* 9.

[9] Lyotard hovoří ve studii „Postmoderní situace" o „velkých narativech". Jean-François Lyotard, „Postmoderní situace", *O postmodernismu*, přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993).

[10] Viz Martin Donougho, *Dictionary of Literary Biography* 67, 183.

[11] Jameson, *The Political Unconscious* 127.



duktivnosti v zásadě alegorického způsobu, který je v literatuře vzácnější, než by se mohlo na první pohled zdát. Ve snaze odhalit ústřední tematické jádro určitého okruhu literárních děl a podle této jednotné matrice interpretovat texty bez zřetele k jejich jedinečnosti a víceznačnosti, opomíjí jejich estetické kvality.

**Doporučená literatura:**


Bachtin, M. M. *Formální metoda v literární vědě* (1980).
Eagleton, Terry. *The Function of Criticism* (1984, 1991).
—. *Marxism and Literary Criticism* (1976).
Frow, John. *Marxism and Literary History* (1986).
Jameson, Frederick. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981).
Lukács, György. *Teorie románu*. In *Metafyzika tragédie* (1967).
Lunačarskij, A. V. *Stati o umění* I–III (1975–1979).
Vološinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language* (1973).
Williams, Raymond. *Marxism and Literature* (1977).
Zima, Petr V. *Literární estetika* (1998). 71–181.

# Terry Eagleton
## Literatura a dějiny

### Marx, Engels a literární kritika

Jsou-li Karel Marx a Bedřich Engels známi více svými politickými a ekonomickými pracemi než díly literárními, není tomu tak ani v nejmenším proto, že by literaturu považovali za nevýznamnou. Platí sice to, co napsal Lev Trocký v *Literatuře a revoluci* (1924), že totiž „je na světě mnoho lidí, kteří myslí jako revolucionáři, ovšem cítí jako Filištínští", avšak to není případ Marxe ani Engelse. Díla Karla Marxe, který sám jako mladý autor psal lyrickou poesii, vytvořil fragment veršovaného dramatu a nedokončený humoristický román výrazně ovlivněn Laurencem Sternem, jsou protkána literárními pojmy a odkazy. Marx sepsal nepublikované rozsáhlé pojednání o umění a náboženství, plánoval divadelně-kritický časopis, obsáhlou studii o Balzakovi a pojednání o estetice. Umění a literatura byly tomuto impozantně vzdělanému německému intelektuálovi vyrůstajícímu ve společnosti klasické tradice denním chlebem. Jeho znalost literatury sahající od Sofokla ke španělskému románu, od Lukrécia ke komerční anglické próze, byla svým rozsahem ohromující. Kroužek německých dělníků, který založil v Bruselu, věnoval jeden večer týdně diskusi o umění a samotný Marx byl vášnivým návštěvníkem divadel, recitátorem poesie a vyznavačem slovesného umění klasicistní prózou počínaje a dělnickými baladami konče. V jednom dopise Engelsovi o svém díle prohlašuje, že tvoří „umělecký celek" a otázkám literárního stylu, i stylu vlastnímu, věnuje rovněž důkladnou pozornost. Ve svých zcela prvních žurnalistických počinech obhajuje svobodu uměleckého projevu. Ostatně i některé ústřední kategorie jeho ekonomického myšlení, tak jak se objevují ve zralých dílech, vykazují jisté vlivy pojmů estetických.[1]

Ostatně Marx a Engels měli před sebou úkoly poněkud závažnější než vytvoření ucelené estetické teorie. Jejich výroky o umění a literatuře jsou rozptýlené a fragmentární, jde spíše o letmé poznámky než o pevná stanoviska.[2] To je jeden z důvodů, proč marxistická kritika představuje mnohem víc než pouhé opakování principů daných zakladateli marxismu. Marxistickou kritiku také není možno omezit na to, co se na Západě nazývá „sociologií literatury". Zájem sociologie literatury spočívá především v tom, co lze označit jako prostředky literární produkce, distribuce a výměny v dané společnosti, tj. jak jsou knihy vydávány, jaká je sociální skladba jejich autorů a čtenářů, úroveň gramotnosti či společenské formování „vkusu". Dále zkoumá literární texty s ohledem na jejich „sociologickou" relevanci, když texty rozpitvává, aby získala témata pro sociální historiky. Na tomto poli bylo vykonáno mnoho výtečné práce.[3] Sociologie literatury však představuje jen jednu

[1] Viz M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (London, 1973). Informativní nástin literárních zájmů Marxe a Engelse, i když poněkud zjednodušující, viz P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967).

[2] Souhrn těchto komentářů viz Karl Marx and Frederick Engels, *On Literature and Art* (New York, 1973).

[3] Viz zvláště L. Shücking, *The Sociology of Literary Taste* (London, 1944); R. Escarpit, *The Sociology of Literature* (London, 1971); R. D. Altick, *The English Common Reader* (Chicago, 1957) a R. Williams, *The Long Revolution* (London, 1961). Významná nová díla: D. Laurenson and A. Swingewood, *The Sociology of Literature* (London, 1972) a M. Bradbury, *The Social Context of English Literature* (Oxford, 1971). Shrnutí významného díla Raymonda Williamse viz můj článek v *New Left Review* 95 (Leden–Únor, 1976).



oblast marxistické kritiky a sama o sobě není nijak zvlášť marxistická ani kritická. Ve skutečnosti jde z velké části o umírněnou a okleštěnou verzi marxistické kritiky, vhodně upravenou pro západní konzum.

Marxistická kritika není pouhou „sociologií literatury", nezabývá se jen tím, jak se romány vydávají a zda pojednávají o dělnické třídě. Jejím úkolem je co nejúplněji *vysvětlit* literární dílo, což předpokládá vnímavou pozornost k jeho formě, stylu a významům.[4] Jde ale také o to, aby formy, styly a významy byly uchopeny jakožto produkty dané doby. Malíř Henri Matisse jednou poznamenal, že veškeré umění nese znamení dané historické epochy, ovšem pouze tehdy jde o skutečně velké umění, je-li toto znamení vyraženo nejhlouběji. Studentům literatury se ovšem většinou tvrdí pravý opak, že totiž největší umění historické podmínky svého vzniku nadčasově přesahuje. Jakkoliv má marxismus k tomuto tématu mnoho co říci, „historická" analýza literatury nevznikla až s marxismem. Již před Marxem se mnoho myslitelů snažilo vysvětlit literární dílo na základě dějinné situace, která mu dala vzniknout. Jedním z nich byl i G. W. F. Hegel, který Marxovo estetické myšlení hluboce ovlivnil. Originalita marxistické kritiky proto nespočívá v historickém přístupu k literatuře, nýbrž v revolučním pojetí samotné historie.

### Základna a nadstavba

Zárodky tohoto revolučního pojetí jsou obsaženy v proslulé pasáži Marxovy a Engelsovy *Německé ideologie* (1845–6):

> Produkce idejí, představ, vědomí je zprvu bezprostředně spletena do materiální činnosti a materiálního styku lidí, je řečí skutečného života. Představování, myšlení, duchovní styk lidí jeví se tu ještě jako vyplývající přímo z jejich vzájemných materiálních vztahů ... to znamená, že se tu nevychází z toho, co lidé říkají, co se domnívají, co si představují, rovněž ne od lidí mluvených, myšlených, představovaných, aby se od nich došlo ke skutečným lidem; vychází se od skutečně činných lidí ... Vědomí neurčuje život, nýbrž život určuje vědomí.[5]

Hlubší objasnění tohoto stanoviska se nachází v předmluvě díla *Ke kritice politické ekonomie* (1859):

> Ve společenské výrobě svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých vztahů, výrobních vztahů, které odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních výrobních sil. Souhrn všech těchto výrobních vztahů tvoří hospodářskou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité společenské formy vědomí. Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní životní proces vůbec. Bytí lidí není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím.

Jinými slovy, sociální vztahy mezi lidmi závisí na tom, jakým způsobem si lidé zajišťují hmotné živobytí. Určitá forma „výrobních sil" je kupříkladu organizace práce ve středověku. Ta je založena na sociálním vztahu pánů a nevolníků a nazývá se feudalismus. V dalším

[4] Mnozí nemarxističtí kritici by termín „vysvětlení" odmítli s tím, že ruší „tajemství" v literatuře. Já ale tento termín používám, protože souhlasím s Pierrem Macherey, když v *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1966) tvrdí, že úkolem kritika není „interpretovat" nýbrž „vysvětlovat". Podle Macherey „interpretace" tento termín beru, znamená jeho přepracování či úpravu, tak aby odpovídal nějakému ideálnímu požadavku. Jinak řečeno, interpretace je založena na přehlížení faktu, jaký text *skutečně je*. Interpretativní kritika text pouze „zmrtvuje", upravuje jej a zpracovává pro snadnou spotřebu. Tím, že o díle říká *co*, nakonec o něm říká *nic*.

[5] Všechny citace Marxe a Engelse přebíráme v překladu Jaroslava Bílého z výboru Karel Marx a Bedřich Engels, *O umění a kritice* (Praha: Svoboda, 1951). Pozn. překl.

stadiu dochází k rozvoji nových podob organizace výroby založených na změnách ve společenských vztazích, které se tentokrát vytváří mezi třídou kapitalistů vlastnících výrobní prostředky a proletářskou třídou, jejíž pracovní sílu si kapitalista kupuje za účelem zisku. „Výrobní síly" a „výrobní vztahy" pak dohromady tvoří to, co Marx nazývá „ekonomickou strukturou společnosti", či co je v marxismu obecně známější jakožto ekonomická „základna" nebo „infrastruktura". V každém jednotlivém historickém období z této ekonomické základny vyrůstá „nadstavba", jistě formy práva a politiky, jistá forma státu, jehož základní funkcí je legitimizovat nadvládu té společenské třídy, která vlastní ekonomické výrobní prostředky. Ovšem nadstavba obsahuje ještě něco navíc, totiž další „formy společenského vědomí" (politické, náboženské, etické, estetické, atd.), které marxismus označuje pojmem *ideologie*. Podobně je i funkcí ideologie legitimizovat nadvládu vládnoucí společenské třídy. Dominantní společenské ideje jsou v posledku idejemi vládnoucí třídy.

Podle marxismu pak umění tvoří část společenské „nadstavby". Představuje součást společenské ideologie (s výhradami, které budou upřesněny později), je prvkem této komplexní struktury společenského vědomí, jejíž funkcí je zajistit, aby stávající nadvláda jedné společenské třídy nad třídami ostatními byla považována většinou příslušníků dané společnosti za „přirozenou", respektive aby zůstala skryta. K pochopení literatury je pak nezbytné porozumět celku společenských procesů, ke kterému literatura náleží. Ruský marxistický kritik Plechanov to vyjádřil takto: „Společenská mentalita doby je podmíněna stávajícími společenskými vztahy. To je pak nejzřejmější právě v dějinách umění a literatury."[6] Literární díla nevznikají z mystické inspirace a nejsou ani jednoduše vysvětlitelná na základě psychologie svých autorů. Představují formy poznání a osobité cesty vidění světa a jako takové jsou svázány s dominantním pohledem na svět, jímž je „společenská mentalita" či ideologie doby. Tato ideologie zase vychází z konkrétních společenských vztahů, do kterých lidé v dané době a na daném místě vstupují. Ideologie je tedy dána způsobem, jakým jsou zakoušeny, legitimizovány a konzervovány třídní vztahy. Lidé si své třídní vztahy ovšem volit nemohou, protože tyto jim jsou přisouzeny jakožto materiální nutnost v závislosti na povaze a stupni vývoje ekonomické produkce.

Když chceme pochopit *Krále Leara*, *Bílbádu* (Dunciad) či *Odyssea* nevystačíme pouze s interpretací symboliky a se studiem literární historie děl obohacenou o poznámky k sociologickým faktům, která se v těchto dílech se vyskytují. Je nutné pochopit složité a nejednoznačné vztahy mezi jednotlivými díly a ideologickými světy, které obývají, vztahy které se neprojevují pouze v otázce „tématu" či „myšlenky", ale i ve stylu, rytmu, obrazu, kvalitě a také *formě* (jak uvidíme později). Ideologii ovšem nemůžeme pochopit, pokud neporozumíme roli, kterou hraje v celku společenského systému, když se vytváří na základě určité historicky podmíněné struktury poznání, aby podpírala nadvládu jedné společenské třídy jednoduchým způsobem. Naopak jde vždy o komplexní fenomén, který obsahuje často rozporná či dokonce protikladná stanoviska. K pochopení ideologie je nutná podrobná analýza vztahů mezi jednotlivými společenskými třídami a to se neobejde bez rozpoznání pozice, kterou tyto třídy zastávají ve výrobních vztazích.

Toto vše se může studentovi literatury jevit jako náročný požadavek, protože je přesvědčen, že jeho úkolem je zabývat se pouze zápletkou a charakteristikou postav. Vypadá to totiž jako směšování literární kritiky s politikou a ekonomií, tedy s obory, od kterých má být kritika oddělena. Pro plné pochopení každého literární díla je to ovšem nezbytně nutné.

[6] Citováno v předmluvě k *Marxist Aesthetics* (Cornell, 1970) od Henri Arvona.



Vezměme si kupříkladu onu silnou scénu v Placido Gulf z Conradova *Nostroma*. Abychom byli s to plně docenit uměleckou sílu epizody, když jsou Decoud a Nostromo osamocení v naprosté temnotě na pomalu se potápějícím nákladním prámu, musíme tuto scénu vhodně zasadit do celkového imaginativního pojetí románu. Radikální pesimismus tohoto pojetí (a k jeho plnému pochopení je samozřejmě potřeba Nostroma vřadit do celku Conradovy prózy) nemůže být jednoduše vysvětlen na základě „psychologických" faktorů Conradovy osobnosti, protože individuální psychologie je také produktem *sociálním*. Pesimismus Conradova pohledu na svět je spíše jedinečným uměleckým ztvárněním pesimismu ideologického, který byl v jeho době všeobecně rozšířen. Pocit, že historie je bezcílná a cyklická, že jedinec zůstává nepochopen a osamocen a že lidské hodnoty jsou relativní a iracionální. To všechno jsou známky hluboké krize ideologie západní buržoazní třídy, se kterou se Conrad ztotožňoval. Tato ideologická krize měla v onom období imperialistického kapitalismu své dobré důvody. Samozřejmě nelze tvrdit, že Conrad ve svém díle toto historické období pouze anonymně zachytil. Každý spisovatel žije ve společnosti jako jedinec a dějinný rámec prožívá ze svého osobního hlediska, podává jej prostřednictvím vlastních konkrétních názorů. Přesto není nijak obtížné si povšimnout, jak osobní stanovisko Conrada, tohoto polského aristokratického vystěhovalce hluboce oddaného anglickému konzervatismu, jen zesiluje vědomí krize anglické buržoazní ideologie.[7]

V tomto smyslu je pak snadné pochopit, proč vlastně je ona scéna v Placido Gulf umělecky dokonalá. Umění dobře psát není pouze otázkou stylu. Jde také o to, mít k dispozici ideologickou perspektivu, která v dané situaci proniká prvky lidské zkušenosti. K tomu bezpochyby dochází ve scéně v Placido Gulf a není tomu tak pouze proto, že autor skvěle ovládá prozaický styl, nýbrž hlavně z toho důvodu, že mu samotná dějinná situace takový náhled umožňuje. Zda jde o náhled v politickém smyslu „pokrokový" či „reakcionářský", není podstatné. (V případě Conrada jde dozajista o to druhé.) Podobně není nijak důležité, že mnozí z nejuznávanějších spisovatelů 20. století (Yeats, Eliot, Pound, Lawrence) byli v politických otázkách konzervativní a všichni jmenovaní se zapletli s fašismem. Marxistická kritika místo hledání omluv tento fakt vysvětluje. Chápe totiž, že při nepřítomnosti skutečně revolučního umění může ta nejvýznamnější literatura vznikat pouze na půdě radikálního konzervativismu, který se podobně jako marxismus staví proti poklesným hodnotám liberálně buržoazní společnosti.

## Literatura a nadstavba

Bylo by chybné tvrdit, že marxistická kritika postupuje mechanicky od „textu" k „ideologii" a dále ke „společenským vztahům" a „výrobním silám". Jde jí spíše o *jednotu* těchto „rovin". Jakkoliv je literatura součástí nadstavby, přece jen nezrcadlí pasivně ekonomickou základnu. Engels toto objasňuje ve svém dopise Josephu Blochovi z roku 1890:

> Podle materialistického pojetí dějin je v poslední instanci určujícím momentem v dějinách produkce a reprodukce skutečného života. Ani já ani Marx jsme nikdy více netvrdili. Překrucuje-li to někdo v tom smyslu, že prý ekonomický moment je jedině určujícím momentem, přeměňuje onu větu v nic neříkající abstraktní a absurdní frázi. Ekonomická situace je základem, avšak rozličné momenty nadstavby: politické formy třídního boje a jeho výsledky – ústavy stanovené vítěznou třídou po vyhrané bitvě, atd. – právní formy a zejména reflexy všech těchto skutečných zápasů v mozcích zúčastněných, politické, právní,

[7] Více o závislosti soukromého života spisovatele na daném dějinném období viz J.-P. Sartre, *The Search for a Method* (London, 1963).

filosofické teorie, náboženské názory a jejich další rozvedení v systému dogmat vykonávají také vliv na průběh dějinných zápasů a v mnoha případech určují převážně jejich formu.

Engels tedy popírá, že mezi základnou a nadstavbou existuje nějaká bezprostřední mechanická závislost, neboť prvky nadstavby neustále reagují na ekonomickou základnu a tak ji zpětně ovlivňují. Materialistická teorie dějin sice popírá, že by umění *samo o sobě* mohlo běh dějin měnit, ovšem zastává také názor, že umění hraje v historických změnách aktivní roli. Když byl Marx postaven před úkol objasnit poměr mezi základnou a nadstavbou, vybral si právě sféru umění pro doložení složitosti a provázanosti tohoto vztahu:

> V umění je známo, že určitá období rozkvětu nejsou vůbec v souladu se všeobecným vývojem společnosti, tedy ani s materiální základnou, jakési kostrou organizace společnosti. Např. Řekové ve srovnání s moderními národy nebo i Shakespeare. U některých forem umění, např. u eposu, se dokonce uznává, že nemohou vzniknout ve své klasické podobě, tvořící dějinný mezník, jakmile se objeví umělecká produkce jako taková; že tedy v oblasti umění samého jsou určité významné útvary možné jen na nízkém stupni uměleckého vývoje. Platí-li to v oblasti umění v poměru různých uměleckých druhů navzájem, je už méně nápadné, že je tomu stejně v poměru celé oblasti umění k všeobecnému vývoji společnosti. Obtíž spočívá jen ve všeobecné formulaci těchto rozporů. Jakmile se podaří je specifikovat, jsou již objasněny.

Marx zde pojednává o problému, který nazývá „nerovnoměrným vztahem rozvoje materiální produkce ... a produkce umělecké". Neplatí totiž, že pouze úspěšný rozvoj výrobních sil plodí největší umělecká díla, což lze jasně doložit na příkladě staré řecké kultury, která vyprodukovala umění nejvyšší hodnoty v podmínkách ekonomicky slabé společnosti. Určité významné umělecké formy, jako např. epos, jsou *možné* pouze v zaostalé společnosti. Proč ovšem, ptá se Marx, nás i dnes tato díla přes svůj dějinný odstup oslovují?:

> Avšak potíž nespočívá v tom pochopit, že umění a epos jsou vázány na určité společenské vývojové formy. Potíž je v tom, že nám ještě stále poskytují požitek a v určitém smyslu platí jako norma a nedostižný vzor.

Proč v nás i dnes řecké umění vyvolává estetický prožitek? Vysvětlení, které Marx nabízí, je jeho odpůrci soustavně zavrhováno jako šroubované a absurdní:

> Člověk se nemůže znovu stát dítětem, jinak zdětinští. Avšak což ho netěší naivita dítěte, což se nemusí sám zase snažit na vyšším stupni reprodukovat svou pravdu? Neožívá v dětské povaze v každé epoše její vlastní charakter ve své přirozené pravdivosti? Proč by dětství lidské společnosti, kdy se lidstvo nejkrásněji rozvinulo, nemělo na nás působit svým věčným půvabem jako nenávratný stupeň vývoje? Bývají nevychované děti a přemoudřelé děti. Mnohé ze starých národů patří do této kategorie. Normálními dětmi byli Řekové. Půvab jejich umění pro nás není v rozporu s onim nevyvinutým společenským stupněm, na němž vyrostlo. Je spíše jeho výsledkem a je spíše nerozlučně spjat s tím, že nezralé společenské podmínky, za nichž vznikalo a jedině mohlo vzniknout, se již nikdy nemohou vrátit.

Naše záliba v řeckém umění je tak nostalgickým obratem zpět do dětství. Jeví se to jako jakýsi zcela nematerialistický sentimentalismus a jako takový byl kritickými odpůrci tento názor s chutí napadán. Tak lze ovšem k této pasáži přistoupit, pouze když je hrubě vytržena z kontextu rukopisného náčrtu z roku 1857, *Úvod ke kritice politické ekonomie*, známého dnes pod jménem *Grundrisse*. Je-li do svého kontextu vrácena, ihned se objasní její pravý smysl. Marx totiž tvrdí, že Řekové nevytvořili umění nejvyšší hodnoty *přes* zaostalý stav jejich společnosti, nýbrž právě *proto*, že byla zaostalá. Dávné společnosti, které ještě nepoznaly fragmentující „dělbu práce" známou z kapitalismu, pohlcení „kvality" „kvantitou", která je důsledkem sériové výroby, ani neúnavný a soustavný rozvoj výrobních sil, byly schopny dosáhnout určité *míry* či harmonie ve vztahu člověka a Přírody. Tato harmonie je pak plně založena na *omezeném* charakteru řecké společnosti. „Dětinský" svět Řeků nás přitahuje,



protože se rozvíjí v rámci pevně vytyčených mezí a pravidel, která jsou buržoazní společností s jejím požadavkem neomezené výroby a spotřeby bezohledně zbořena. Historicky je nevyhnutelné, aby takto omezená společnost zanikla, jakmile rozvoj výrobních sil prorazí její hranice. Když pak Marx hovoří o „úsilí zachytit její pravdu na vyšší úrovni", nepochybně má na mysli komunistickou společnost budoucnosti, kde budou neomezené zdroje využívány ve prospěch neomezeně se rozvíjejícího lidstva.[8]

Z Marxových myšlenek uvedených v *Grundrisse* vyvstávají dvě otázky. První se týká vztahu mezi „základnou" a „nadstavbou", zatímco v té druhé jde o vysvětlení našeho současného poměru k umění minulosti. Zabývejme se nejprve otázkou druhou. Jak je možné, že moderní člověk je stále esteticky oslovován kulturní produkcí dávných a tak výrazně odlišných společností? Odpověď, kterou Marx předkládá, se v podstatě neliší od otázky: jak je možné, že moderní člověk prožívá hrdinský čin takového Spartaka? Jsme oslovováni příběhem Spartaka i řeckou sochou, protože nás k těmto dávným společnostem váže naše vlastní historie a nacházíme v nich počáteční fázi rozvoje sil, které nás ovlivňují dodnes. Navíc v těchto dávných společnostech zahlédáme primitivní obraz „míry" ve vztahu člověka a přírody, kterou kapitalistická společnost nemůže než zahubit. Ta může být obnovena na nesrovnatelně vyšší úrovni pouze společností socialistickou. Jinými slovy, „dějiny" musíme chápat v mnohem širších souvislostech než jen jako bezprostřední dějiny naší současnosti. Ptát se na poměr Dickense k dějinám, neznamená pouze ptát se na jeho vztah k viktoriánské Anglii, protože podoba této společnosti je produktem dlouhé historie, ke které patří mužové jako Shakespeare či Milton. Když je historie definována jako pouhá „okamžitá současnost" a vše ostatní je vykázáno do oblasti „univerzálního", jde o zvláštní zužující pojetí. Jedním z těch, kteří se snažili zodpovědět otázku vztahu minulého k přítomnému, byl i Bertold Brecht, který prohlásil, že „je zapotřebí rozvíjet historický smysl ... až ke skutečnému smyslovému prožitku. Když naše divadla uvádějí hry z jiných dob, často ruší odstup, vyplňují mezery a zastírají odlišnosti. Kam se ovšem poděje náš prožitek ze srovnání, z odstupu, z odlišnosti, který je přece stejného druhu jako prožitek toho, co je nám blízké a vlastní?"[9]

Druhý problém, která je nastolen v *Grundrisse*, se týká vztahu základny a nadstavby. Marx se vyslovuje zcela jasně v tom smyslu, že tyto dvě sféry společnosti netvoří *symetrický* vztah v podobě jakéhosi ladného tanečku dějinami ve vzájemném objetí. Každý prvek společenské nadstavby – umění, právo, politika, náboženství – má svou vlastní dynamiku vývoje, vlastní vnitřní evoluci, kterou nelze redukovat na pouhý důsledek třídního boje či ekonomické situace. Umění totiž, jak říká Trocký, má „velmi vysoký stupeň autonomie" a není prostě a jednoznačně vázáno na výrobní podmínky. A přesto marxismus tvrdí, že v konečném důsledku těmito podmínkami ovlivněno je. Lze pak tento zřejmý rozpor nějakým způsobem vysvětlit?

Jako příklad nám poslouží konkrétní literární dílo. Báseň T. S. Eliota *Pustá země* by z pohledu „vulgárního marxismu" byla přímým výsledkem ideologických a ekonomických faktorů, duchovní prázdnoty a vyčerpanosti buržoazní ideologie, která vyrůstá z krize imperialistického kapitalismu, již je první světová válka. Takto by byla báseň vysvětlena jako přímý „odraz" těchto podmínek, ale takové vysvětlení by opomíjelo celou řadu dalších „rovin", které „zprostředkovávají" vztah mezi daným dílem a kapitalistickou ekonomikou. Stranou zůstává už např. společenské postavení samotného Eliota, prožívajícího dvojznač-

[8] Viz esej o Marxovi Stanleyho Mitchella, ed. Hall and Walton, *Situating Marx* (London, 1972).

[9] Dodatky k „Short Organum on the Theatre" in J. Willett, ed., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (London, 1964).

ný vztah k anglické společnosti, když se jako „aristokratický" americký vystěhovalec stal příslušníkem vysoce postavené vrstvy bankovních úředníků, ale přesto se vnitřně ztotožňoval spíše s konzervativním tradicionalismem než s buržoazně komercionalistickými prvky anglické ideologie. Nemluví se o vyšších obecných formách této ideologie, o její struktuře, obsahu a vnitřní komplexnosti, ani o tom, jaký podíl na tom všem mají velmi složité třídní vztahy v tehdejší anglické společnosti. Mlčí se o formě a jazyku *Pusté země*, o tom, proč byl Eliot přes svůj extrémní politický konzervativismus básníkem *avantgardním*, který vybral z historických literárních forem „progresivní" experimentální techniky, i o ideologickém základě tohoto počinu. Tento přístup nám neříká nic o společenských podmínkách, které daly v dané době vyrůst určitým formám „spirituality" (zčásti křesťanským a zčásti buddhistickým), ze kterých báseň těží, ani o tom, jakou roli v ideologické struktuře doby hrály určité směry buržoazní antropologie (Frazer) a buržoazní filosofie (idealismus F. H. Bradleyho), které se v básni projevují. Nedozvíme se nic o společenském postavení Eliota básníka, který náleží k vědomě experimentující a erudované elitě s osobitými publikačními možnostmi (menší nakladatelství, časopisy s malým nákladem), ani o charakteru takto vymezené čtenářské obce a jejím vlivu na volbu básnického stylu a prostředků. Neobjasněn zůstane také poměr básně k estetickým teoriím s ní spojených, role, kterou tato estetika hraje v dobové ideologii, i to, jak se podílí na samotné podobě básně.

Tyto a další faktory musí každý pokus o úplné pochopení *Pusté země* zohlednit. Nelze jednoduše báseň *redukovat* na stav dobového kapitalismu, ale stejně tak není možné rozmnožovat kritická hlediska do té míry, že se na faktor tak zásadní, jako je kapitalismus, pro všechny cíle a záměry zapomene. Všechny prvky, které jsem vyjmenoval (třídní postavení autora, ideologické formy a jejich vztah k formám literárním, „spiritualita" a filosofie, prostředky literární produkce, estetické teorie) se naopak přímo vztahují k modelu základny a nadstavby. Marxistická kritika pak bude zkoumat jedinečnost *spojení* těchto elementů, tak jak se realizovala v *Pusté zemi*.[10] Žádný z daných prvků nemůže být pohlcen jiným, protože každý má svou relativní nezávislost. *Pustá země* může být samozřejmě vysvětlena jako báseň, která vyrůstá z krize buržoazní ideologie, ovšem nejde o nějakou jednoduchou závislost na této krizi či na politických a ekonomických podmínkách, které tuto báseň vyprodukovaly. (Jakožto báseň samozřejmě *sama o sobě neví*, že je produktem určité ideologické krize, protože pak by nutně zanikla. Cítí ovšem potřebu reprodukovat tuto krizi v „univerzálních" pojmech, uchopit ji jako díl věčné lidské situace žité dávnými Egypťany i moderním člověkem.) Poměr *Pusté země* k reálné historii doby je pak podstatně *zprostředkovaný*, což je ostatně znakem každého uměleckého díla.

## Literatura a ideologie

Bedřich Engels ve svém díle *Ludwig Feuerbach a konec německé klasické filosofie* (1888) poznamenává, že umění je mnohem bohatší a „zamlženější" než politické a ekonomické teorie, a to proto, že není tak zcela úplně ideologické. Zde je ovšem nutno pochopit, co přesně marxismus pojmem „ideologie" míní. Ideologie není v prvé řadě nějaký soubor dogmat. Je výrazem toho, jak lidé žijí své role v třídní společnosti, výrazem hodnot, idejí

[10] Na vyšší teoretické úrovni je k této otázce možno říci následující. Vliv ekonomické „základny" na báseň *Pusté země* není zřejmý nějakým bezprostředním způsobem, ale projevuje se ve skutečnosti, že ekonomická základna v zásadně určuje rozsah všech prvků nadstavby (náboženských, filosofických, aj.) a navíc udává strukturní vztahy mezi těmito prvky, z nichž báseň, jakožto jejich osobité spojení, vyrůstá.



a představ, které člověka poutají k jeho společenské funkci a které mu brání pravdivě nahlédnout celek společnosti. *Pustá země* je ideologická právě v tomto ohledu, neboť zobrazuje člověka hledajícího smysl osobní zkušenosti cestami, které právě pochopení společnosti neumožňují a které jsou v důsledku falešné. Veškeré umění vyrůstá z ideologického názoru na svět, a jak poznamenává Plechanov, neexistuje takové umělecké dílo, které by bylo zcela prosto ideologického obsahu. Jak je ovšem zřejmé z Engelsovy poznámky, vztah umění k ideologii je mnohem komplikovanější než v případě práva a politické teorie, protože tyto oblasti ztělesňují zájmy vládnoucí třídy mnohem průhledněji. Zůstává tedy problém, jaký je vlastně vztah umění a ideologie.

Zodpovědět tuto otázku není nijak snadné. Je možné zaujmout dvě krajní a protikladná stanoviska. Jedno pokládá literaturu za *pouhou* ideologii v určitém uměleckém ztvárnění a literární díla pak pouze zrcadlí ideologii dané epochy. Jsou v zajetí „falešného vědomí", které nemohou v hledání pravdy překonat. Takové stanovisko je charakteristické pro velkou část „vulgárně marxistické" kritiky, která literární díla často chápe jako poulý odraz vládnoucích ideologií. Toto pojetí ovšem není schopno vysvětlit, jak je možné, že značná část literatury ve skutečnosti *útočí* na ideologické základy doby. Stanovisko opačné se chápe faktu, že tak velká část literatury útočí na ideologii, a tento aspekt povahy literatury vydává za součást povahy veškerého slovesného umění. Jak tvrdí Ernst Fischer ve své knize s příznačným názvem *Umění proti ideologii* (1969), autentické umění musí vždy překračovat dobová ideologická omezení, a tak umožnit vhled do té části skutečnosti, kterou ideologie zakrývá.

Obě tyto hlediska pokládám za příliš zjednodušující. Vztah mezi literaturou a ideologií charakterizoval přesněji (i když stále nedostatečně) francouzský marxistický teoretik Louis Althusser.[11] Althusser prohlašuje, že umění nelze redukovat na ideologii, nýbrž že má k ideologii určitý charakteristický *vztah*. Ideologie představuje imaginativní způsoby uchopení lidské zkušenosti reálného světa, což je bezesporu ten druh zkušenosti, který nám zprostředkovává i literatura. Jde spíše o to, jak v daných podmínkách zakoušíme život než o pojmovou analýzu samotných těchto podmínek. Přesto jde v umění o něco víc než jen o pasivní reflexi zkušenosti. Umění zůstává součástí ideologie, ovšem zároveň je schopno odstupu, ze kterého nám dává „pocítit" a „vnímat" ideologii, ze které vyrůstá. To ale neznamená, že jsme takto prostřednictvím umění schopni *poznat* pravdu, kterou ideologie zakrývá, protože Althusser hovoří o „poznání" výhradně ve smyslu poznání *vědeckého*. Jedná se o ten druh poznání, které je přítomno např. v Marxově *Kapitálu*, ne o poznání obsažené v Dickensově *Zlých časech*, i když oba pojednávají o tomtéž tématu kapitalismu. Rozdíl mezi vědou a uměním pak nespočívá v předmětu jejich zájmu, ale v tom, že přistupují k témuž předmětu prostřednictvím odlišných metod. Zatímco věda pojednává o stavu věcí formou pojmového vědění, umění zprostředkovává zkušenost daného stavu věcí, což platí i pro ideologii. Tímto způsobem nám umožňuje „vidět" podstatu oné ideologie a ukazuje nám cestu k plnému pochopení ideologie formou vědeckého poznání.

O této funkci literatury pojednává šířeji jeden z Althusserových kolegů, Pierre Macherey. Macherey ve své knize *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* rozlišuje pojmy „iluze" (který v podstatě znamená totéž co ideologie) a „fikce". Iluze, která je běžnou ideologickou zkušeností člověka, představuje materiál, který spisovatel zpracovává. Přitom jej ovšem přetváří, propůjčuje mu určitý tvar a strukturu. Když umění dává ideologii pevnou formu a zachycuje ji do rámce určitých fikčních mezí, je schopno samo pohlédnout na ideologii

[11] Ve svém „Dopise o umění v odpovědi Andrée Daspremu", in *Lenin and Philosophy* (London, 1971). Viz také následující esej o abstraktním malíři Cremoninim.

z odstupu a ukázat její hranice. Macherey tvrdí, že nám tak umění umožňuje oprostit se od ideologické iluze.

Osobně si myslím, že stanoviska Althussera i Machereye jsou v zásadních bodech dvojznačná a nejasná, ovšem jejich pojetí vztahu literatury a ideologie je jistě velmi podnětné. Ideologie je oběma kritikům něčím víc, než pouhým beztvarým nositelem vzájemně nesouvisejících představ a idejí, protože v rámci každé společnosti získává určitou strukturní soudržnost. Protože má tuto vztahovou soudržnost, může být předmětem vědeckého zkoumání. Literární texty k ideologii přináleží, a proto i ony mohou být předmětem takové vědecké analýzy. Vědecky založená kritika se snaží přistupovat k uměleckému dílu s tím, že je součástí ideologické struktury, ovšem zároveň s vědomím, že ji ve svém ztvárnění transformuje. Usiluje dále o to, odhalit ten princip, který dílo k ideologii poutá a zároveň mu umožňuje se z ní vyvázat. To nejlepší z marxistické kritiky činilo právě toto. Není náhodou, že Macherey vycházel z Leninova brilantního rozboru Tolstého.[12] K tomu všemu je ale nutné uchopit literární dílo jako *formální* strukturu a k tomuto předmětu zaměříme naši pozornost nyní.[13]

[12] Otištěno v *Článcích o Tolstém* (Moskva, 1971).

[13] Text „Literatura a historie" (Literature and History) je první kapitolou studie Terry Eagletona *Marxism and Literary Criticism* (London: Routledge, 1976) 1–19. Přeložil Martin Kolář.



# Fredric Jameson

## Politika teorie: ideologické pozice v postmoderní diskusi

Problém postmoderny, ať už jde o popis jejích fundamentálních charakteristik nebo o otázku, zda vůbec existuje, zda tento samotný *pojem* je užitečný nebo jde naopak o mystifikaci, je estetický a zároveň politický. Lze prokázat, že všechny postoje, jež k problému postmoderny můžeme logicky zaujmout, nezávisle na tom, jak se nazývají, vyjadřují určité historické vize. V těchto vizích je hodnocení sociálního aspektu, ve kterém dnes žijeme, předmětem politického schválení či odmítnutí. Vlastně již samotná premisa umožňující diskusi závisí na počáteční, strategické tezi o našem sociálním systému: uznat alespoň jistý stupeň originality postmoderní kultury implicitně znamená tvrdit, že mezi tím, čemu se někdy říká konzumní společnost, a ranými stádii kapitalismu, ze kterého vyrostla, existuje radikální strukturní rozdíl.

Ony různé logické možnosti se však nutně spojují se zaujetím postoje k další záležitosti obsažené v samotném označení „postmoderna", a sice s hodnocením toho, co nyní musíme nazvat vrcholná či klasická moderna. Vskutku, když vytváříme počáteční inventář rozličných kulturních artefaktů, jež by bylo možno zodpovědně charakterizovat jako postmoderní, cítíme silné nutkání vyhledávat „rodinnou podobnost" takových heterogenních stylů a výtvorů. Ne v nich samých, ale ve společném vrcholně moderním impulzu a estetice, na něž všechny tak či onak reagují.

Zdánlivě neredukovatelnou pestrost postmoderny lze plně nahlížet jak problematicky v rámci jednotlivých médií (umění), tak mezi nimi: jakou podobnost, kromě celkové generační reakce, máme hledat mezi spletitými klamnými větami a syntaktickou mimézí Johna Ashberyho a mnohem jednodušší recitační poezií, která se začala objevovat počátkem šedesátých let jako protest proti estetice složitého ironického stylu nové kritiky? Oba nepochybně zaznamenávají, i když zcela odlišně, institucionalizaci vrcholné moderny v daném období, posun od opozice k hegemonii u klasiků moderny, to, jak dobyli univerzitu, muzeum, síť uměleckých galerií a nadací, jinými slovy asimilaci různých vrcholných modernismů do „kánonu" a následné ochabnutí účinku všeho, co naši prarodiče považovali za šokující, skandální, škaredé, disharmonické, nemorální a antisociální.

Stejnou heterogenitu lze vystopovat ve vizuálním umění mezi prvotní reakcí proti poslední malířské škole vrcholné moderny – abstraktnímu expresionismu – v díle Andyho Warhola a tzv. pop artu, a mezi tak vyhraněnými estetickými přístupy, jako představují konceptuální umění, fotorealismus a současná nová figurace nebo neoexpresionismus. Důkaz nalezneme ve filmu, nejen mezi experimentální a komerční produkcí, ale i v rámci samotné experimentální produkce, kde Godardův „rozchod" s klasickým filmovým modernismem velkých autorů (Hitchcock, Bergman, Fellini, Kurosawa) podněcuje v sedmdesátých letech řadu stylistických autoreflexí, a doprovází ho také bohatý nový vývoj experimentálního videa (nového média inspirovaného experimentálním filmem, avšak přitom významově a strukturálně odlišného). V hudbě se nám také nyní zdají úvodní projevy Johna Cage dosti vzdálené jak od pozdějších syntéz klasických a populárních stylů u skladatelů jako Phil Glass a Terry Riley, tak od punku a rockové nové vlny typu The Clash, The Talking Heads

a Gang of Four, skupin, jež se samy značně odlišují od disko hudby a uhlazeného rocku. (Ve filmu i v rockové hudbě však lze naleznout jistou historickou logiku na základě hypotézy, že novější média opakují evoluční fáze či zlomy mezi realismem, modernou a postmodernou, a to v kratším časovém úseku, takže Beatles a Stones představují moment vrcholné moderny, jak ji ztělesňují autoři uměleckých filmů padesátých a šedesátých let.)

Co se týče proměn narace, tak převládající koncepce, jež se zabývají rozpadem lineárního vyprávění, zavržením reprezentace a „revolučním" rozchodem s (represivní) ideologií vyprávění vůbec, nejsou s to zahrnout tak rozmanitá díla, jako vytvořili Burroughs, Pynchon, Ismael Reed; ale také Beckett, autoři francouzského *nového románu* a jeho stoupenců, románu „non-fiction" a nové narace. Zdá se, že mezitím se v komerčním filmu i v románu vytvořila důležitá samostatná estetika, která produkuje něco, co bychom mohli nazvat nostalgickým uměním (či *la mode retro*). Privilegované pole boje postmoderny však nepochybně tvoří architektura. Zároveň je nejstrategičtějším polem, na kterém se o tomto konceptu a jeho důsledcích debatovalo. Nikde jinde se „smrt moderny" nepociťovala tak silně, nikde jinde se nevyřkla tak ostře, nikde jinde se teoretické a praktické momenty debaty neformulovaly tak programově. Z rozsáhlé literatury na toto téma lze uvést knihu Roberta Venturiho *Learning from Las Vegas* (Poučení z Las Vegas, 1971) a sérii diskusí od Christophera Jencksa a dvouletou prezentaci Piera Paola Portoghesiho *After Modern Architecture* (Po moderní architektuře). Užitečným způsobem reflektují ústřední témata útoku na vrcholnou modernu v architektuře představovanou internacionálním stylem (Le Corbusier, Wright, Mies): zejména úpadek monumentalismu (budovy, jež jsou podle Venturiho ve skutečnosti *vzhůru*), nezdar jeho protopolitického nebo utopického programu (transformace celého sociálního života transformací prostoru), elitářství, včetně autoritářství charismatického vůdce, a konečně doslova zničení staršího předivа města rozšiřováním skleněných krabic a výškových budov, které mění bezprostřední kontexty na degradované veřejné prostranství městského území nikoho tím, že se z nich samy vydělují.

Postmoderna v architektuře však není jednotným či monolitickým stylem určitého období, zahrnuje celou škálu odkazů na styly minulosti, takže lze rozlišovat barokní postmodernu (např. Michael Graves), postmodernu rokokovou (Charles Moore či Venturi), klasickou a klasicistní postmodernu (v pořadí Rossi a De Porzempare) a snad i odnože manýrismu a romantismu, nemluvě o postmoderně vrcholné moderny. Tato samolibá hra historických odkazů a stylistická parafráze (již se v literatuře o architektuře říká „historismus") tvoří ústřední charakteristiku postmoderny všeobecně.

Diskuse v architektuře se zasloužily o nezbytnost politické resonance těchto zdánlivě estetických problémů a o jejich zviditelnění i v diskusích v rámci jiných umění, které jsou někdy zašifrovanější či zastřenější. Celkem lze v množství posledních prohlášení na téma postmoderna rozlišit čtyři všeobecné postoje; i tak se však toto relativně přehledné schéma komplikuje dojmem, že každou z těchto možností lze podezřívat buď z politicky progresivního či politicky reakčního postoje (řečeno nyní z marxistické či všeobecně levicové perspektivy).

Můžeme například na vystoupení postmoderny pohlížet z pozice, která je v podstatě anti-modernistická[1]. Zdá se, že starší generace teoretiků (zejména Ihab Hassan) již něco takového udělala, když se zabývala postmoderní estetikou z pohledu post-strukturalistické tematiky (útok *Tel Quelu* na ideologii reprezentace, heideggerovský či derridovský „konec

[1] Následující analýza se mi nezdá příhodná pro dílo skupiny *Boundary Two* (hranice dvě), která si hrdě vybrala pojem „postmoderna" pro dosti odlišný význam kritiky institucionalizace „modernějšího" myšlení.



západní metafyziky"): zde se na to, čemu se ještě často neříká postmoderna (viz utopické proroctví na konci Foucaultovy knihy *The Order of Things* – Řád věcí), pohlíží jako na příchod úplně nového způsobu myšlení a bytí ve světě. Ale protože pod Hassanovu chválu spadá i celá řada extrémnějších příkladů vrcholné moderny (Joyce, Mallarmé), šlo by o relativně problematický postoj, kdyby nebyl provázen chválou nové špičkové informační technologie, což poukazuje na spříznění s politickou tezí o *postindustriální společnosti*.

To vše do značné míry vyjasňuje kniha Toma Wolfa *From Bauhaus to Our House*, jinak bezvýznamná zpráva o současných diskusích v architektuře, napsaná autorem, jehož nový žurnalismus sám představuje odrůdu postmoderny. Zajímavým a zároveň příznačným rysem této knihy je absence utopistické chvály na postmodernu a, což je ještě zajímavější, vášnivá nenávist vůči všemu modernímu, která na nás číší z jinak obligátního sarkasmu skupinové retoriky; přitom nejde o novou, nýbrž prastarou a archaickou vášeň. Je to, jako by se znovu zpřítomnila hrůza, kterou středostavovští diváci zakoušeli při prvním pohledu na díla moderny – na první Corbusiery, bílé jako první čerstvě postavené katedrály dvanáctého století, na první skandální Picassovy hlavy se dvěma očima na jednom profilu jako platýs, na udivující „obskurnost" prvních vydání *Odyssea* a *Pustiny*: jakoby se znovu náhle oživil tento odpor původních filištínů, Spiessbürgerů, buržoustů nebo Babbittů *z Hlavní třídy* a naplňoval novější kritiky moderny ideologicky velmi odlišným duchem, jehož všeobecným účinkem na čtenáře je oživení stejné archaické sympatie s protopolitickými, utopickými a proti-středostavovskými impulzy nyní již vyhaslé vrcholné moderny. Wolfův útok tak nabízí úchvatný příklad způsobu, jak rozumné soudobé, teoretické odmítnutí moderního, jehož progresivní síla pramení z nového urbánního pocitu a silného prožitku destrukce starších forem komunálního a městského života jménem ortodoxie vrcholné moderny, lze účinně vyčlenit a přivést do služeb explicitně reakční kulturní politiky.

Tyto pozice – anti-moderní a pro-postmoderní – mají jistou opozici a strukturní inverzi ve skupině opačných tvrzení, která chtějí diskreditovat falešnost a nezodpovědnost postmoderny všeobecně tím, že se hlásí k autentickému impulzu tradice vrcholné moderny, jíž stále považují za živou a nezbytnou. Dvojí prohlášení Hiltona Kramera v prvním vydání jeho nového časopisu *The New Criterion* vyjadřují tyto postoje velmi silně. Poukazují na kontrast mezi morální zodpovědností „mistrovských děl" a památek klasické moderny, a zásadní nezodpovědností a povrchností postmoderny, spojované s ironizujícím estetickým manýrismem a s „bodrostí" Wolfova stylu.

Paradoxnější však je, že Wolfe a Kramer mají politicky hodně společného; zdá se, že Kramer projevuje jistou nedůslednost, když se z „vrcholné vážnosti" klasiků moderny snaží vymýtit jejich zásadní odpor vůči střednímu stavu a jejich quasipolitický zápal, který se u velkých modernistů promítá do odmítání viktoriánských tabu, rodinného života, hromadění majetku a narůstajícího dusivého tlaku desakralizujícího kapitalismu, jak to lze sledovat od Ibsena až po Lawrence, nebo od Van Gogha po Jacksona Pollocka. Kramerův důmyslný, avšak nanejvýš nepřesvědčivý pokus připodobnit okázale anti-buržoazní postoj velkých modernistů k „loajální opozici" tajně živené prostřednictvím fondů a grantů samotnou buržoazií, je jistě sám umožněn kontradikcemi v kulturní politice vlastní moderny. Její negace závisí na míře, s jakou završuje nebo přijímá symbiózní vztah ke kapitálu, pokud ovšem některý spisovatel nedosáhne vyššího stupně politické uvědomělosti (jako např. Brecht), k čemuž však dochází jen zřídka.

Lépe však pochopíme Kramerův tah, když objasníme politický projekt časopisu *The New Criterion*: úkolem je vymýtit šedesátá léta i s odkazem, který zanechala, nechat je upadnout v sladké zapomnění, stejně jak to provedla léta padesátá vůči třicátým, či léta dvacátá vůči

bohatě politické kultuře doby předválečné. *The New Criterion* se proto zapojuje do současného trendu, usilujícího o novou konzervativní kulturní kontrarevoluci, jež se týká estetiky i krajní obhajoby rodiny a náboženství. Je tedy paradoxní, když si tento bytostně politický projekt otevřeně stěžuje na všudypřítomnost politiky v současné kultuře – infekci značně rozšířenou v šedesátých letech, kterou ale Kramer obviňuje ze zodpovědnosti za morální imbecilitu postmodernismu naší současnosti.

Problém celého tažení, jež je z konzervativního pohledu naprosto nezbytné, spočívá však v tom, že z určitých důvodů jeho papírová rétorika není kryta zlatem státní moci, jako tomu bylo za mccarthismu nebo v období Palmerových honů na čarodějnice. Zdá se, že neúspěch války ve Vietnamu alespoň na čas znemožnil otevřené použití represivní moci[2] a umožnil šedesátým létům přetrvat v kolektivní paměti a zkušenosti v takové míře, v jaké se to tradicím třicátých let ani předválečného období nikdy nepovedlo. Kramerova „kulturní revoluce" proto často sklouzává do krotké a sentimentální nostalgie po padesátých letech a eisenhowerovské éře.

Není žádným překvapením, že otevřeně konzervativní ideologii této výše uvedené názorové skupiny, hodnotící současnou kulturní scénu, lze přetvořit v mnohem progresivnější postoj k danému tématu. Za tento dramatický zvrat a přeformulování názorových východisek za účelem obrany vysokých hodnot moderny vděčíme Jürgenu Habermasovi,[3] který současně odmítá teorii i praxi postmoderny. Habermas však upozorňuje na politicky reakční funkci postmodernismu. Chápe postmodernismus jako pokus o všeobecnou diskreditaci modernistického impulzu, který Habermas spojuje s buržoazním osvícenectvím a jeho univerzalizujícím a utopickým duchem. Spolu s Adornem se Habermas pokouší zachránit a znovu připomenout to, co oba považují za zásadně negativní, kritickou a utopistickou moc vrcholné moderny. Na druhé straně jeho pokus spojit to vše s duchem osvícenství 18. století znamená vskutku rozhodující rozchod s Adornovým dílem a chmurnou Horkheimerovou *Dialektikou osvícenství*, v níž se vědecký ethos francouzských racionalistů dramaticky podává jako zcestná vůle k moci a touha ovládnout přírodu, a jejich vlastní desakralizační program se chápe jako první vývojový stupeň čistě instrumentálního světonázoru vedoucího přímo k Osvětimi. Tuto překvapivou divergenci lze vysvětlit Habermasovým viděním dějin. Snaží se hájit příslib „liberalismu" a v podstatě utopický obsah první, univerzální buržoazní ideologie (rovnost, občanská práva, humanitarismus, svoboda slova a otevřená média) proti neúspěchu ideálů, které se realizovaly v průběhu vývoje samotného kapitálu.

Avšak co se týče estetických momentů debaty, nepostačuje zareagovat na Habermasovo oživení moderny pouhým empirickým stvrzením jejího konce. Musíme vzít v potaz také možnost, že národní situace, v níž Habermas myslí a píše, se značně odlišuje od naší: mccarthismus a represe jsou jednak realitou dnešního Německa a navíc intelektuální zastrašování levice a umlčování levicové kultury (která je západoněmeckou pravicí často spojována s „terorismem") probíhá celkově mnohem úspěšnější než kdekoli jinde na Západě.[4] Triumf mccarthismu a kultury Spiessbürgerů a filištínů nabízí možnost, že v této konkrétní národní situaci může mít Habermas pravdu a starší formy vrcholné moderny si stále mohou uchovávat kus rozvratné síly, kterou všude jinde pozbyly. V tom případě by se

[2] Napsáno na jaře 1982.

[3] Viz jeho článek „Modernity – An Incomplete Project", in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983) 3–15. Esej byl poprvé publikován v *New German Critique* 22 (zima 1981): 3–14, pod jiným názvem „Modernity versus Postmodernity".

[4] Politika spojovaná se stranou „zelených" by patrně představovala spíše reakci na tuto situaci než výjimku.



jeho diagnóza alespoň v místním měřítku vztahovala na postmodernu, usilující o oslabení a podlomení této síly, i když toto zhodnocení nelze zevšeobecnit.

Oba předchozí postoje – antimoderní/propostmoderní a promoderní/antipostmoderní – akceptují termín postmoderna, což je podmínkou názorové shody ohledně podstaty rozhodujícího „zlomu" mezi moderním a postmoderním momentem, nezávisle na vlastním hodnocení postmoderny. Zbývají však ještě dvě logické možnosti, jež obě odmítají jakoukoli existenci takového historického zlomu a jež proto implicitně nebo explicitně zpochybňují užitečnost samotné kategorie postmoderny. Díla spojovaná s postmodernismem se potom začlení do klasického modernismu, takže „postmodernismus" potom nebude více než forma, kterou zaujímá moderní dílo naší doby a jež představuje pouhou dialektickou intenzifikaci starého modernistického impulzu k inovaci. (Nechávám stranou další okruh převážně akademických debat, ve kterých se výše uvedená kontinuita zpochybňuje na základě předpokladu, že moderna je součástí širší kontinuity romantismu, sahající od 18. století až po současnost, takže moderna a postmoderna se pak chápou jako pouhé organické stupně romantismu.)

Tyto dva zbývající postoje pak logicky vyjadřují pozitivní nebo negativní hodnocení postmodernismu a začleňují ho do tradice vrcholného modernismu. Jean-Francois Lyotard[5] proto v duchu Adornovy teorie navrhuje, aby se nová kulturní produkce současnosti nebo post-současnosti, charakterizovaná běžně jako postmoderní, chápala jako opětovné potvrzení autentických starších vrcholných modernismů.

Tento geniální zvrat v jeho teorii také zahrnuje předpoklad, že to, co se nazývá „postmoderna", *nenásleduje* po vrcholné moderně jakožto její odpadní produkt, ale spíše ji *předchází* a připravuje ji, takže současné postmodernismy kolem nás lze chápat jako příslib návratu a znovuobjevení, triumfálního návratu jakési nové vrcholné moderny, obdařené veškerou svou někdejší silou a novým životem. Lyotard zde zaujímá prorocký postoj a v jeho analýzách zaznívá modernistický i postmodernistický odpor k reprezentační funkci umění. Lyotardovy estetické postoje se však nedají adekvátně zhodnotit po estetické stránce, protože jsou formovány v jádru sociální a politickou koncepcí nového sociálního systému za klasickým kapitalismem (naše stará známá „postindustriální společnost"): vize oživené moderny je v tomto smyslu neoddělitelná od prorocké víry v možnosti a příslib nové společnosti, která sama teprve nastupuje.

Negativním převrácením tohoto postoje dostaneme zcela jednoznačné ideologické odmítnutí moderny typu, který může sahat od Lukácsových starších analýz modernich forem jako repliky reifikace kapitalistického sociálního života až po některé současné, výmluvnější kritiky vrcholné moderny. Co však odlišuje tento poslední postoj od výše uvedených antimodernismů je, že nehovoří z pozice bezpečného přitakávání nové postmoderní kultuře, nýbrž že postmodernu chápe jako pouhou degeneraci již stigmatizovaných impulzů vlastní vrcholné moderny. Snad nejchmurnější a krajně negativistickou podobu tohoto postoje lze najít v díle benátského historika architektury Manfreda Tafuriho, jehož rozsáhlé analýzy[6] představují tvrdou obžalobu toho, co jsme nazvali „protopolitickými" impulzy ve vrcholném modernismu („utopické" nahrazení vlastní politiky politikou kulturní, poslání transformovat svět transformací jeho forem, prostoru a jazyka). Tafuri nepolevu-

[5] Viz „Odpověď na otázku: Co je postmoderna?" in J. F. Lyotard, *Postmoderní situace*; kniha sama se zaměřuje spíš na vědu a epistemologii než na kulturu.

[6] Viz zvláště *Architecture and Utopia* (Cambridge: MIT Press, 1976) a *Modern architecture* s Francescem Dal Co (New York: Abrams, 1979); a také můj článek „Architecture and the Critique of Ideology" in *Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*, 1–1 (Winter 1984).

je ani v anatomii negativního, demystifikujícího „kritického" poslání různých modernismů, jejichž funkci vidí jako určitou hegelovskou „lest dějin", již se instrumentalizační a desakralizující tendence samotného kapitálu do důsledků realizují právě takovou demoliční prací myslitelů a umělců modernistického hnutí. Jejich „antikapitalismus" proto nakonec pokládá základy „totální" byrokratické organizaci a vládě pozdního kapitalismu, a je jen logické, že Tafuri závěrem postuluje nemožnost jakékoli radikální transformace kultury, dokud se netransformují samotné společenské vztahy.

Zdá se mi, že politická ambivalence, kterou jsme viděli u předchozích dvou postojů, je zachována i zde, ale *v mezích* pozic obou těchto složitých myslitelů. Na rozdíl od mnoha dříve zmíněných teoretiků jsou Tafuri i Lyotard explicitně politickými postavami a netají se loajálností hodnotám starší revoluční tradice. Je například jasné, že Lyotardovo důrazné vyzvedávání estetické inovace jako nejvyšší hodnoty je třeba chápat jako vyjádření určitého typu politického postoje; zatímco celý Tafuriho konceptuální rámec do značné míry odpovídá klasické marxistické tradici. Oba dva lze také implicitně a v jistých strategických momentech otevřeněji převést do řeči post-marxismu, který nakonec nelze rozlišit od anti-marxismu. Lyotard se například často snažil odlišit svou „revoluční" estetiku od starších ideálů politické revoluce, které považuje buď za stalinistické, nebo za archaické a neslučitelné se stavem nového postindustriálního sociálního řádu; zatímco Tafuriho apokalyptické chápání totální sociální revoluce zahrnuje koncept „totálního systému" kapitalismu, který v době depolitizace a reakce až příliš často vyvolává poraženecké nálady, jež tak často vedly marxisty k odmítnutí političnosti vůbec (mám na mysli Adorna a Merleau-Pontyho, společně s mnoha bývalými trockisty let třicátých a čtyřicátých a s bývalými maoisty let šedesátých a sedmdesátých).

Kombinační schéma, které bylo nastíněno výše, můžeme schematicky zobrazit následovně; znaménka plus a mínus označují politicky progresivní nebo reakční funkce postojů, o něž jde:

| ANTI-MODERNÍ | PRO-MODERNÍ |
|---|---|
| Wolfe –<br>PRO-POSTMODERNÍ<br>Jencks + | Lyotard {+ – |
| Tafuri {– +<br>ANTI-POSTMODERNÍ | Kramer –<br>Habermas + |

Těmito poznámkami jsme uzavřeli kruh a můžeme se teď vrátit k pozitivnějšímu potenciálnímu politickému obsahu prvního postoje, zvláště k otázce určitého *populistického* impulzu v postmoderně, o jehož zdůraznění se zasloužil Charles Jencks (ale také Venturi a jiní) – otázce, která nám také umožní přiměřeněji se vypořádat s absolutním pesimismem Tafuriho marxismu. Nejdříve však musíme poznamenat, že většina politických postojů, které lze odhalit v pozadí estetické diskuse, jsou ve skutečnosti moralizující povahy. Usilují o konečný soud nad fenoménem postmodernismu, ať už se označuje za zkorumpovaný, nebo se na druhé straně vítá jako kulturně a esteticky zdravá a pozitivní forma inovace. Ovšem čistě historická a dialektická analýza takových fenoménů si nemůže dovolit vyčpělý luxus takových absolutně moralizujících soudů – zvláště je-li záležitostí přítomnosti a dějin, ve kterých my sami existujeme a bojujeme: dialektika je „za dobrem a zlem", je-li snadné volit tu či onu stranu, odtud pramení ledový a nelidmánní duch historické vize takovéto dialektiky (což je právě to, co na Hegelově originálním systému trápilo už jeho současníky). Důležité je, že my sami jsme *součástí* kultury postmodernismu do té míry, že povrchně ho zavrhovat je prostě nemožné, kdežto povrchně ho velebit je zase známkou samolibosti a zkorumpovanosti. Mohli bychom se domnívat, že ideologický soud o postmoderně dnes nutně vyžaduje soud o nás samotných, stejně jako o příslušných artefaktech; historická epocha, jako ta naše, se nedá adekvátně vyjádřit pomocí globálních morálních soudů či jejich poněkud degradovaným ekvivalentem, pop-psychologickou diagnózou (jako například v Laschově *Kultuře narcismu*). V klasickém marxismu existují zárodky budoucnosti již v současnosti a je zapotřebí je od ní konceptuálně oddělit, a to jak analýzou, tak politickou praxí (dělníci pařížské komuny, poznamenal kdysi Marx v jedné geniální frázi, „*nemají ideály, které by mohli naplnit*"; pouze se snažili oddělit nadcházející formy nových společenských vztahů od starších kapitalistických společenských vztahů, ve kterých se ty nové již daly do pohybu). Místo vábného odsouzení samolibosti postmoderny jako jakéhosi posledního příznaku dekadence, nebo místo uvítání nových forem jakožto poslů nové technologické a technokratické utopie, se zdá vhodnější podchytit novou kulturní produkci pomocí pracovní hypotézy všeobecné modifikace samotné kultury v rámci sociální restrukturace pozdního kapitalismu jako systému.[7]

Co se týče nástupu postmodernismu, může za výchozí bod všeobecnější diskuse sloužit Jencksovo tvrzení, že postmoderní architektura se liší od architektury vrcholné moderny populistickými prioritami.[8] V omezeném kontextu architektury se tím míní to, že tam, kde se z dnešního hlediska klasičtější, vrcholně moderní prostor Corbusiera či Wrighta snažil radikálně odlišit od upadlého přediva města, ve kterém se objevil – jeho formy tak závisely na radikální disjunkci s prostorovým kontextem (velké *pilotis* posilující oddělenost od země a chránící *Novum* nového prostoru) – tam postmoderní budovy naopak oslavují zasazenost do heterogenního přediva komerčního pásma a krajiny motelů a restaurací s rychlým občerstvením amerického města údobí post-superdálnice. Současně však souhra odkazů a formálních ozvěn „historismus") zaručuje příbuznost těchto nových uměleckých budov s okolními obchodními ikonami a prostory, a tím se zřká požadavku vrcholné moderny na radikální odlišnost a inovaci.

Má-li se tento nepochybně významný rys novější architektury charakterizovat jako *populistický*, musí zůstat otevřenou otázkou: zdá se totiž nezbytné rozlišovat nastupující formy nové komerční kultury – počínaje reklamou a propagací až po formální *kličky* všech možných druhů, od výrobků po budovy nevyjímaje umělecké produkce jako televizní show („logo"), bestselery a filmy – od starších druhů lidové a ryze „populární" kultury, která

[7] O to jsem se pokusil v článku „Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (červenec–srpen, 1984): 53–92; můj příspěvek do *The Anti-Aesthetic*, op. cit., je zlomkem této definitivní verze.

[8] Viz například Charles Jencks, *Late-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1980); Jencks zde však užívá označení termínu od designace kulturní dominanty či stylu období na pojmenování pro jedno estetické hnutí mezi jinými.

vzkvétala, když ještě existovaly starší sociální vrstvy rolnictva a městského *řemeslnictva*, jež byly postupně od poloviny 19. století kolonizovány a vyhlazeny hromaděním majetku a tržním systémem.

Přinejmenším můžeme připustit univerzálnější rozšířenost tohoto rysu, což se projevuje jednoznačněji v jiných uměních jako setření staršího rozlišení mezi vysokou a tzv. masovou kulturou, rozlišení, na kterém záviselo specifikum modernismu, její utopistická funkce, jež alespoň z části vyžaduje uchránění hájemství autentické zkušenosti vůči okolnímu prostředí filištinství, braku a kýče, hromadění majetku a kultury časopisu *Reader's Digest*. Vskutku můžeme tvrdit, že příchod vrcholné moderny je souběžný s první velkou expanzí viditelné masové kultury (Zolu lze uvést jako autora, u něhož se naposledy vyskytla koexistence uměleckého románu a bestseleru v jednom textu).

Nyní se zdá, že právě tato konstitutivní diferenciace je na pokraji vymizení: již jsme se zmínili, jak se v hudbě po Schönbergovi a dokonce po Cageovi opět začaly sbližovat obě protichůdné tradice „klasické" a „populární" hudby. Na všeobecnější rovině se zdá jasné, že umělce postmoderního období fascinuje celý nový předmětný svět, nejen svět pásma Las Vegas, ale také svět nových show a druhořadých hollywoodských filmů, svět tak zvané paraliteratury s jejími kategoriemi letištních brožovaných knih gotického žánru a milostných románů, populární biografie, záhadné vraždy a sci-fi či fantastického románu (a to takovým způsobem, že se zdá, že starší druhové kategorie, které moderna diskreditovala, prožívají svůj nový rozkvět). Ve vizuálním umění je zásadním příznakem stejného procesu rehabilitace fotografie jako důležitého média sui generis a také jako „podkladové roviny" v pop artu či fotorealismu. V každém případě začíná být minimálně samozřejmé, že novější umělci již „necítují" materiály, úryvky a motivy masové či populární kultury, tak jak to začali dělat Joyce (a Flaubert) nebo Mahler; zakomponovávají je do díla takovým způsobem, že celá řada našich kritických a hodnotících kategorií (založených právě na radikálním rozlišování moderní a masové kultury) ztrácí funkčnost.

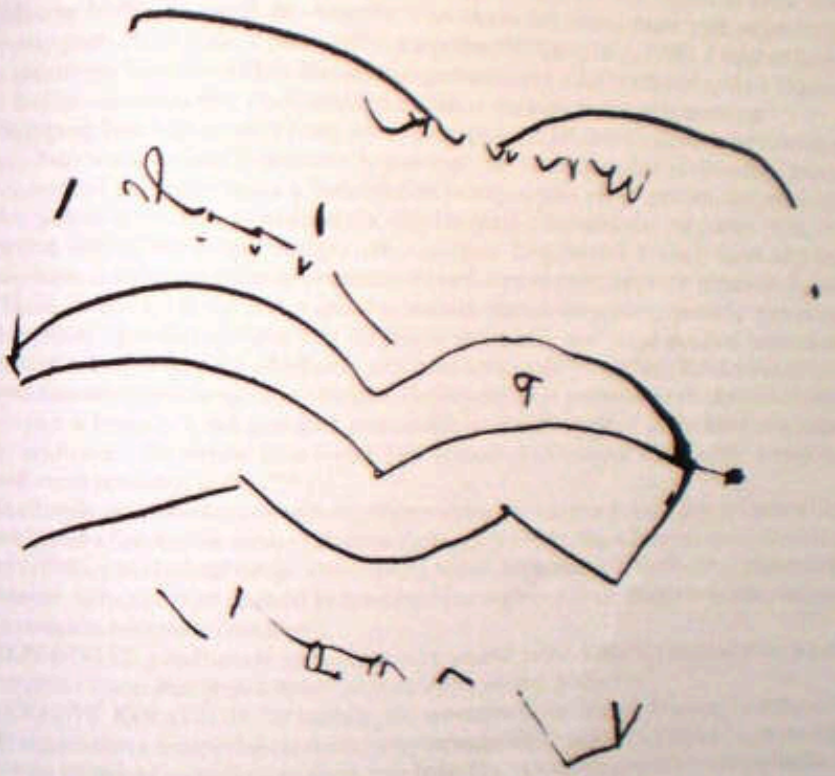
Pokud je to tak, je snad alespoň možné, že to, co v nejrůznějších postmoderních apologiích a manifestech obléká masku a činí gesta „populismu", je ve skutečnosti pouhý reflex a příznak (jistojistě momentální) kulturní změny, ve které to, co bylo stigmatizováno jako masová nebo komerční kultura, se nyní zahrnuje do nové a širší kulturní oblasti. V každém případě bychom očekávali, že se pojem přebraný z typologie politických ideologií podrobí základním sémantickým úpravám, když zmizel jeho původní referent (populární fronta třídní koalice dělníků, rolníků a malé buržoazie, jíž se všeobecně říká „lid").

Tohle snad však není nakonec tak nová záležitost: pamatujeme si Freudovu radost, když objevil kulturu neznámého kmene, která jako jediná mezi nesčetnými tradicemi výkladu snů dokázala přijít na to, že všechny sny mají skryté sexuální významy – mimo sexuální sny, které znamenají něco jiného! Stejné by to mohlo být i v postmoderní diskusi a v depolitizované byrokratické společnosti, jíž odpovídá, kde se patrně všechny kulturní pozice nakonec projeví jako symbolické formy politického moralizování, kromě jednoho otevřeně politického tónu, který naznačuje odklon od politiky zpět ke kultuře. Mám dojem, že jedinou příhodnou cestu ven z tohoto bludného kruhu, kromě samotné praxe, představuje historický a dialektický pohled, který se snaží uchopit přítomnost jako historii.[9]

[9] Fredrick Jameson, „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique* 33 (Fall 1984). Překlad Jiřího Janovského se opírá o vydání textu, které vyšlo v *Modern Criticism and Theory: a Reader*, ed. David Lodge (1988; London: Longman, 1993) 373–383.



# Recepční teorie



Jestliže těžiště formalistické analýzy spočívalo v textu, recepční teorie se zaměřuje na *čtenáře*, v jehož mysli dílo nabývá tvar. Tento proces se označuje jako recepce. Recepční teorie vycházejí z fenomenologie, ze jejíhož zakladatele je považován prostějovský rodák Edmund Husserl. V zásadě lze rozlišit dvě hlavní ohniska působení recepční teorie: Baltimore a Kostnice. Filosofická východiska Husserlovy a Maurice Merleau-Pontyho fenomenologie začal v Americe aplikovat na literaturu Belgičan Georges Poulet, který v roce 1952 přišel do Baltimoru (USA) na Johns Hopkinsovu univerzitu. Spolu se svým žákem J. Hillisem Millerem uvedl do Ameriky i tzv. *kostnickou školu*, mezi jejíž nejdůležitější teoretiky patří Hans Robert Jauss (1921) a zejména Wolfgang Iser (1926). I když se Jauss se více inspiroval hermeneutikou Hanse-Georga Gadamera a Iser vycházel spíše z Husserla, oba spojuje zájem o český strukturalismus a fenomenologii Romana Ingardena.

**Wolfgang Iser** vypracovává komplexní model procesů, jež probíhají při četbě v čtenářově hlavě. Tvar textu, neboli *konkretizace*, je podobně jako ve strukturalismu výslednicí interakce imanentní struktury textu a individuální percepce jako sféry individuální zkušenosti (nebo, pokud si to chceme zjednodušit, objektu textu a čtenářského subjektu). Tím, že se přesouvá těžiště do oblasti recepce, se v procesu čtení smývá hranice mezi objektem a subjektem a objekt se stává fenoménem vědomí. Oproti provokativním tvrzením Stanleyho Fishe, který tvrdí, že text v pravém smyslu vlastně neexistuje, protože náš stupeň „vybavenosti" předurčuje jeho tvar do takové míry, že se text stává pouhou extenzí naší osobnosti,[1] Iser nepopírá objektivní existenci textu jako struktury. Konkretizace textu v mysli čtenáře proto nezáleží jen na jeho libovůli, nýbrž je podmíněna strukturními prvky, textovými schématy, která podobně jako „řídící potenciál" vylučují „svévolné konkretizace nebo realizace". Na druhé straně však Iser vyzvedává „kreativní roli čtenáře i vzájemný účinek mezi textem a četbou".[2]

Snad nejlepší a českému čtenáři nejpřístupnější úvod k Iserově teorii podává Petr V. Zima ve své *Literární estetice*. Ve svém výkladu se Zima opírá především o Iserovu studii *Der Akt des Lesen* (1976), z níž bohatě cituje. Proces čtení, neboli *konkretizace*, je estetickým a kreativním procesem, během něhož dochází ke konstituování smyslu, a to ve třech rovinách: repertoáru, strategií a realizace (čtenářem).

REPERTOÁR představuje paradigmatický aspekt textu a lze ho chápat jako soubor literárních i mimoliterárních kontextů (konvence, normy, hodnoty).

TEXTOVÉ STRATÉGIE lze označit jako syntagmatickou oblast. Vymezují vztahy mezi prvky repertoáru a odpovídají do značné míry formalistickým pojmům „postup" a „technika". Patří sem narativní techniky a postupy, jež především na základě procesu *selekce* a *fokalizace* umožňují, „aby určité prvky (postavy, situace, děje) vystoupily spolu se svými kontexty do popředí a jiné zase ustoupily do pozadí."[3] Hlavní úlohu v tomto procesu sehrává *vypravěč*. „Tím, že v určité perspektivě, před určitým *horizontem* vypravěč něco učiní *tématem*, připoutá čtenářovu pozornost a retrospektivně tak osvětlí minulé děje, události a situace."[4] Tyto minulé události mohou být potom viděny v jiném světle.

[1] Viz Stanley Fish, "Normal Circumstances, Literal Language, Direct Speech Acts, the Ordinary, the Everyday, the Obvious, What Goes Without Saying, and Other Special Cases", *Is There a Text in This Class?* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980).

[2] Petr V. Zima, *Literární estetika*, přel. Jan Schneider (Olomouc: Votobia, 1998) 256.

[3] Zima 258.

[4] Iser, *Der Akt des Lesen*, cit. in Zima 258.

REALIZACE je definována Iserem jako „čtenářské vytváření smyslové podoby textu“.[3] Četba tedy není jenom jednosměrným pohybem vpřed. Každá přečtená věta je krokem, jenž vyvolává určitá očekávání a jenž odkrývá nový horizont textu a současně se vztahuje k horizontu naší životní zkušenosti. Každý krok vpřed naše očekávání buď naplňuje, nebo vyžaduje jeho korekci, částečnou nebo úplnou. Tím se ale také retrospektivně mění charakter přečteného, to znamená soubor vzpomínek,[4] a tím se mění i samotný čtenář.

Vzhledem k polysémantickému charakteru textu a pluralitě čtenářských konkretizací nelze definovat jediný možný význam textu. Význam nebo smysl textu je možné pouze prožívat. Textové struktury sice podmiňují naše chápání textu, ale jen do určité míry, neboť do hry vstupuje lidský faktor a subjektivita.

Přestože nelze definovat jediný možný význam textu, neboť text nabízí řadu různých možností, čtenář má tendenci zaměřit se jen na jednu určitou cestu interpretace, která je nejbližší jeho naturelu a kterou si konkretizuje. Avšak tím, že na základě svých vzpomínek a prožité zkušenosti (minulost) dává textu jednoznačnou podobu, potlačuje polysémantičnost textu. Podobně jako u Freuda nezvolené možnosti „zůstávají stále v pozadí a latentně narušují syntézy, které čtenář produkuje a v nichž proto vězí“.[5] Úkolem kritiky je proto odhalovat ty skryté možnosti konkretizace, jež struktura textu sama nabízí. Iser nazývá tuto sumu základních možností IMPLICITNÍ ČTENÁŘ. Implicitního čtenáře definuje jako „textům vepsaná struktura“,[6] jež realizuje všechny podstatné nabídky textu (recepční podmínky).

Iser představuje četbu jako důležitý nástroj formování lidské mysli. Prostřednictvím četby se dostáváme do živého kontaktu s jinakostí, s prožitkem něčeho cizího a jiného, ale má-li mít tento prožitek formativní účinek, je zapotřebí, abychom nepodlehli sklonu familiarizovat neznámé a obrušovat jeho hrany.

**Doporučená literatura:**


Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla* (1967).
—. *Umělecké dílo literární* (1989).
Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesen* (1976).
—. *Der implizite Leser* (1972).
Zeman, Milan a kol. *Průvodce po světové literární teorii* (1988).
Zima, Petr V. *Literární estetika* (1998).


[3] Iser, *Der implizite Leser*, cit. in Zima 258.
[4] Milan Zeman, et al. *Průvodce po světové literární teorii* (Praha: Panorama, 1988) 215. Jde tedy o formu Husserlovy retence a protence, to znamená dialektickou jednotu vzpomínky a očekávání.
[5] Iser, *Der Akt des Lesen*, cit. in Zima 258.
[6] Iser, *Der Akt des Lesen*, cit. in Zima 258.



# Wolfgang Iser
## Fenomenologický přístup

### I

Fenomenologická teorie umění plně akceptuje myšlenku, že při posuzování literárního díla je třeba vzít v úvahu nejen samotný text, ale také, a to ve stejné míře, kroky, jež se podílejí na reakci na daný text. Proto Roman Ingarden konfrontuje strukturu literárního textu se způsoby, jak je možno jej *konkretizovat* (konkretisieren).[1] Text jako takový nabízí různé „schematické aspekty“,[2] kterými se může osvětlit předmět díla. Ale osvětlování je aktem *konkretizace* (konkretisation). Pokud je to tak, má literární dílo dva póly, jež lze označit jako umělecký a estetický: umělecký se vztahuje k textu vytvořenému autorem, estetický pak ke konkretizaci uskutečněné čtenářem. Z této polarity vyplývá, že literární dílo nelze zcela ztotožnit ani s textem ani s konkretizací textu, nýbrž že musí ležet někde napůl cesty mezi nimi. Dílo je více než text, protože text ožívá pouze díky konkretizaci a kromě toho konkretizace rozhodně není nezávislá na individuální dispozici čtenáře, i když ta se zase řídí různými typy textu. Konvergence textu a čtenáře dává literárnímu dílu vznik, nelze ji však nikdy přesně zachytit. Musí vždy zůstat opravdová a nesmí se zaměňovat ani s textem ani s individuální dispozicí čtenáře.

Dynamický charakter díla je dán právě opravdovostí a je zároveň předpokladem účinků, které vyvolává. Čtenář uvádí dílo do pohybu tím, že používá různých perspektiv, které mu text nabízí, aby usouvztažnil typy textu a „schematické aspekty“, a právě tento proces v něm v konečném důsledku probouzí reakce na text. Proto čtení nutí literární dílo odhalit svůj inherentně dynamický charakter. Z odkazů, které máme i z raných dob románu, je jasné, že nejde o žádný nový objev. V knize *Tristram Shandy* Laurence Sterne poznamenal: „žádný autor, který ví, kde leží pravé meze slušnosti a dobrého vychování, by se neodvážil domýšlet vše: Pravý respekt, který můžete projevit vůči čtenářově chápání, je v tom, že celou věc bratrsky rozdělíte a necháte jemu i sobě střídavě nějaké místo pro představivost. Co se mě týče, věčně skládám čtenáři takové komplimenty a dělám, co je v mých silách, abych jeho představivost zaměstnal stejně jako svou.“[3] Sternova koncepce literárního díla by se dala přirovnat k aréně, ve které se čtenář a autor podílejí na hře představivosti. Kdyby se čtenáři předložil příběh celý a on by s ním už neměl co dělat, jeho představivost by do hry nikdy nevstoupila a to by vyústilo v nudu, která nevyhnutelně přichází vždy, když je nám vše dáno již hotové. Literární text se proto musí koncipovat se záměrem zaujmout čtenářovu představivost natolik, aby si ho sám rozřešil, neboť čtení těší, jen pokud je aktivní a kreativní. Co do kreativnosti může text být buď nedostatečný, nebo může zacházet příliš daleko, a tak se dá říci, že nuda a přepětí tvoří hranice, za kterými čtenář opouští hrací plochu.

Míru, do jaké „nenapsaná“ část textu stimuluje čtenářovu kreativní účast, vyjadřuje v jednom postřehu ve studii o *Jane Austenové* Virginia Woolfová: „Jane Austenová je proto

[1] Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla* (Praha, 1967) 45.
[2] Podrobná diskuse tohoto termínu viz Ingarden, *Umělecké dílo literární* (Praha, 1989) 260.
[3] Laurence Sterne, *Život a názory Tristrama Shandyho, gentlemana* (Praha, 1971) 95.

mistryní mnohem hlubších citů, než jaké se objevují na povrchu. Podněcuje nás, abychom si chybějící sami doplnili. Nabízí očividně pouhou maličkost, ta se však skládá z čehosi, co se v čtenářově mysli rozpíná a s velkou přesvědčivostí oživuje scény, jež jsou navenek triviální. Důraz se vždy klade na charakterizaci... Obraty a zvraty dialogu nás natahují na skřipec napětí. Pozornost napůl obracíme k přítomnému okamžiku, napůl k budoucnosti... Vskutku zde, v tomto nedokončeném a v podstatě druhořadém příběhu najdeme vše z velikosti Jane Austenové."[1] Nenapsané aspekty evidentně jednoduchých scén a nevyslovený dialog v rámci „obratů a zvratů" nejen vtahují čtenáře do děje, ale také jej vedou k tomu, aby vystínoval celou řadu obrysů, které dané situace naznačují, takže ty se stávají samostatnou skutečností. Avšak jak čtenář představivostí tyto „obrysy" oživuje, ony zase ovlivňují účinek napsané části textu. Takto začíná celý dynamický proces: napsaný text klade určité meze svým nenapsaným implikacím, aby nebyly mlhavé a nebylo jich příliš, zároveň však tyto implikace vyvolané čtenářovou představivostí vytvářejí pro danou situaci pozadí, které jí dodává mnohem větší důležitost, než jakou se zdála mít sama o sobě. Takovým způsobem triviální scény najednou dostávají podobu „trvalé formy života". To, co zakládá tuto formu, není v textu nikdy jmenováno, natož vysvětleno, i když je to v podstatě konečný produkt interakce mezi textem a čtenářem.

## II

Nyní vyvstává další otázka, a sice do jaké míry lze takový proces adekvátně popsat. K tomuto účelu se nabízí fenomenologická analýza, zvláště vezmeme-li v úvahu, že útržkovité poznámky o psychologii čtení, které jsme zatím uvedli, byly zejména psychoanalytické povahy a jsou tudíž omezeny na ilustraci už předem daných tezí o nevědomí. Později se však blíže podíváme na některé cenné psychologické postřehy.

Jako východisko fenomenologické analýzy bychom mohli prozkoumat, jak na sebe působí po sobě jdoucí věty. To je zvlášť důležité u literárních textů vzhledem k tomu, že neodpovídají žádné objektivní realitě mimo sebe sama. Svět, který podávají, je vykonstruován z toho, čemu Ingarden říká *intentionale Satzkorrelate* (intencionální větné koreláty):

> „Věty se spojují různým způsobem ve významové celky vyššího řádu s rozmanitou strukturou, jako je např. povídka, poéma, román, dialog, drama, vědecká rozprava apod. ... a nakonec pak je takto vytvářen určitý svět s tak nebo jinak určenými prvky, mezi nimiž dochází k nejrůznějším proměnám. To všechno vystupuje jako čistě intencionální korelát určitého komplexu vět. Pokud tento komplex nakonec vytváří literární dílo, nazývám celou skupinu po sobě jdoucích intencionálních větných korelátů „svět podaný" dílem."[2]

Nicméně tento svět neubíhá před zraky čtenáře jako film. Věty jsou „prvky", pokud něco prohlašují, tvrdí, poznamenávají či nesou informaci, a tím vytvářejí v textu různé perspektivy. Avšak zůstávají pouze „prvky"; nejsou celkovým úhrnem samotného textu. To proto, že intencionální koreláty vykazují jemné spojitosti, jež jsou individuálně méně hmatatelné než ona prohlášení, tvrzení a poznámky, i když tyto nabývají skutečné smysluplnosti jen díky interakci svých korelátů.

Jak máme pochopit spojitost mezi koreláty? Označuje body, kde je čtenář schopen dostat se do textu. Musí přijmout určité dané perspektivy, ale tím je zákonitě nutí k interakci. Když Ingarden hovoří o intencionálních větných korelátech v literatuře, prohlášení či přenášená informace se již jistým způsobem kvalifikovala: věta se nesestává jen čistě

[1] Virginia Woolfová, *The Common Reader* (London, 1957) 174.
[2] Ingarden, *O poznávání literárního díla* 27.



z prohlášení (což by konec konců bylo absurdní, jelikož prohlášení můžeme činit jen o věcech, které existují), nýbrž míří k čemusi za tím, co říká. To platí pro všechny věty v literárních dílech a pouze díky interakci těchto vět se naplňuje jejich společný cíl. Tím je cí atd. vždy poukazují na cosi, co teprve přijde. Struktura nadcházejícího je nastíněna jejich specifickým obsahem.

Věty uvádějí do pochodu proces, z něhož vysvítá obsah textu samého. Při popisu lidského vnitřního vnímání času Husserl jednou poznamenal: „Každý původně konstituující proces je oduševněn protencemi, které to, co přichází, jako takové prázdně konstituují a zachycují, přivádějí k naplnění."[1] Pro toto naplňování potřebuje literární text čtenářovu představivost, která udává ráz interakce korelátů naznačených ve struktuře sledem vět. Husserlův poznatek nás upozorňuje na moment tvořící nikoli nevýznamnou součást procesu čtení. Jednotlivé věty svým spolupůsobením nejen nastiňují, co přijde, nýbrž v tomto ohledu také vytvářejí určité očekávání. Husserl takové očekávání nazývá „protence". Jelikož tato struktura je charakteristická pro *všechny* větné koreláty, nebude interakce korelátů ani tak naplněním očekávání, jako spíše jeho kontinuální modifikací.

Z tohoto důvodu se očekávání v pravých literárních textech jen zřídkakdy naplňují. Kdyby tomu tak bylo, byly by takové texty odsouzeny k individualizaci daného očekávání a nutně bychom se pak tázali, co má takový záměr docílit. Kupodivu cítíme, že jakékoliv potvrzení našeho očekávání (jež například implicitně požadujeme na výkladových textech, neboť odkazujeme k objektům, které mají představovat) je v literárním textu nedostatkem. Čím víc totiž text individualizuje nebo potvrzuje původně vyvolané očekávání, tím více si uvědomujeme jeho didaktický účel, takže při nejlepším můžeme buď přijmout nebo odmítnout tezi, jež je nám nucena. V drtivé většině případů v nás již samotná průzračnost takových textů vyvolá nutkání osvobodit se z jejich spárů. Větné koreláty literárních textů se obecně nevytvářejí tak striktně, protože očekávání, která probouzí, mají tendenci se vzájemně narušovat takovým způsobem, že se s postupem četby nepřetržitě modifikují. Zjednodušeně můžeme říct, že každý intencionální větný korelát otevírá určitý horizont, jenž následující věty modifikují, ne-li zcela změní. Zatímco očekávání vzbuzují zájem o to, co přijde, jejich následná modifikace má také retrospektivní účinek na již přečtené. To nyní může získat důležitost jiného stupně než v okamžiku čtení.

Vše, co jsme přečetli, se v jakési zkratce vnoří do paměti. Později se to může znovu oživit a promítnout na jiné pozadí s tím, že čtenář je schopen vytvořit si dosud nenušené spojitosti. Oživená paměť však nikdy nedosáhne původní podoby, to by totiž znamenalo, že paměť a vnímání jsou identické, a to očividně není pravda. Nové pozadí osvětluje nové aspekty toho, co jsme svěřili paměti; ty naopak na tomto pozadí ztrácejí svou starou podobu a dávají tak vzniknout složitějším očekáváním. Čtenář proto vytvářením vztahů mezi minulostí, přítomností a budoucností vlastně nutí text, aby odhalil potenciální mnohost spojitostí. Spojitosti jsou výtvorem čtenářovy mysli, která zpracovává hrubý materiál textu, avšak nejsou textem samotným; text se zkládá pouze z vět, prohlášení, informací, atd.

Proto se čtenář často cítí zainteresován na událostech, které se mu při četbě zdají skutečné, i když jsou jeho realitě velmi vzdálené. Fakt, že zcela odlišní čtenáři mohou být různě zasaženi „realitou" určitého textu dostatečně dokazuje stupeň, do kterého literární texty transformují čtení na kreativní proces, jenž je na míle vzdálen pouhému vnímání

[1] Edmund Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí* (Praha, 1996) 55.

napsaného. Literární text aktivuje naše schopnosti, a tím nám umožňuje rekonstruovat jím předkládaný svět. Výsledek této tvůrčí činnosti bychom mohli nazvat virtuální dimenzí textu; dává mu skutečnost. Touto virtuální dimenzí není ani text samotný, ani představivost čtenáře: je jí skloubení textu a představivosti.

Jak jsme viděli, čtení jakožto činnost se dá charakterizovat jako jistý kaleidoskop perspektiv, protencí a vzpomínek. Každá věta obsahuje preludium věty nadcházející a vytváří určité vodítko pro to, co přijde; toto nadcházející zároveň přetváří ono „preludium", a tak se stává „vodítkem" pro již přečtené. Celý tento proces představuje naplnění potenciální, nevyjádřené reality textu, avšak měli bychom na něj pohlížet pouze jako na rámec zahrnující rozličné způsoby uskutečnění virtuální dimenze. Samotný proces očekávání a retrospekce se rozhodně nevyvíjí hladce a plynule. Ingarden na tuto skutečnost již upozornil a přikládá jí pozoruhodnou důležitost:

„A kromě toho ještě, když se jednou octneme v proudu myšlení vět, jakmile pomyslíme jednu z nich, máme okamžité sklon myslet další část opět jako větu, a to takovou, která by byla ve vztahu k větě již pomyšlené. Jedině pak výjimečně tato následující věta není v žádném výrazném vztahu k větě předcházející, dojde k zabrzdění myšlenkového proudu, k určitému *hiátu*, zabarvenému více nebo méně živým údivem. Má-li se opět rozvinout proces čtení, musí být tento údiv překonán zvláštním úsilím."[7]

Hiát, který zastavuje tok vět, je podle Ingardena plodem náhody a měli bychom jej považovat za chybu; to je příznačné pro jeho oddanost klasické koncepci umění. Pokud považujeme sled vět za kontinuální plynutí, znamená to, že očekávání vyvolané jednou větou bude obvykle naplněno větou následující a nenaplnění našeho očekávání vyvolá pobouření. Přesto jsou literární texty nabity obraty a zvraty a nenaplněním očekávání. I v tom nejjednodušším příběhu musí existovat nějaká překážka, už proto, že žádný příběh nelze vypovědět v jeho celistvosti. Příběh vskutku získá dynamiku jen skrze nezbytné vynechávky. Proto kdykoli se tok textu přeruší a my jsme odváděni do různých nepředvídatelných směrů, naskýtá se nám příležitost vnést do hry naši vlastní schopnost vytvářet spojitosti; vyplňovat mezery ponechané textem samým.[8]

Tyto mezery působí na očekávání i retrospekci, a tedy i na „gestalt" virtuální dimenze různě, protože se mohou všelijak zaplnit. Z tohoto důvodu má jeden text potenciálně několik realizací a žádné čtení jej nemůže nikdy vyčerpat v jeho plné potencialitě, jelikož každý čtenář vyplní mezery po svém, a tím vyloučí jiné možnosti; při čtení sám rozhodne, jak se má mezera vyplnit. V tomto aktu se rozkrývá dynamika čtení. Rozhodnutím čtenář implicitně přiznává nevyčerpatelnost textu; zároveň je to právě tato nevyčerpatelnost, co jej nutí, aby se rozhodl. U „tradičních" textů byl tento proces víceméně nevědomý, ale moderní texty jej často využívají zcela záměrně. Často jsou natolik útržkovité, že téměř výlučně věnujeme pozornost vyhledávání spojitostí mezi jednotlivými částmi; záměrem takového postupu není komplikace „spektra" spojitostí, spíše nás má upozornit na povahu naší schopnosti podávat pojítka. V takových případech text odkazuje přímo na naše apriorní předpoklady, jež se zjevují v základním článku procesu čtení, v aktu interpretace. Můžeme tedy říci, že u všech literárních textů je čtení selektivní, potenciální text je oproti kterýmkoli svým individuálním realizacím nesrovnatelně bohatější. To se prozrazuje při druhém čtení literárního celku, které často působí jiným dojmem než první. I když důvodem může být jiné rozpoložení čtenáře, v každém případě musí text takovou změnu

[7] Ingarden, *O poznávání literárního díla* 50.

[8] Detailnější pojednání o funkcích „mezer" v literárních textech viz Wolfgang Iser, „Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction," *Aspects of Narrative, English Institute Essays*, ed. J. Hillis Miller (New York, 1971) 1–45.



připouštět. Při druhém čtení se nám známé události často zjevují v novém světle, někdy nám připadají poopravené, někdy obohacené.

V každém textu existuje potenciální časová posloupnost, kterou si čtenář musí nutně uvědomit a realizovat, jelikož ani krátký text nelze pojmout v jediném okamžiku. Čtení proto vždy znamená shlížet na text z perspektivy, jež se nepřetržitě pohybuje, spojuje jednotlivé fáze, a tím konstruuje to, co jsme nazvali virtuální dimenzí. Tato dimenze se samozřejmě proměňuje po celou dobu čtení. Nicméně když text dočteme a přečteme jej znovu, naše znalost vyústí v jiný časový sled; budeme se snažit vytvořit spojitosti na základě známosti nadcházejícího, a tak určité aspekty textu nabudou důležitosti, kterou jsme jim při prvním čtení nepřipisovali, a jiné ustoupí do pozadí. Často slýcháme, jak lidé říkají, že překvapí, vezmeme-li v potaz, že při druhém čtení se na text dívají z jiné perspektivy. Časový sled, který vytvořili při prvním čtení, nelze zopakovat při čtení druhém a tato neopakovatelnost nutně vyústí ve změnu čtenářské zkušenosti. Tímto však nechceme říci, že druhé čtení je „pravdivější" než první, je prostě jiné: čtenář si vytváří virtuální dimenzi textu uvědoměním a realizací nového časového sledu. Proto text umožňuje, ba vyžaduje novátorské čtení, i když se jím zabýváme opakovaně.

Ať už čtenář jakkoli a za jakýchkoli podmínek propojuje různé fáze textu, k vytvoření virtuální dimenze vždy povede proces očekávání a retrospekce, a ta zase promění text ve čtenářskou zkušenost. Způsob, jakým se skrze nepřetržité pozměňování vytváří tato zkušenost, je velmi podobný nabývání zkušenosti v životě. A proto „realita" čtenářské zkušenosti může připomínat základní atributy skutečné zkušenosti:

„Zakoušíme svět, který nechápeme jako systém vztahů zcela determinujících každou událost, ale jako otevřenou totalitu, jejíž synteza je nevyčerpatelná... Od okamžiku, kdy tato zkušenost (totiž otevírání se našemu faktickému světu) chápeme jako počátek vědění, nelze již rozlišovat úroveň apriorních a konkrétních pravd, co svět nutně musí být a co ve skutečnosti je."[9]

Způsob, jakým čtenář zakouší text, odráží jeho vlastní povahu a v tomto ohledu působí literární text jako zrcadlo; zároveň se však skutečnost, kterou tento proces pomáhá vytvářet, bude *lišit* od čtenářovy vlastní skutečnosti (protože texty předkládající věci nám již dobře známé nás většinou nudí). Proto tu máme očividně paradoxní situaci, kdy čtenář musí odhalovat některé své stránky, aby mohl zakusit skutečnost, která se liší od jeho vlastní. Účinek této skutečnosti na čtenáře bude z velké části záležet na míře, jakou on sám aktivně doplňuje nenapsanou část textu, a přitom při doplňování všech chybějících pojítek musí přemýšlet v rámci zkušeností odlišných od jeho vlastních. Skutečně je to tak, že se čtenář může plně podílet na dobrodružství, jež mu literární text nabízí, jen když opustí známý svět své vlastní zkušenosti.

## III

Jak jsme viděli, při čtení se aktivně proplétá očekávání s retrospekcí, což při druhém čtení může vyústit do jakési předjímané retrospekce. Dojmy, které tento proces navozuje, se od člověka ke člověku liší, avšak pouze v mezích daných napsaným textem, nikoli jeho nenapsanou částí. Je to obdobné, jako když se dva lidé dívají na noční oblohu, vidí stejný soubor hvězd, ale jeden v nich uvidí obraz pluhu, druhému budou připomínat vůz. „Hvězdy" jsou v literárním textu pevně dané, jejich spojnice se mohou lišit. Autor samo-

[9] M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York, 1962) 219, 221.

zřejmě může mít velký vliv na čtenářovu představivost, má k dispozici celou škálu narativních technik, ale žádný spisovatel hodný svého jména se nikdy nepokusí předložit zraku čtenáře *celý* obraz. Kdyby to udělal, brzy by o něj přišel. Může totiž doufat, že čtenáře do textu vtáhne a naplní tak intence svého textu, jen pokud zaktivuje jeho představivost.

Gilbert Ryle se při analýze představivosti táže: „Jak si člověk může představovat, že něco vidí, aniž by si uvědomil, že to nevidí?" Odpovídá následovně:

> „Nahlížet okem mysli Helvellyn (jméno hory) neznamená totéž jako vidět Helvellyn nebo její fotografie, to jest mít vizuální vjem. Zahrnuje to myšlenku na prohlížení Helvellynu, a proto jde o složitější operaci než prohlížení Helvellynu. Jde o jedno z využití znalosti, jak by Helvellyn měla vypadat, v jistém smyslu tohoto slovesa je to přemýšlení o tom, jak by Helvellyn měl vypadat. Očekávání, jež je naplněno, když Helvellyn spatříme a rozpoznáme, se sice nenaplní, když si jej pouze představujeme, avšak představování je jakousi generální zkouškou na jeho naplnění. Takový způsob nahlížení, který zahrnuje slabé vjemy či posthé přehledy vjemů, znamená ztrátu toho, čeho by se nám dostávalo, kdybychom horu viděli."[10]

Pokud horu vidíme, nemůžeme si ji už samozřejmě představovat, takže akt představování předpokládá nepřítomnost hory. Obdobně si v literárním textu můžeme představovat pouze věci, které tam nejsou; napsaná část nám dává určitou znalost, ale prostor pro představivost poskytuje právě nenapsaná část textu. Bez momentu neurčitosti, mezer v textu, bychom skutečně nebyli schopni použít představivost.[11]

Pravdivost tohoto postřehu dokládá zkušenost, kterou má celá řada lidí, když například vidí filmové zpracování románu. Při četbě *Toma Jonese* jsme možná nikdy neměli jasnou představu, jak hrdina ve skutečnosti vypadá, avšak po shlédnutí filmu někteří říkají: „Takhle jsem si ho nepředstavoval." Jde o to, že čtenář *Toma Jonese* je schopen si hrdinu vlastně pro sebe představit, jeho představivost tak tuší velkou škálu možností; jakmile se tyto možnosti omezí na jeden kompletní a neměnný obraz, imaginace se vyřadí a cítíme, že jsme byli jaksi ošizeni. Možná tu celý proces příliš zjednodušujeme, ale tento příklad jasně ilustruje zásadní bohatost celého potenciálu, který je dán tím, že si hrdinu v románu musíme představovat, ale nemůžeme ho vidět. V románu čtenář musí použít svou představivost k syntéze daných informací, takže jeho vnímání je zároveň bohatější a intimnější. Ve filmu je odkázán pouze na fyzické vnímání, takže ať už si z představovaného světa pamatuje cokoli, vše je násilně vyškrtáno.

## IV

Obrazotvornost imaginace je jen jednou z aktivit, pomocí kterých si vytváříme „gestalt" literárního textu. Již jsme se zabývali procesem očekávání a retrospekce, k tomu ještě musíme přidat proces seskupování různých aspektů textu do určité konzistence, jíž bude čtenář vždy hledat. I když se očekávání mohou neustále modifikovat a představy rozšiřovat, čtenář se přesto bude, byť podvědomě, snažit dát si vše dohromady do souvislého rámce. „Při čtení obrazů, stejně jako při poslechu mluveného slova, je vždycky nesnadné rozlišit to, co nám je dáno, od toho, co doplňujeme v průběhu procesu projekce, který se k poznání pohotově připojí... je to odhad divákův, který zkoumá změť tvarů a barev, aby našel souvislý význam a vykrystalizoval ji v tvar, jakmile se najde soudržná interpretace."[12] Když seskupíme napsané části textu, ponecháváme jim prostor pro interakci, sledujeme směr, kterým

[10] Gilbert, Ryle, *The Concept of Mind* (Harmondsworth, 1968) 255.
[11] *Iser* 42.
[12] E. H. Gombrich, *Umění a iluze* (Praha, 1985) 283.



nás vedou, a promítáme do nich konzistenci, již jakožto čtenáři vyžadujeme. Tento „gestalt" se nutně musí dobarvit vlastním individuálním selektivním procesem. Není totiž dán samotným textem, vzniká setkáním napsaného textu a čtenářovy mysli, která má svůj vlastní rejstřík zkušeností, své vlastní vědomí, svůj náhled. „Gestalt" není pravdivý význam textu; při nejlepším je to konfigurační význam; „...porozumění je individuální akt vidění věcí pohromadě, jen to."[13] U literárních textů je porozumění neodlučitelné od čtenářova očekávání, a kde je očekávání, tam také máme jednu z nejmocnějších zbraní spisovatelovy výzbroje – iluzi.

Kdykoli „se nabízí soudržná interpretace... otěží se chopí iluze."[14] Northrop Frye tvrdí, že iluze je „pevná či definovatelná a realita se chápe nanejvýš jako její negace."[15] „Gestalt" textu obvykle nabývá (či spíše jsou mu dány) pevné a definovatelné obrysy, protože to je pro porozumění nezbytné, ale kdyby se čtení na druhé straně skládalo pouze z nepřetržitého vytváření iluzí, byl by to podezřelý, ne-li přímo nebezpečný proces: místo aby nám dával kontakt s realitou, odváděl by nás od ní. Ve veškeré literatuře jsou samozřejmě přítomny stopy „únikových mechanismů". Je to výsledek samotného vytváření iluzí. Avšak existují texty, které nabízejí jen a pouze harmonický svět zbavený všech rozporů, které záměrně vylučují cokoli, co by mohlo narušit již vytvořenou iluzi. Tyto texty obvykle neradi označujeme za texty literární. Jako příklady lze uvést časopisy pro ženy a podřadnější typ detektivek.

Nicméně i když přebytek iluze může vést k triviálnosti, neznamená to, že bychom se bez procesu vytváření iluze měli v ideálním případě zcela obejít. Naopak, i u textů, u kterých se zdá, že vytváření iluzí odolávají, a tím obracejí naši pozornost na příčinu této odolnosti, potřebujeme trvalou iluzi, že samotná odolnost je konzistentní koncept sjednocující text. To platí především pro moderní texty, kde dokonalost napsaných detailů zvyšuje podíl neurčenosti a kde se zdá, že jeden detail odporuje druhému, a tak zároveň podporuje i mátí naši touhu po „představě", a tím neustále třístí námi uložený „gestalt" textu. Bez vytváření iluzí by neznámý svět textu zůstal neznámým; iluzemi se zpřístupňuje zkušenou textem nabízená, protože právě pouze iluze se svými různými stupni konzistence umožňuje „čitelnost" zkušenosti. Pokud takovou konzistenci nemůžeme najít (nebo aplikovat), dříve či později text odložíme. Tento proces je vlastně hermeneutický. Text vzbuzuje jistá očekávání, která potom do něj zpětně promítáme takovým způsobem, že redukujeme polysémantické možnosti na jedinou interpretaci v souladu se vzniklým očekáváním, a tak získáme individuální, námi sestavený význam. Polysémantická povaha textu na jedné straně a vytváření iluzí na straně čtenáře jsou protikladnými faktory. Kdyby byla iluze úplná, polysémantičnost by se vytratila; kdyby měla polysémantičnost naprostou převahu, iluze by se zcela zničila. Oba extrémy si lze představit, ale v konkrétním literárním textu mezi těmito protichůdnými tendencemi vždy nalezneme nějakou rovnováhu. Vytváření iluzí proto nikdy nelze dotáhnout do konce, avšak právě tato neúplnost mu dává produktivní hodnotu.

Když Walter Pater jednou pojednával o zkušenosti čtení, poznamenal: „Pro vážného čtenáře jsou totiž i slova závažná; a ornamentální výraz, figura, průvodní forma, zabarvení nebo odkaz zřídka v myšlenkovém pochodu vyhasnou právě v okamžiku přečtení, nýbrž dozajista chvíli setrvají a zanechají za sebou dlouhou ‚mozkovou brázdu' někdy neslučitel-

[13] Louis O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension", *New Literary History* 1 (1970): 555.
[14] Gombrich 371.
[15] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; New York, 1967) 169.

ných asociací."[16] Už v průběhu hledání konzistentního konceptu čtenář v textu odkrývá zároveň další podněty, které nelze okamžitě zařadit nebo které dokonce odolají i závěrečné syntéze. Proto zůstanou sémantické možnosti textu vždy mnohem bohatější než jakýkoli význam námi sestavený při četbě. Tento dojem lze samozřejmě získat jen četbou textu. Námi sestavený význam tedy nemůže být ničím jiným než částečným naplněním textu (je *pars pro toto* – část za celek), a přesto právě díky tomuto naplnění vzniká ona bohatost, kterou se čtenář naplněním snaží omezit, a u některých moderních textů vědomí bohatosti vskutku předchází jakémukoli námi sestavenému významu.

Z této skutečnosti vyplývá několik důsledků, o nichž lze v rámci analýzy pojednat zvlášť, které však při čtení působí zároveň. Jak jsme viděli, konzistentní, sestavený význam je naprosto nezbytný pro porozumění neznámé zkušenosti, kterou můžeme díky procesu vytváření iluzí začlenit do svého vlastního světa imaginace. Konzistence se zároveň střetává s celou řadou dalších možností naplnění, které chce vyloučit. V důsledku toho sestavený význam vždy doprovázejí „neslučitelné asociace", které do vytvořených iluzí nezapadají. První důsledek pak spočívá v tom, že při vytváření iluzí také zároveň vytváříme jejich latentní narušení. Kupodivu to platí i pro texty, ve kterých se naše očekávání naplní, i když bychom si mohli myslet, že naplnění očekávání napomůže iluzi dotvořit. „Iluze však pomine, jakmile se očekávání zvýší, a to považujeme za něco samozřejmého a žádáme víc."[17]

Z experimentů v „gestalt" psychologii, o kterých v knize *Umění a iluze* (Art and Illusion) hovoří Gombrich, jasně vyplývá jedna věc: „...i když si intelektuálně uvědomujeme, že každá daná zkušenost je iluze, nemůžeme, důsledně vzato, na sobě pozorovat, že iluzi máme."[18] Kdyby iluze nebyla přechodným stavem, znamenalo by to, že bychom jaksi neustále byli v jejím područí. A pokud by čtení bylo čistě záležitostí vytváření iluzí, i když to je pro porozumění neznámé zkušenosti nezbytné, riskovali bychom, že padneme za oběť velkému klamu. Avšak právě při čtení se plně odhaluje přechodná povaha iluze.

Jelikož tvorbu iluzí neustále doprovázejí „neslučitelné asociace", jež nelze uvést v soulad s iluzemi, musí čtenář neustále měnit omezení, která na „význam" textu klade. Protože on je tím, kdo iluze vytváří, osciluje mezi zainteresovaností na iluzích a jejich pozorováním; otevírá se neznámému světu, aniž by v něm byl uvězněm. Skrze tento proces se čtenář pohybuje směrem k přítomnosti fiktivního světa, a tak zažívá realitu textu tak, jak se odehrává.

Oscilace mezi konzistencí a „neslučitelnými asociacemi", mezi zainteresovaností na iluzích a jejich pozorováním nutí čtenáře, aby vše sám vyvažoval, a právě toto zakládá estetickou zkušenost, kterou literární text nabízí. Kdyby se čtenáři podařilo nastolit rovnováhu, nepodílel by se již samozřejmě na procesu vytváření a narušování konzistence. A jelikož právě tento proces umožňuje ono vyvažování, můžeme říci, že inherentní nedosažitelnost rovnováhy je podmínkou samotného dynamizmu vyvažování. Při hledání rovnováhy musíme nevyhnutelně začít od jistých očekávání, jejichž rozbití je neoddělitelnou součástí estetické zkušenosti.

„Navíc kdybychom pouze řekli, že „naše očekávání se vyplnilo", dopustili bychom se další vážné nejasnosti. Již na první pohled takové prohlášení popírá jasný fakt, že velká část potěšení z četby se zakládá na překvapení, na zradě vůči očekávání. Vyřešit tento paradox by znamenalo nalézt nějaký základ pro rozlišování mezi „překvapením" a „zklamáním". Hrubé rozlišení lze provést podle účinků, jaké na nás tyto dvě zkušenosti mají. Zklamání zastavuje nebo zpomaluje aktivitu. Nutně pro ni vyžaduje novou orientaci.

[16] Walter Pater, *Appreciations* (London, 1920) 18.

[17] Gombrich 72.

[18] Gombrich 5.



máme-li se vyhnout slepé uličce. V důsledku toho opouštíme předmět zklamání a vracíme se k tápavé impulzivní aktivitě. Překvapení, na druhé straně, pouze dočasně přerušuje fázi prozkoumávání skutečnosti a nutí nás uchýlit se k intenzivnímu rozjímání a zkoumání. V této druhé fázi odlišné překvapivé prvky ve spojitosti s tím, co se již stalo, s celým prouděním zkušenosti, a poučení z těchto bodů je pak velmi intenzivní. Konečně se zdá, že v těchto bodových hodnotách vždy musí být určitý stupeň inovace nebo překvapení, pokud má existovat progresivní specifikace směru celého aktu ... a každá estetická zkušenost má tendenci vykazovat neustálou souhru „dedukční" a „induktivní" operace."[19]

Právě souhra „dedukce" a „indukce" dává vzniknout složenému významu textu, nikoli jednotlivá očekávání, překvapení či zklamání, která se vytvářejí díky různým perspektivám. Jelikož se souhra samozřejmě neodehrává v samotném textu, nýbrž se může uskutečnit jen skrze proces čtení, lze závěrem říci, že tento proces vyjadřuje něco, co není vyjádřeno v textu, a přitom představuje jeho „intenci". Proto čtením rozkrýváme nevyjádřenou část textu, a právě tato neurčenost je silou, jež nás vede k vytvoření složeného významu a zároveň nám poskytuje potřebný stupeň svobody.

Když si vytváříme konzistentní strukturu textu, zjišťujeme, že naši „interpretaci" ohrožuje přítomnost dalších možností „interpretace", a tak vznikají nová pole indeterminace (i když těch si můžeme být jen matně vědomi, pokud vůbec, jelikož neustále činíme „rozhodnutí", která je vylučují). Při četbě románu například někdy zjistíme, že postavy, události a pozadí mění svůj význam; ve skutečnosti se však jen začínají silněji rýsovat další „možnosti", takže si je začneme více uvědomovat. Vlastně právě tato změna perspektiv v nás vzbuzuje pocit, že román mnohem více odpovídá „životu". Jelikož právě my utváříme různé úrovně interpretace a v průběhu vyvažování je střídáme, jsme to my sami, kdo uděluje textu dynamickou životnost, která na oplátku umožňuje vstřebat neznámou zkušenost do našeho osobního světa.

Při četbě ve větší či menší míře oscilujeme mezi tvořením a rozbíjením iluzí. V procesu pokusu a omylu si uspořádáváme a přeskupujeme data poskytnutá textem. Jsou daným faktorem, pevným bodem, o nějž opíráme „interpretaci", ve snaze uspořádat je tak, jak se domníváme, že je chtěl uspořádat sám autor. „Protože aby pozorovatel chápal, musí si vytvořit svou vlastní zkušenost. A jeho výtvor musí obsahovat vztahy podobné těm, kterými prošel původní tvůrce. Nejsou doslova stejné. Nicméně pozorovatel, stejně jako umělec, musí provést uspořádání částí celku tak, aby bylo co do formy, i když ne co do detailů, stejné jako proces organizace, který vědomě zakusil tvůrce díla. Bez aktu rekonstrukce nelze předmět chápat jako umělecké dílo."[20]

Tento akt není proces hladký a kontinuální. Aby byl účinný, závisí ve své podstatě na *přerušovaní* toku. Hledíme kupředu, díváme se zpět, rozhodujeme se, svá rozhodnutí měníme, tvoříme očekávání, jsme šokováni, když se nevyplní, zpochybňujeme, rozjímáme, přijímáme, odmítáme; takový je dynamický proces rekonstrukce. Celý proces řídí dva hlavní strukturní komponenty v textu: za prvé je to repertoár známých literárních konceptů a opakujících se literárních témat společně s odkazy k známým sociálním a historickým kontextům; za druhé jde o techniky a strategie usouvztažnění známého a neznámého. Prvky repertoáru se neustále dávají do pozadí či do popředí, až se nakonec v rámci strategie

[19] B. Ritchie, "The Formal Structure of the Aesthetic Object", *The Problems of Aesthetics*, eds. Eliseo Vivas a Murray Krieger (New York, 1965) 230.

[20] John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1958) 54.

dříve považovali za jednoznačná. Stačí pouze uvést jednoduchý trik, často používaný romanopisci, kdy se autor sám zapojuje do děje a vytváří perspektivy, jež by nevznikly pouhým líčením popisovaných událostí. Wayne Booth to kdysi nazval technikou „nespolehlivého vypravěče",[21] aby tím ukázal, do jaké míry může literární technika postupovat proti vlastním očekáváním, jež literární text navozuje. Postava vypravěče může neustále jednat v rozporu s našimi dojmy, které si jinak vytvoříme. Naskýtá se pak otázka, zda lze tuto anti-iluzivní strategii včlenit do konzistentního konceptu, který jakoby ležel ještě o vrstvu níž než naše původní dojmy. Můžeme zjistit, že se vypravěč staví proti nám, obrací nás vlastně proti sobě, a tím posiluje iluzi, kterou chce zdánlivě rozbít; nebo budeme váhat do té míry, že začneme zpochybňovat všechny procesy, jež nás vedou k interpretačním rozhodnutím. Ať už je to jakkoli, zjistíme, že podléháme stejné souhře formování a rozbíjení iluzí, která ze čtení dělá proces svou podstatou rekonstruktivní.

Za jednoduchý příklad tohoto složitého procesu si můžeme vzít událost z Joyceova *Odyssea*, kde Bloomův doutník odkazuje na Odyseovo kopí. Kontext (Bloomův doutník) evokuje určitý prvek repertoáru (Odyseovo kopí); narativní postup je usouvztažňuje, jako by byly identické. Jak si máme „začlenit" tyto dva divergentní prvky, které už díky tomu, že jsou spojeny, se jasně navzájem oddělují? Jaké zde máme vyhlídky na konzistentní koncept? Mohli bychom říci, že jde o ironii; takto to alespoň pochopilo mnoho proslulých Joyceových čtenářů.[22] V tomto případě by ironie byla formou organizace, která začleňuje materiál. Ovšem pokud je tomu tak, co je předmětem ironie? Odyseovo kopí, nebo Bloomův doutník? Již nejistota obklopující tuto jednoduchou otázku vyvíjí tlak na vytvořenou konzistenci a začíná ji vskutku rozbíjet, zvláště když pociťujeme i další problémy týkající se pozoruhodného spojení doutníku a kopí. Na mysli tanou různé alternativy, avšak již tato rozmanitost stačí, abychom nabyli dojmu, že se konzistentní koncept roztříštil. A i když bychom se po tom všem domnívali, že klíčem k záhadě je ironie, šlo by o ironii velice podivnou, jelikož nevyjádřený text neznamená pouze opak toho, co bylo vyjádřeno. Může dokonce znamenat něco naprosto nevyjádřitelného. Ve chvíli, kdy se snažíme text sevřít konzistentním konceptem, se nutně vyskytnou rozpory. Kdybychom si interpretaci představili jako minci, byly by tyto rozpory její druhou stranou, nechtěným vedlejším produktem procesu, který vytváří neshody tím, že se jim snaží vyhnout. A právě jejich přítomnost nás vtahuje do textu, nutí nás kreativně přezkoumat nejen text, ale i sebe sama.

Takovéto vtažení čtenáře je samozřejmě nutné pro jakýkoli text, ale v literárních textech nastává zvláštní situace, kdy čtenář nemůže vědět, co jeho účast obnáší. Víme, že sdílíme určité zkušenosti, ale nevíme, co se s námi v průběhu tohoto procesu děje. Proto když se nám nějaká kniha hodně zalíbí, cítíme potřebu o ní hovořit; nechceme tím před ní uniknout, chceme prostě jen jasněji pochopit, do čeho jsme byli vtaženi. Prošli jsme určitou zkušeností a nyní chceme pochopit, *co* jsme zakusili. Toto je možná hlavní přínos literární kritiky: pomáhá vynést do vědomí aspekty textu, které by jinak zůstaly skryty v podvědomí; uspokojuje (nebo napomáhá uspokojovat) naši touhu hovořit o tom, co jsme četli.

Účinnost literárního textu spočívá způsobuje zjevná evokace a následná negace známého. To, co ponejprv zdánlivě potvrzovalo naše domněnky, nás vede k jejich odmítnutí, a tak připravuje cestu pro změnu orientace. A pouze když překonáme apriorní předpoklady a opustíme bezpečí známého, jsme schopni sbírat nové zkušenosti. Protože literární text nutí čtenáře, aby si vytvářel iluze a zároveň i prostředky k jejich zničení, odráží čtení proces

[21] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1963) 211, 339.

[22] Richard Ellmann, „Ulysses: The Divine Nobody", *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro (Detroit, 1960) 247, označil tento odkaz za „směšno-hrdinský".



získávání zkušenosti. Jakmile je čtenář vtažen do textu, jeho apriorní předpoklady jsou neustále překonávány, takže text se stává jeho „přítomností", zatímco jeho vlastní názory ustupují do „minulosti"; jakmile se toto stane, otevře se bezprostřednímu prožitku textu, což bylo nemožné, dokud jeho apriorní předpoklady představovaly „přítomnost".

## V

V analýze čtení jsme zatím pozorovali tři důležité aspekty, které tvoří základ pro vztah mezi čtenářem a textem: proces očekávání a retrospekce, následné rozkrývání textu jako živoucí události a výsledný dojem, že text odpovídá skutečnosti.

Každá „živoucí událost" musí do větší či menší míry zůstat otevřená. Při čtení to čtenáře nutí, aby neustále vyhledával konzistenci, protože jen tak je s to situace uzavřít a porozumět neznámému. Ovšem vytváření konzistence je samo o sobě živý proces, při kterém jsme pořád nuceni selektivně se rozhodovat; a tato rozhodnutí na druhou stranu zrealňují možnosti, které vylučují, a to tak, že se mohou stát latentním narušením ustavené konzistence. Právě toto vtahuje čtenáře do textového „gestaltu", který sám vytvořil.

Vtaženost nutně otevírá čtenáře působení textu; opouští své vlastní apriorní předpoklady. To mu umožňuje zakusit zkušenost, jakou jednou popsal George Bernard Shaw: „O něčem ses poučila. To je zprvu člověku vždycky, jako by o něco přišel."[23] Čtení odráží strukturu zkušenosti do té míry, že než smíme zakusit neznámý svět literárního textu, musíme opustit myšlenky a názory, které formují naši osobnost. Avšak v průběhu tohoto procesu se s námi něco děje.

Na toto „něco" je třeba se detailněji podívat, zvláště proto, že zakomponování neznámého do prostoru naší zkušenosti se do jisté míry zatemňuje v literární diskusi velmi častou myšlenkou: jde o to, že proces absorbce neznámého se často nazývá „ztotožněním" čtenáře se čteným. Pojem „ztotožnění" se často používá jakožto vysvětlení, ale ve skutečnosti jde o pouhý popis. „Ztotožněním" se obvykle myslí ustavení afinit mezi sebou samým a někým mimo nás; známého pole, na kterém můžeme zakusit neznámé. Cílem autora však je sdělit zkušenost a především postoj k této zkušenosti. V důsledku toho není „ztotožnění" cílem samo o sobě, nýbrž trikem, kterým autor motivuje čtenářovy názory.

To samozřejmě nemá popírat skutečnost, že při četbě vzniká jistá forma účasti; zajisté jsme do textu vtaženi do té míry, že se zdá, že mezi námi a popisovanými událostmi není žádný odstup. Takové vtažení pěkně shrnuje jeden kritik v reakci na román Charlotty Brontëové *Jana Eyrová*: „Jednoho zimního večera, nás přiměla slova mimořádné chvály, jež jsme slyšeli, abychom si vzali *Jana Eyrovou* s předsevzetím, že budeme stejně kritičtí jako Croker. Avšak při četbě jsme zapomněli jak na chválu, tak na kritiku, ztotožnili jsme se s Janou a všemi jejími problémy, a nakonec, kolem čtvrté ráno, jsme se oženili s panem Rochesterem."[24] Otázkou zůstává proč a jak se kritik s Janou ztotožnil.

Pro porozumnění této „zkušenosti" rozhodně stojí za to zvážit postřehy o čtení, jež učinil George Poulet. Tvrdí, že knihy nabývají plné skutečnosti teprve ve čtenáři.[25] Je sice pravda, že obsahují myšlenky někoho jiného, ale při čtení se subjektem, který tyto myšlenky myslí, stává čtenář. Proto mizí rozdíl mezi subjektem a objektem, jež jinak podmiňuje veškeré

[23] G. B. Shaw, *Majorka Barbara* (Praha, 1960) 125.

[24] William George Clark, *Fraser's* (December 1849) 962, cit. in Kathleen Tillotson-ová, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1961) 19.

[25] Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", *New Literary History* 1 (1969) 54.

vědění a zkoumání, a odstranění tohoto rozdílu dává čtení zjevně jedinečné postavení co do možnosti vstřebávání nových zkušeností. To je možná důvod k častému špatnému výkladu vztahů mezi světem a literárním textem jako ztotožnění. Názor, že při čtení sdílíme myšlenky někoho jiného vede Pouleta k následujícímu závěru: „Cokoli si myslím, náleží k *mému* myšlenkovému světu. A přeci zde myslím myšlenku, jež zjevně patří jinému mentálnímu světu, který se ve mně myslí, jako bych neexistoval. Již tato představa je nepochopitelná a zdá se ještě nepochopitelnější, pokud si uvědomím, že jelikož každá myšlenka musí mít subjekt, který by ji myslel, tato *myšlenka*, jež je mi cizí a přeci je ve mně, musí také mít *subjekt*, jež je mi cizí… Kdykoli čtu, mentálně vyjadřuji určité já, a přesto toto já, jež vyjadřuji, nejsem já sám."[26]

Ovšem pro Pouleta představuje tato myšlenka zlomek celé pravdy. Cizí subjekt, který ve čtenáři realizuje cizí myšlenky, naznačuje potenciální přítomnost autora, jehož myšlenky si čtenář dokáže „internalizovat": „To je typický stav každého díla, které přivedu zpět k existenci tím, že mu poskytnu své vědomí. Nejenže mu dávám existenci, nýbrž také vědomí existence."[27] To by znamenalo, že vědomí utváří bod, ve kterém se autor a čtenář setkávají, a zároveň by v konečném důsledku zmizelo dočasné sebeodcizení, které čtenář prožívá, když vědomí oživuje názory vyjádřené autorem. Tento proces vytváří jistý druh komunikace, jež však podle Pouleta závisí na dvou podmínkách: z díla musí být vyloučen autorův životní příběh a ze čtení čtenářovy individuální dispozice. Pouze takto se mohou myšlenky autora subjektivně odehrát v čtenáři, který prožívá to, co sám není. Z toho vyplývá, že na dílo se musí pohlížet jako na vědomí, protože pouze tak existuje adekvátní základ pro vztah mezi autorem a čtenářem, vztah, který je možný jen díky negaci autorova životního příběhu a čtenářova stavu. K tomuto závěru vlastně dospěl Poulet, když popisuje dílo jako sebeprezentaci či materializaci vědomí: „Takže bych neměl váhat a měl bych uznat, že literární dílo, pokud se oživí tímto nezbytným vdechnutím, jež je inspirováno aktem čtení (na úkor čtenáře, jehož vlastní život pozastavuje), se stává jakousi lidskou bytostí, jež myslí, uvědomuje si sebe sama a konstituuje se ve mně jako subjekt svých vlastních objektů."[28] I když je těžké uchopit takovéto substanciální pojetí vědomí, které sebe samo v literárním díle konstituuje, vyskytují se nicméně v Pouletově argumentaci jisté body, jež stojí za to podržet. Měly by se však rozvinout poněkud jiným směrem.

Pokud čtení odstraní rozdíl mezi subjektem a objektem, který ustavuje veškeré vnímání, znamená to, že čtenář bude „zabrán" myšlenkami autora, a ty zase vyvolají utváření nových „hranic". Text a čtenář se již nestřetávají jako objekt a subjekt, místo toho se „rozdíl" uskutečňuje v samotném čtenáři. Když myslí myšlenky někoho jiného, jeho vlastní individualita dočasně ustoupí do pozadí, protože ji vytlačují právě tyto cizí myšlenky, které nyní tvoří téma v ohnisku pozornosti. Když čteme, dostavuje se umělé rozdělení osobnosti, jelikož si za své téma volíme cosi, co nejsme. V důsledku toho při četbě fungujeme na různých rovinách. Protože i když myslíme myšlenky někoho jiného, to, co jsme my sami, nezmizí bezezbytku, zůstane to pouze více či méně skutečnou silou. Takže při čtení existují dvě úrovně, cizí „já" a skutečné, opravdové „já", které od sebe nejsou nikdy plně odděleny. Z cizích myšlenek si vskutku můžeme pro sebe sama vytvořit poutavé téma, jen pokud se mu reálné pozadí naší osobnosti dokáže přizpůsobit. Každý text vytváří v naší osobnosti jiné hranice, takže skutečné pozadí (skutečné „já") nabude jiné podoby v závislosti na

[26] Poulet 56.
[27] Poulet 59.
[28] Poulet 59.



tématu daného textu. Toto je nutné už proto, že vztah mezi cizím tématem a skutečným pozadím umožňuje pochopení neznámého.

V tomto kontextu učinil D. W. Harding příléhavou poznámku, když argumentoval proti myšlence ztotožnění s přečteným: „Čemu se v románech a hrách často říká naplnění přání se může … přijatelněji popsat jako formulace přání nebo definice tužeb. Kulturní úrovně, tvrzení…, že literární dílo pomáhá čtenáři či divákovi definovat hodnoty a snad vyvolávat určité touhy, než že vyhovuje touze jakýmsi mechanismem zástupné zkušenosti."[29] Při aktu čtení, když musíme myslet něco nového, neznamená to jen, že jsme to schopni pojmout nebo dokonce pochopit; znamená to také, že akty pojímání jsou možné a úspěšné do té míry, že vedou k formulaci něčeho v nás. Protože myšlenky někoho jiného mohou v našem vědomí nabýt formy, jen pokud při čtení zasáhne do hry naše neformulovaná schopnost tyto myšlenky dešifrovat, schopnost, která v aktu dešifrování formuluje sebe sama. A jelikož formulace probíhá podle pravidel, která ustanovil někdo jiný, někdo, jehož myšlenky tvoří téma čtení, znamená to, že formulace naší dešifrovací schopnosti se nemůže dít dle naší vlastní orientace.

Zde se skrývá dialektická struktura čtení. Potřeba dešifrovat nám dává možnost formulovat naši vlastní dešifrovací schopnost, jinými slovy stavíme do popředí prvek našeho bytí, kterého si nejsme přímo vědomi. Vytváření významu literárního díla, o němž jsme diskutovali ve spojení s vytvářením „gestaltu" textu, nezahrnuje pouze objev nevyjádřeného, které pak může převzít aktivní představivost čtenáře; zahrnuje to také možnost formulace sebe sama a tedy objevení toho, co se předtím našemu vědomí vyhýbalo. Těmito způsoby nám četba literatury dává možnost formulovat nevyjádřené.[30]

[29] D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne (London, 1968) 313.
[30] Wolfgang Iser, "The Reading Process: a phenomenological approach", *New Literary History* 3 (Winter 1972): 279–99. Přetištěno v *Modern Criticism and Theory: a Reader*, ed. David Lodge (1988; London: Longman, 1993) 212–228. Přeložil Jiří Janovský. (Pozn. editora)

# Feministická kritika

V roce 1824 vyšel anonymně vydaný román *Zima ve Washingtonu* (A Winter in Washington, 1824) dnes už více méně zapomenuté autorky Margaret Bayard Smithové (1778–1844), jejíž manžel, Samuel Harrison Smith, byl jako právník osobním poradcem Thomase Jeffersona. Autorka v románu rozvinula z dobového hlediska reprezentativní úvahu o postavení a úloze ženy ve společnosti:

> „...už od malička jsme vedeny k tomu, abychom dovedly potěšit. A proč je tomu tak? Protože to tak příroda zařídila. Potěšit znamená vládnout. Našemu pohlaví byla dána krása, zatímco síla zase druhému pohlaví – od nás se očekává potěcha, od muže zase, že nás budou ochraňovat.... Nenáležíme si na vlastní slabost, protože laskavá příroda nám dala do vínku kouzlo, které je mocnější než mužská síla... Ženy jsou domácí stvoření .... ovoněni vědomostí, jež má více samo sobě cenu, se často stane spíše zdrojem utrpení než radosti."[1]

Feminismus rozhodně popírá, že by takové rozdělení rolí bylo spravedlivé, přiměřené a přirozené (dané od přírody). Přestože feministická kritika zastřešuje v dnešní době širokou škálu ideologických směrů, metodologických škol a mravních postojů, v jednom má celkem jasno: velmi důrazně nás upozorňuje, že navzdory pokroku v otázce diskriminace menšin, emancipace ženy a práva jedince na sebeurčení, naše společnost zůstává *patriarchální* a ještě stále nebyly vytvořeny podmínky pro plnohodnotnou emancipaci žen. Žena i nadále představuje většinovou menšinu, tj. většinu se statutem menšiny. Podle mnohých feministek se toho moc nezměnilo ani na akademické půdě. Něco se však změnit muselo, když se muži začínají cítit ohroženi ženami a začínají se opevňovat v akademických baštách a údajně odmítají vpustit talentované adeptky do svých řad.[2] Gayle Greenová dokonce hovoří o ovzduší nepřátelství:

„My – feministky na akademické půdě – žijeme v prostředí, které se chová neuvěřitelně nepřátelsky ke všemu, co děláme. To je třeba mít na paměti a není to žádná nadsázka. Feministická kritika se formovala v institucionálním rámci ovládaném muži a zavěšeném tradici, která nikdy neposloužila našim zájmům, a je to v mnoha směrech vidět. To, co se děje ženám na akademické půdě, je mikrokosmem osudu žen ve společnosti – a tak tomu bylo vždy: malému počtu žen je dovoleno se prosadit a ty se objeví na viditelných místech, aby se mohlo na ně poukazovat, že ženy to dokázaly. Zatím však většina žen zůstala tam, kde vždycky byla."[3]

Na druhé straně nelze nevidět, co se zase ženám podařilo v průběhu 70. a 80. let prosadit, už jenom existence programů ženských studií (nebo „gender studies") nebo rozšíření kánonu americké literatury svědčí o rostoucím vlivu žen v akademickém světě.

Feministická kritika se zaměřila na tři hlavní úkoly:
- demaskovat premisy a předsudky patriarchální společnosti (ve společenské praxi i v literatuře psané muži)
- objevit a přehodnotit ženskou literaturu
- zkoumat sociální, kulturní a psychosexuální kontext literatury a kritiky.[4]

---

[1] Cit. in Nina Baymová, *Women's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America 1820–70* (Urbana and Chicago: Illini Books, 1993) 65–66.

[2] Viz dialog Carolyn Heilbrunové k *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism*, ed. Gayle Greenová a Coppélia Kahnová (London and New York: Routledge, 1993) 267–273.

[3] Gayle Greenová, "Looking at History", *Changing Subjects* 14.

[4] Wilfred L. Guerin, et al., ed., *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 3. vyd. (Oxford: Oxford University Press, 1992) 184.

Zdá se, že monopol na periodizaci historie ženské literatury a kritiky si vydobyla Elaine Showalterová, neboť se o ni opírá většina slovníkových hesel. Showalterová rozlišuje tři fáze psaní: *femininní, feministickou a ženskou*.[5]

Ve **femininní** fázi (Feminine, 1840–80) se spisovatelky snažily psát v souladu s dominantní literární tradicí a napodobovaly při psaní muže, a pokud měly větší literární ambice, volily v některých případech mužský pseudonym.

Názory prvních bojovnic za ženská práva nás dnes překvapí až konzervativní opatrností. Např. americká transcendentalistka **Margaret Fullerová** (1810–1850) argumentovala ve svém stěžejním díle *Žena v 19. Století* (Woman in the Nineteenth Century, 1855) vcelku smířlivě, že žena a muž tvoří jeden celek, který se vzájemně doplňuje. Fullerová respektuje prioritu muže, odvozenou od starozákonní představy, že nejdřív Bůh stvořil muže. Považuje to za přirozené, neboť i v přírodě energie, kterou spojuje s mužem, předchází harmonii. Na druhé straně však obviňuje muže, že zneužil svého postavení a zpochybňuje tím jeho reálnou autoritu.

„Jako starším mu žena byla dána do péče. Muž měl být jejím vychovatelem a učitelem … ale místo toho si špatně vyložil svou výhodu a zneužil ji, a tak se stal dočasným pánem ženy, místo toho aby byl jejím duchovním vůdcem … vychoval ženu spíše jako služku než jako dceru, a tak se stal králem bez královny."[6]

Člověk se podle ní skládá ze dvou stránek, mužské a ženské, jež jsou v různé míře v člověku zastoupeny. Obě tyto stránky je potřeba rozvíjet. Je zajímavé, že oproti mužské energii nestaví tradičně uváděnou ženskou pasivitu, ale harmonii. Proti mužské síle staví krásu a proti intelektu nikoliv intuici nebo cit, jak bychom asi očekávali, ale lásku. Rozbíjí tedy ustálená sémantická spojení, v nichž se fixovaly některé kulturní stereotypy. I když zdvořile uznává mužskou nadřazenost, přesto hodnoty, které s ženou spojuje, z ní činí plnohodnotnou partnerku. Kritičtěji se vyjadřuje, když hovoří o konkrétních případech – např. brojí proti nezdravé závislosti ženy na muži, který si toho často ani nezaslouží. „Přeji si, aby žena žila především pro Boha. Pak se nestane, aby si z nedokonalého muže učinila svého boha a dopustila se hříchu modloslužby."[7]

Ve **feministické** fázi (1880–1920) sílil boj za rovnoprávnost žen, především za právo na vzdělání a na práci jako základních předpokladů změny postavení ženy ve společnosti, a koncem 19. století i přibyl i požadavek volebního práva pro ženy. Pro osvíceného moderního člověka je vskutku těžko pochopitelné, jak pomalu se prosazovala idea vyššího vzdělání pro ženy a dívky. Teprve v roce 1863 vznikla v Praze vyšší (ale ještě ne vysoká) škola pro dívky, Městská vyšší dívčí škola, jako vůbec první v Rakousku! Přístup na vysoké školy získaly dívky za vydatného přispění Elišky Krásnohorské až po zřízení prvního dívčího gymnázia Minerva, to znamená až koncem 19. století. Volební právo si ženy vydobyly v Americe a Austrálii v roce 1902, ale u nás a v Británii až v roce 1918 (ženy nad 30 let a v roce 1928 ženy od 21 let).

**Ženská** fáze začíná podle Showalterové už ve dvacátých letech 20. století. Jako „matky zakladatelky", jež stály u zrodu moderní diskuse o postavení ženy, se většinou označují **Virginia Wolfová** a **Simone de Beauvoirová**. Wolfová ve dvou sbírkách esejů *Vlastní pokoj* (A Room of One's Own, 1929) a *Tři guineje* (Three Guineas, 1938) zkoumá historii literární tvorby žen na pozadí společenského kontextu. Odhaluje souvislost mezi mocí muže a prolesí a dospívá k závěru, že pohlavní rozdíl mezi mužem a ženou není dán od přírody, ale je výsledkem umělé sociální konstrukce, a může se proto vyvíjet a měnit. Radikálnější proměně ženy však překáží obtížný přístup ke vzdělání. Wolfová zavrhuje mužskou i ženskou roli jako konvenční, nevyhovující volbu a hledá třetí cestu v syntetické představě androgynismu.

Podobně i Simone de Beauvoirová v knize *Druhé pohlaví* (1949) hodnotí identitu ženy jako něco, co jí bylo vnuceno, co prostě zbylo poté, co si muži si rozebrali vše, co se jim hodilo. Žena se ženou stává teprve v procesu socializace.

Obě autorky tak položily základy teorie pohlavního rozdílu jako balíku tradičních rolí, které nejsou dány biologickým rozdílem a utvářejí se teprve v procesu socializace. Pohlavní rozdíl je tedy pojímán jako kulturní konstrukt. Feminismus používá pro takovéto pojetí termín *gender*, což je původem gramatická kategorie *rodu*. V současnosti na mnohých amerických univerzitách byly kursy feminismu nahrazeny „gender studies".

Šedesátá léta se nesou ve znamení všeobecné radikalizace. Představitelky feminismu se zaměřují na všechny formy otevřené a skryté diskriminace a ukazují ženu v roli oběti patriarchální společnosti. Avšak feministická kritika prožívá svůj opravdový rozkvět až po roce 1970, kdy se zakládají časopisy (*Female Studies*, *Women Studies Newsletter*, *Women Studies Quarterly* a *Feminist Studies*), vydávají antologie, vzniká nakladatelství *Virago*, jež se zaměřuje na ženskou tvorbu, organizují spolky a společnosti a po vzoru etnických (afro-amerických) studií vznikají na univerzitách první programy ženských studií.

Ve feministické kritice lze sledovat posun od zkoumání reprezentace postav žen v mužské literatuře směrem k analýze děl ženských autorek s cílem rekonstruovat svět ženy a tradici ženské literatury, přehodnotit díla, která stála na okraji zájmu, a objevit díla nezaslouženě zapomenutá. Showalterová nazvala tento směr *gynokritika*.

Průkopnickou prací první kategorie je slavná kniha **Betty Friedanové** *Tajemství ženy* (The Feminine Mystique, 1963), jež rozmetala zažitou představu o spokojené ženě ze středních vrstev a harmonickém rodinném prostředí. I když se Friedanová zabývá reprezentací ženy v populárních časopisech, jde spíše o studii sociologického než literárně-kritického významu. Z tohoto hlediska je přínosnější studie **Mary Ellmannové** *Přemýšlení o ženách* (Thinking about Women, 1968), jež se zabývá typologií ženy v literatuře. Vychází ze dvou základních typů, vášnivé Růže a ctnostné Lilie, popsaných Leslie Fiedlerem ve spisu *Láska a smrt v americkém románu* (Love and Death in the American Novel, 1960), a odhaluje stereotypní mytologické atributy, jež se ženě podsouvají: bezvarost, pasivita, nestálost (hysterie), omezenost (úzkoprsost, praktičnost), zbožnost, materiálnost, spiritualita, iracionálnost, povolnost a nenapravitelnost (saň, čarodějnice).[8]

Ideologickými aspekty sexuální politiky jako formy vykořisťování ženy se zabývá další, dnes už klasická studie **Kate Millettové** *Sexuální politika* (Sexual Politics, 1971). Na základě srovnání klasických děl 19. a 20. století odhalila Millettová znepokojivou tendenci k narůstající diskriminační reprezentaci ženy v literatuře (např. u Henry Millera a Normana Mailera. Krásná, tmavovlasá a vášnivá Růže 19. století se proměňuje ve 20. století v díle autorů jako Hemingway nebo Mailer v americkou semetriku, zatímco bledá Lilie ve Velkou sestru Kena Keseyho.

[5] Elaine Showalterová, „Towards a Feminist Poetics", *Modern Literary Theory: Reader*, 2. vyd., ed. Philip Rice a Patricia Waughová (London: Edward Arnold, 1992) 100–101.

[6] Sarah Margaret Fullerová, cit. in *A Nineteenth-Century American Reader*, ed. M. Thomas Inge (Washington: USIA, 1987) 223–225.

[7] Fullerová 224.

[8] Cheri Registerová, „American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction", *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory*, 2. vyd., ed. Josephine Donovanová (Lexington: The University Press of Kentucky, 1988) 3.

Cheri Registerová shrnula hlavní chyby, jichž se dopouštějí tzv. falokratičtí kritikové, a to dokonce i ti, kteří se těší pověsti nezaujatých čtenářů:

1. nejsou s to hovořit o spisovatelkách bez zřetele na jejich pohlaví
2. spisovatelky zcela ignorují
3. mají tendenci pronášet zobecňující soudy na základě jejich bytostně mužské zkušenosti.*

Obrat ke zkoumání ženské literatury signalizuje jedna z nejvlivnějších studií ženských viktoriánských autorek, *Šílená žena v podkroví* (The Madwoman in the Attic, 1979) od **Sandry Gilbertové** a **Susan Gubarové**. Obě autorky zde objevným způsobem využily psychoanalytického přístupu k analýze postupů a způsobů reprezentace vytěsněných obsahů, jako byl např. obraz šílené Rochesterovy ženy, obývající podkroví jeho sídla v románu *Jana Eyrová* (Jane Eyre, 1847) od Charlotty Brontëové.

V druhé polovině 70. let se začínají vyhraňovat hlavní směry feministické literární kritiky. Liší se od sebe ideologicky (stupněm radikálnosti) i metodologicky. Zatímco starší radikální křídlo zavrhovalo roli matky a manželky jako zotročující funkci, znemožňující seberealizaci, a novou ženu si představovalo jako muže v kalhotách a chtěly si osvojit i mužské vlastnosti, včetně nejrůznějších nectností mužům obecně připisovaných, jako agresivita, hrubost, kouření, pití, nezodpovědnost, bezohlednost, atd. Naproti tomu se novější křídlo feminismu vyhraňuje pozitivněji a chce navázat na utopistické projekty a představy spisovatelek starší doby. I když se představitelky tohoto nového křídla také dožadují rovnoprávnosti ve všech směrech, nechtějí se připodobnit mužům a chtějí buď pěstovat dosavadní rozdílnost, svou vlastní ženskost, nebo se pokoušejí uskutečnit sen Virginie Wolfové a vybudovat novou identitu na androgynním základě. Po stránce metodologické se feminismus nejčastěji inspiroval marxismem, Lacanovou psychoanalýzou, Foucaultovým historismem a Derridovou jazykovou dekonstrukcí.

Osmdesátá léta přinášejí ústup od radikálních pozic, sílí tendence ukazovat ženu nejen jako bezmocnou oběť, ale jako tvořivý subjekt, který je schopen v mezích daných dobovými normami se realizovat, budovat svůj vlastní svět. Moderní, nebo přesněji postmoderní americká žena si prosadila právo na sebeurčení v takovém rozsahu, jaký byl ještě poměrně nedávno nemyslitelný. Společnost byla v rámci kampaně politické korektnosti donucena akceptovat i takové narušení tradiční role ženy, jako když dá přednost kariéře před rodinou či volí lesbickou formu soužití. Lze však také v rámci ústupu od radikálních pozic pozorovat, že hrany na pohled nesmiřitelného protikladu mezi kariérou a rodinou se začínají otupovat, protiklady se sbližují, takže se lze stále častěji potkávat s literárními postavami i skutečnými osobami, které dosáhnou úspěchu a dokáží sladit obojí dohromady. Tento proces však předpokládá předefinování tradičních rolí muže a ženy. Muž se musí vzdát části své tradiční maskulinity, zatímco žena si mužské rysy osvojuje, chce-li se prosadit ve světě, kde stále ještě platí stará pravidla hry a kde důraz na výkon, přesnost a rychlost je přednější než důraz na solidaritu a spolupráci, což jsou hodnoty, které nové feministky propagují.

Vybrané ukázky reprezentují tři hlavní směry současné feministické kritiky. **Hélène Cixous** (1938) zastupuje francouzskou školu feminismu (patří sem též Julia Kristeva, Luce Irigaray), jež je ovlivněna Derridovou dekonstrukcí a Lacanovou psychoanalýzou. Zaměřuje se na jazyk, analyzuje strategie kódování diskriminačních předsudků v jazyce a snaží se ukázat cestu ven z vězení falocentrického jazyka.

* Cheri Registerová, "American Feminist Literary Criticism" 8.



**Elaine Showalterová** (1941) je nejčastěji citovanou osobností středního proudu eklekticky orientovaného feminismu. Získala si uznání knižní studií *Jejich vlastní literatura* (A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing, 1977).

Jak prozrazuje název klíčového díla **Juliet Mitchellové** (1940), *Psychoanalýza a literatura* (Psychoanalysis and Literature, 1974), patří do psychoanalytického proudu, inspirovaného zejména Lacanem.

**Marxisticko-feministická skupina** je zajímavou ukázkou autorského experimentu, kdy autorky zůstávají v anonymitě a zříkají se tak podílu na slávě či alespoň publicitě a prezentují svou práci jako kolektivní dílo. Představují tak jednu z výrazných poloh amerického feminismu, usilujícího o vytvoření sesterské komunity, jež se utváří nikoliv na principu soupeření a soutěživosti, ale na principu solidarity a spolupráce.

**Doporučená literatura:**


Beauvoirová, Simone de. *The Second Sex* (1949).
Gilbertová, Sandra M. a Susan Gubarová. *The Mad Woman in the Attic* (1979).
Greeneová, Gayle a Coppélia Kahnová, ed. *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism* (1993).
Donovanová, Josephine, ed. *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory* (1989).
Millettová, Kate. *Sexual Politics* (1970).
Moiová, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985).
Oatesová-Indruchová, Libora, ed. *Dívčí válka s ideologií* (1998).
Showalterová, Elaine. *A Literature of Their Own* (1982).
Wolfová, Virginia. *Vlastní pokoj* (1998).
—. *Three Guineas* (1938).

# Elaine Showalterová
## Femininní, feministické, ženské

Tyto tři pojmy byly základními tématy feministické literární kritiky šedesátých a sedmdesátých let, a proto je již můžeme zkoumat z jistého časového odstupu. Předtím než se začneme zabývat charakteristickými znaky a specifiky ženské literatury, je třeba, abychom se vrátili do minulosti a sestavili seznam všech ženských spisovatelek, básnířek a dramatiček, jejichž díla upadla časem v zapomnění. Je třeba nastínit vývojovou linii ženské tradice od desetiletí k desetiletí, a to spíše s ohledem na dané historické období než na jednotlivé postavy Velkých žen. Když si uvědomíme souvislost této tradice, zjistíme, že obsahuje sdílená témata, která přebírají další generace autorek, jež se snaží o jejich řešení. Tento argument by mohl být použit proti ortodoxní klasifikaci dějin literatury, tak jak je kanonizována v učebnicích. Ženské autorky byly vždy studovány nezávisle na sobě, a proto nedošlo k rozkrytí vzájemných souvislostí. Když podíváme hlouběji do literární minulosti do doby před Austinovou, sestrami Brontëovými a George Eliotovou a budeme zkoumat stopadesát dalších autorek románů, zjistíme, že ženská tradice má určité tendence a fáze vývoje, odpovídající vývojovým fázím kterékoliv jiné subkultury. Ve své knize o anglických autorkách, *jejich vlastní literatura*, jsem tyto fáze označila jako femininní, feministickou a ženskou.[1] V období femininním, mezi lety 1840–1880, se ženy svým psaním snažily vyrovnat intelektuální úrovni mužské kultury a vlastně přijímaly její určení ženské přirozenosti. Charakteristickým rysem tohoto období je od čtyřicátých let užívání mužského pseudonymu a příklon k národní tradici. Ke jménům, která tak dobře známe: George Eliot, Currer, Ellis či Acton Bell, můžeme přidat desítky dalších mužských pseudonymů, které sloužily k obcházení dvojího metru literárního hodnocení. Tento maskulinní převlek ovšem nekončí jménem na titulní stránce. Nachází uplatnění na různých rovinách vyprávění, v afektovaných promluvách, v celkovém způsobu vyjadřování, ve výstavbě a atmosféře díla a dokazuje tak zralé vědomí vlastní odpovědnosti anglických literátek. Americké autorky naopak ve stejném období užívaly „super-femininní" holčičkovské pseudonymy (Fanny Fern, Grace Greenwood, Fanny Forester), aby tak za sladká jména ukryly vlastní nespoutanou energii, hmotnou motivaci a profesionální dovednost. K naší radosti nacházíme mezi Angličankami i takové, které obě metody spojily. Tak jako Harriet Parr, píšící pod jménem Holme Lee, když vytvořila iluzorní postavu mužského literáta, do jehož jména zakódovala narážku na typicky femininní prostředí domova (homely = domácí, domácký). Femininní umění obsahuje i feministické prvky, které jsou ve své skryté záludnosti ironizující a rozvratné. Ovšem je nutno je hledat mezi řádky, v labyrintu možných významů.

Ve fázi feministické, v době boje o volební právo mezi lety 1880–1920, bylo již historicky možné, aby ženy odložily svou femininní vstřícnost a úslužnost a ukázaly světu v literární formě utrpení ženy. Elizabeth Gaskell a Frances Trollopová ve svých románech o krutém životě dělnické třídy vyjádřily pocit osobní křivdy a toto téma se v osmdesátých letech minulého století stalo vlastním tématem feminismu, když generace Nových žen definovala

[1] Elaine Showalterová, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton, New Jersey 1977).



poslání ženy – umělkyně jako zodpovědnost za spolutrpící sestry. Typickým příkladem z tohoto období jsou amazonské utopie let devadesátých, plány na dokonalou ženskou společnost budoucnosti, která se rozvine v Anglii, respektive v Americe. Jde mimo jiné o útok na vládu mužů, jejich zákony i medicínu. Jedna z autorek utopií, Američanka Charlotte Perkins Gilmanová analyzovala maskulinní literaturu s ohledem na její hlavní předmět zájmu, sex a válku, a zaměřila se na alternativní možnosti emancipované feministické literatury. Ve svém utopickém feminismu dovedla ideu „vzácné výlučnosti" George Eliotové až k matriarchálním závěrům. Ve svých úvahách přirovnává sesterské společenství ke včelímu roji a píše:

> literatura včel bude bohatá a obsáhlá, plná složitých úkolů nezbytných pro konstrukci pláství a jejich naplnění, pro péči o potomstvo a jeho výživu... Bude vyprávět o zázraku mateřské plodnosti, bude pojednávat o procesu výběru a výchovy velkých matek, o pocitu sounáležitosti, o sociální solidaritě, díky které drží roj pohromadě.[2]

Vidíme zde feministický socialistický realismus se svou hrozbou odvety. Ovšem ženské autorky tohoto období (ani Gilmanová ve svých povídkách) se nemohly spokojit s pouhými didaktickými formulacemi či s tématem mateřství.

V třetí, tzv. ženské fázi, která se počíná okolo roku 1920, zavrhly ženy jak cestu imitace tak i cestu protestu – jde jen o různé podoby závislosti – a obrátily svou pozornost na ženskou zkušenost, jako pravý zdroj skutečně autonomního umění. Dále rozšířily feministickou analýzu kultury na problémy literárního tvaru a tvůrčí metody. Představitelky formální Ženské estetiky jako například Dorothy Richardsonová nebo Virginia Woolfová začínají uvažovat o rozdílnosti mužské a ženské věty a následně rozlišují ve svém díle „maskulinní" žurnalistickou tvorbu a „femininní" beletrii. Nově definují povahu vnější a vnitřní zkušenosti z hlediska sexuálního aspektu. Jejich experimenty představují obrat k oslavě vědomí, jež je ve svých důsledcích obohacující a omezující zároveň. Takto vidí Woolfová život: „světelný prstenec, průsvitná obálka věznící naše vědomí od počátku až do jeho zániku".[3] Jde o skrytou metaforu pohlavní zdrženlivosti a nenaplněnosti. V tomto směru představuje *Vlastní pokoj* (A Room of One s Own, 1928) první vlnu amazonských utopií.[4]

[2] Charlotte Perkins Gilmanová, *The Man-made World* (London, 1911) 101–102.

[3] Virginia Woolfová, „Modern Fiction", *Collected Essays*, 2. sv., str. 106.

[4] Uvedený text je částí eseje, který vyšel pod názvem „Towards a Feminist Poetics" ve sborníku *Women Writing about Women*, ed. Mary Jacobusová. Překlad Martina Kolářé vychází z textu přeloženého v antologii *Modern Literary Theory a Reader*, 2. vyd., ed. Philip Rice a Patricia Waughová (London: Edward Arnold, 1992) 100–102.

# Hélène Cixous
## Výpady

**Ona je kde?**

Aktivita/pasivita,
Slunce/Měsíc,
Kultura/Příroda,
Den/Noc,

Otec/Matka,
Hlava/srdce,
Rozumové/citlivé
Logos/Pathos.

Forma, konvexní, krok, postup, semeno, pokrok.
Látka, konkávní, země – podpírající krok, nádoba.

Muž
Žena

Stále stejná metafora. Ona řídí naše myšlení vždy, když se ustanovuje nový diskurs. Ta samá nit, nebo dvojitý cop, nás vede literaturou, filosofií, kritikou, staletími reprezentace, reflexe, ať už čteme nebo hovoříme.

Myšlení vždy funguje pouze v protikladech:
Řeč/Psaní
Vysoké/Nízké

Skrze duální, *hierarchické* protiklady. Nadřazený, podřízený. Mýty, legendy, knihy. Filosofické systémy. Kdekoliv se zavádí řád, organizuje zákon vše myslitelné skrze protiklady (duální a neslučitelné nebo protiklady dialektické). Každá taková dvojice protikladů je *pánová*. Co to může znamenat? Mají se věci tak, že logocentrismus utváří myšlení (s jeho pojmy, zákony a hodnotami) jako dvousložkový systém podle vzoru dvojice muž/žena?

Příroda/Historie,
Příroda/Umění,
Příroda/Mysl,
Váleň/Čin.

Teorie kultury, teorie společnosti, veškeré symbolické systémy – umění, náboženství, rodina, jazyk, – to vše vytváří ty samé systémy. A pohyb, kterým každý protiklad získává



vlastní smysl, je zároveň příčinou zániku této dvojice. Pokaždé vypukne nová válka. Smrt nikdy nezahálí.

| | |
|---|---|
| Otec/syn | Vztahy autority, privilegia, síly. |
| Logos/psaní | Vztahy: protiklad, konflikt, kontrast, obrat. |
| Pán/otrok | Násilí. Represe. |

Jak můžeme sledovat, „vítězství" má vždy za následek hierarchizaci. V této hierarchizaci je veškerý pojmový systém podřízen mužskému principu. Jde o mužské privilegium, jež je vyjádřeno v dvojici protikladů, na nichž také stojí: *aktivita* kontra *pasivita*. Na tuto opozici se už tradičně váže otázka pohlavní diferenciace.

Když si vezmeme dějiny filosofie, neboť filosofické diskursy tvarují a reprodukují veškeré myšlení, zjistíme, že jsou poznamenány absolutní konstantou a dirigentem hodnot, kterým je právě dvojice protikladů aktivita – pasivita.[1]

Ve filosofii je ženě vždy vymezeno místo na straně pasivity. Děje se tak pokaždé, když se postaví tato otázka, kdykoliv zkoumáme příbuzenské struktury, kdykoliv vstoupí do hry model rodiny, vlastně hned jak si položíme ontologickou otázku, hned jak se zeptáme sami sebe, co je míněno otázkou „Co to je?", hned jak se objeví vůle něco vyslovit. Vůle: touha, autorita, zkoumáte to a dovede vás to zpět – zpět k otci. Snadno pak přehlédnete, že pro ženu už zde jaksi není místo! Domyšleno do konce, svět „jsoucího" je založen na vyloučení matky. Není potřeba matky – za předpokladu, že existuje něco mateřského: pak je to otec, který jedná – je – jako matka. Žena je buď pasivní, nebo neexistuje. To, co zůstává, je nemyslitelné, nedotčené myšlením. Žena nevstupuje do protikladů, a nevytváří proto dvojici s otcem (který je spojován se synem).

Mallarmé měl tragický sen, otec naříká nad záhadou otcovství, jež je mu násilím odebráno, truchlí nad smrtí milovaného syna:[2] je to sen o poutu mezi otcem a synem – ovšem bez matky. Sen muže má masku smrti a ta pro něj vždy představuje jinou hrozbu než pro ženu.

| | |
|---|---|
| Spojenectví | Sen o maskulinním |
| Pouto absolutní | synovství, sen o Bohu Otci, |
| – a ten život, | který sebe sama zjevuje |
| co ve mně trvá | skrze svého syna, |
| s ním mám naložit – | – ovšem bez matky |
| ovšem bez matky? | |

Nenacházíme ji zde a snad vskutku ani neexistuje. Něco ovšem přece jen zbývá. Ačkoliv tedy muž již ženu nepotřebuje, stále tu po ní zůstává prázdný prostor, prostor panenský, látka podrobující se jeho vůli vyrazit znamení vlastní touhy.

Když se podíváme na dějiny literatury, zjistíme, že je to stále ten samý příběh. Vše odkazuje k muži, k *jeho* trápení, k jeho touze stát u zrodu všeho, být počátkem samým. Vraťme se ale k otci. Vidíme, že jak filosofie tak i literatura stojí na falocentrických

[1] Toto téma předkládá Derrida ve všech svých pracích, analyzujících dějiny filosofie. U Platóna, Hegela i Nietzscheho dochází k potlačování ženského elementu, k vyloučení hen. Dějinami se táhne vrabda, která je manifestací a výsledkem maskulinní nadvlády.

[2] *Pour un tombeau d'Anatole* (Editions du Seuil, 1961, str. 138) hrůzka, ve které Mallarmé stráží svého syna, ochraňuje ho před smrtí, jako by byl zároveň též matkou.

základech (jde o pouto tak silné, že naznačuje závislost literatury na filosofii). Samotné filosofické pojmy vznikají na základě potlačení ženského elementu. Maskulinní řád si podrobuje vše femininní, protože jedině tak je schopen zajistit fungování vlastního mechanismu.

Dnes se stala potřeba odhalit pravou povahu souvztažnosti logocentrického a falocentrického systému natolik naléhavou (v důsledku odhalení skutečnosti, že osud, který zde byl ženě přisouzen, se rovná smrti), že je ohrožena stabilita maskulinního světa, který sám sebe vždy vydával za věčný a přirozený. Děje se tak s pomocí myšlenek zrozených ve světě femininní reflexe, které svou rozkladnou silou útočí na zdi, ve kterých se autorita opevnila. Co zůstane z logocentrismu, ze všech ohromných filosofických systémů a ze samotného řádu světa, až se skála, na které byl chrám vystavěn, rozpadne v prach?

Co až jednou vyjde najevo, že logocentrismus měl za svůj jediný cíl *podporovat* falocentrismus a zajistit tak maskulinnímu řádu racionální podklad, tedy podat jeho historii?

Pak se přece budou muset celé dějiny převyprávět a budoucnost tak bude ležet mimo sféru předvídatelného. Dějinné síly přejdou do jiných rukou, do jiných těl. Myšlení se promění způsobem nám ještě neznámým a přetvoří fungování celé společnosti. Žijeme tedy v době, kdy se pojmová stavba tisícileté kultury hroutí, podkopána miliony tvorů dosud nepopsaného druhu.

Až vstanou z mrtvých, uniknou ze zajetí slov, ze zajetí zákona…

**A co dál?**

Představa dějinného vývoje jako pohybu ve vlastnických vztazích ukazuje rozdíl mezi dvěma přístupy k ekonomickým aspektům fenoménu dávání.

Maskulinní a femininní politické ekonomie vznikají na základě rozdílných vlivů a požadavků a v procesu socializace a symbolizace vytvářejí vlastní znaky, mocenské vztahy, vztahy produkce a reprodukce, celý ten ohromný systém kulturního rukopisu, který je pak možno rozpoznat jako maskulinní či femininní.

Odmítám pracovat s nějakými *kvalifikátory* určujícími pohlavní diferenci z toho důvodu, aby nedošlo k záměně muž/maskulinní, žena/femininní. Jsou přece muži, kteří nepotlačují vlastní femininní rysy, stejně tak jako jsou ženy, které si v určité míře podržely rysy maskulinní. Náš rozdíl samozřejmě nespočívá v nějakých společností definovaných „pohlavích". A dále, když hovořím o politické ekonomii a ekonomii libida a pokládám tyto vedle sebe, neznamená to, že bych se snad chtěla zabývat zavádějícím problémem původu a počátku, tou povídačkou živenou privilegovanými. Je třeba mít se na pozoru, abychom neupadli ve slepé naivitě do esencialistických interpretací, jak se to přihodilo kupříkladu Freudovi a Jonesovi. Ačkoli oba vycházeli z rozdílných pozic, ve svém sporu o podstatu ženské sexuality vlastně oba potvrzovali onu nešťastnou tezi, že podstata rozdílu v lidském pohlaví je „přirozená", anatomická. Oba tak implicitně obhajují mocenskou pozici falocentrismu. Připomeňme si základní body obou stanovisek. Ernest Jones (*Raná ženská sexualita*) se pokouší kritizovat Freudovu koncepci, podle které je žena nedokonalý muž.



**K Freudovi**

(1) fatalita situace, ve které se žena nachází, je dána její anatomickou „nedokonalostí".
(2) libido je pouze jedno a svou podstatou je mužské. K pohlavnímu rozlišení dochází až v průběhu falické fáze vývoje dítěte. Do té doby je holčička v jistém smyslu ještě chlapečkem. Struktura libida je u novorozeněte organizována jako aktivní a maskulinní. Vagina zůstává „neobjevena".
(3) matka je pro obě pohlaví první osobou, kterou milují, a proto „přirozená" láska k opačnému pohlaví je možná pouze v případě chlapce.

**K Jonesovi: feminita jako svébytná „podstata"**

Děvčátko pociťuje k otci femininní touhu již velmi brzy, asi šest měsíců po narození. Analýza raných představ u malých děvčátek ukazuje, že jejich zájem je zaměřen na penis nebo předmět podobného tvaru (v intencích principu substituce) a nikoliv na prs. Ten je totiž spojen s pocity zklamání. Když procházíme řetězec substitucí, můžeme pozorovat, že po několika náhražkách zaujme místo penisu dítě. Jakkoli se Jones snaží Freudovi odporovat, zůstává přece jen uvnitř freudovského systému. Z rovnice prs – penis – dítě vyvozuje, že otec je děvčátku primárním předmětem sexuální touhy. (K tomu přistupuje i přání mít s ním dítě.) Z toho pak samozřejmě vyplývá, že také děvčátko je přirozeně přitahováno opačným pohlavím. Potýká se tedy s vlastním oidipovským komplexem, který je primárním opačným pohlavím. Potýká se tedy s vlastním oidipovským komplexem, který je primárním formativním principem a čelí hrozbě možné fyzické újmy ze strany matky. Je žena svou anatomickou podstatou, a to ne ve smyslu nedostatečnosti – klitoris není minipenis. Klitorální masturbace není, jak tvrdí Freud, maskulinní praktika. Z výsledků zkoumání raných představ také vyplývá, že vagina je objevena dříve, než se předpokládalo.

Přestože se Jones snaží obhájit feminitu jako kategorii autonomní (jinak se v mnoha ohledech drží ortodoxního pojetí), nevystupuje ve skutečnosti z falocentrického systému. Pouze tak předstírá, že se staví na stranu ženy (a vlastně i Boha, který, jak připomíná, muže a ženu stvořil). A tak mizí bisexualita v hluboké propasti, která odděluje oba oponenty.

Zpět k Freudovi. Pokud přijmeme jeho názor, který nám předkládá v článku „Zánik Oidipova komplexu" z roku 1933, v němž se ztotožňuje s Napoleonem: tj. že „anatomie je osud", pak se podílíme na rozsudku smrti nad ženou a neseme spoluodpovědnost za podobu Historie.

Nepopírám, že rozdíl v pohlaví se projevuje v oblasti lidské psychiky. Ovšem tento proces nelze redukovat ve smyslu Freudovy analýzy, kde si příslušníci obou pohlaví podle vztahu k Oidipovu komplexu rozdělují společenské role, a to tak, že ženy „mutně" vykazují nižší produktivitu, protože „sublimují" méně než muži, jejichž vlastní činností je právě tvorba kulturních statků, jakožto základní symbolická aktivita.[1]

[1] Freud argumentuje takto. Když Oidipův komplex ustupuje, stává se super-ego jeho dědicem. Chlapec se snaží přenést Oidipův komplex od chvíle, kdy poprvé pocítí hrozbu kastrace, a činí tak právě prostřednictvím velice silného super-ega. Protože prvním objektem chlapcovy lásky je matka, je Oidipův komplex primární proces. Opak toho je vlastní dívčina super-ega na její vývoj mnohem slabší. Super-ego je zde oslabeno faktem kastrace. Oidipův komplex vlastně nikdy nepřekoná, protože v tomto případě nejde o proces primární. Předoidipovský vztah k matce předurčuje pro dívku hříšné, kterého není s to se zbavit. Nezbytná výměna objektu (z matky na otce) v období dospívání je bolestnou proměnou, která je doprovázena dalším sebezpytováním. Přechod od předoidipovské sexuality k sexualitě „normální" vyžaduje přenesení zájmu od klitorisu k vagině. Když je pak tohoto cíle dosaženo, symbolická aktivita ten je oslabena. Nemají co ztratit, co získat, co hrůmit.

Freud staví na takzvané *anatomické* rozdílnosti obou pohlaví. Je to ovšem hodnocení podle jeho osobního hlediska; zda tedy někdo má či nemá penis, tj. s odkazem na onen nepostradatelný orgán. Lacan později takový předpoklad označí jako transcendentální signifikátor.

Ovšem *pohlavní diference* není určena pouze údajným vztahem k anatomii. Takový přístup by byl ve velké míře závislý na *úhlu pohledu* a zkoumání sexuality by se pak podivně spoléhalo na její vnější projevy, na pouhou vizuální podobu. Voyerská teorie.

Ne, podle mého názoru je rozdílnost pohlaví nejlépe patrná při srovnání kvality sexuálního prožitku (*jouissance*)[4], a to z toho důvodu, že muži je ženská ekonomie libida nesrozumitelná a je nepřeveditelná na maskulinní ekonomii.

Chci říct, že otázka, která je tak často kladena: „Co ona vlastně chce?", je vlastně otázka, kterou si klade už i sama žena, protože ji neustále slyší. Ve světě nachází tak málo prostoru pro naplnění svých tužeb, až je zahnána do kouta, bezradná co s nimi, kam je zařadit, jestli vůbec něco takového má. Sama si zakrývá tu nejnaléhavější otázku: „Jak prožívám svou sexualitu?" Jaký je *sexuální prožitek* ženy, kde se to vše odehrává, můžeme to pozorovat na tělesné rovině nebo v nevědomí? A pak, jak to vše převést do textu?

Můžeme se obrátit do hypotetické prehistorie nebo do éry matriarchální. Nebo můžeme spolu s Bachofenem[5] usilovat o obnovení gynekokratické společnosti a z těchto pokusů čerpat poetické a mytologické prostředky, které se ukazují být tak účinné ve svém rozkladném vlivu na instituce rodiny a mužské nadvlády.

Účinné jsou všechny alternativní přístupy zachycující dějiny moci, majetku, maskulinní nadvlády, vzniku státu a ideologického aparátu. Přesto přelom, kterého jsme svědky, nemá co dělat s nějakými otázkami po „původu". Falocentrismus *je zde*. Mimo něj v dějinách nic jiného nevzniklo, ani nebylo zaznamenáno. Ovšem to neznamená, že tato forma je nutná nebo přirozená. Falocentrismus je nebezpečný. Pro *všechny*. Muži jsou poškozováni stejně tak vážně jako ženy, i když v jiném směru. Přišel čas transformace. Je třeba začít tvořit jinou historii.

Neexistuje „úděl", „přirozenost" nebo podstata. Jsou jen živoucí struktury zapletené a často zrůdné v síti sociokulturních norem, které ovlivnily dějinnou scénu do té míry, že bylo po dlouhou dobu nemožné snít a uvažovat o alternativách a i dnes je to ještě velmi obtížné. V současnosti žijeme ve zlomové době, kdy se zdá, že se tradiční struktura rozpadne.

Není možné předvídat, jak bude pohlavní diference vypadat v budoucnosti – za dvěstě třista let. Snad si rozumíme. Muži i ženy jsou na konci tisíciletí chyceni v síti hledání kulturních hodnot, která je tak složitá, že ji nelze ani analyzovat. Dnes už nemůžeme mluvit o „ženě" nebo o „muži" bez toho, abychom se zapletli do ideologického divadla, kde se přetvoří a deformuje každý lidský myšlenkový řád pod tíhou změti symbolů, obrazů, představ a mýtů, kde je nadto každý pojmový systém prázdný a zbytečný.

Není možné předem vyloučit možnost nějaké radikální proměny jednání, myšlení, společenských rolí a politické ekonomie. Jaké důsledky by měly takové změny na libidinózní ekonomii se můžeme jen těžko dohadovat. Zkusme si představit *všeobecnou* změnu v celkové struktuře formování společnosti, ve školství, ve státním systému a tedy i v reprodukci a ideologii a zároveň si představme skutečné osvobození lidské sexuality, jako zásadní změnu vztahu k vlastnímu tělu i tělu druhého, jako proces sblížení se s oním nezměrným univerzem hmotného, organického a smyslového, jehož jsme částí. To vše se může uskutečnit jen paralelně s radikální politickou transformací (jen si to představte!). Teprve pak „femininní" a „maskulinní" vykáží vlastní identitu, vlastní ekonomii, vztah ke spotřebě, k dluhu a k aktu obdarování. Pojmy „femininní" a „maskulinní" už nebudou označovat to, co si dnes pod nimi představujeme. Samotné pojetí diference už bude mimo námi známé protiklady. Tato diference bude dokonalým příkladem pro diference nové.

Teď se však ještě potácíme (jsou jistě i výjimky) uvnitř Starého řádu.

## Maskulinní budoucnost

Najdou se výjimky. Vždycky tu byly takové neurčité, poetické bytosti, které se nenechaly redukovat do podoby uniformních figurín neúprosným potlačováním své homosexuální složky. Muži i ženy, mnohovrstevnaté, živé a vzrušivé bytosti. Skutečnost, že si přiznali rysy opačného pohlaví, je okamžitě činí bohatší, pluralističtější a silnější, ovšem díky této míry živosti i mnohem křehčí. Nové však tvoříme jen s touto podmínkou: všichni myslitelé, umělci, tvůrci nových hodnot, „šílení filosofové" Nietzschova druhu, vynálezci a bořitelé systémů, hlasatelé nového života, ti všichni musí být zaujati singularitami – komplementárními nebo protikladnými. To neznamená, že člověk musí být nutně homosexuál, aby něco mohl vytvořit. *Objev* – filosofický či umělecký – se ale zrodí pouze v tvořivé mysli, která je plná jinakosti a rozmanitosti: osoby vzdálené, osoby smyšlené, národy zrozené v podvědomí, a v každé, náhle oživlé poušti něco z našeho já, o čem jsme neměli ani zdání – naše ženy, příšery, šakalové, Arabové, nám příbuzná stvoření, naše noční můry. Objevování našich jiných já, tedy poesie a literatura, si žádá určitou míru homosexuality (vázanou na bisexualitu), která teprve umožní, aby se vyjevil obsah naší ultrasubjektivity.[6] Naše já může mít podobu osobní, nezkrotnou, maskulinně aktivní, femininní, nebo jinou, která mě těší nebo která mě naopak děsí. A zároveň s procesem definování našeho Já, který potlačuje naše homosexuální sklony, tyto vyplouvají na povrch v zástupné podobě symbolů, znaků, činů a gest. To je zvlášť viditelné v psaní.

A tak se pod jménem Jean Genet[7] skrývá bohatá mateřská, pederastická feminita, která stojí v základu pohybu textu, textu, který sám sebe rozkládá a přeskupuje. Vidíme přízračný rej mužů, samců, urozených pánů, panovníků, princů, sirotků, kvítků, matek a řadu kroužících okolo úžasného slunce milostné energie, které všechny tyto nestálé atributy lásky přetavuje v nové vášně, které jsou připraveny vstoupit do nových těl...[8]

---

[4] Výrazem *jouissance* označuje Hélène Cixousová onu intenzivní a závratnou rozkoš, kterou znají pouze ženy, a ze které muži mají strach.

[5] J. J. Bachofen (1815–1887) švýcarský historik gynekokracie, historik ne-historie. Ve svém díle se pokusil ukázat, že dávné národy (Řekové, Římané, Hebrejci) prošly ve svém vývoji k patriarchální organizaci obdobím gynekokracie, dále tvrdil, že takový stav věcí byl pro muže ponižující, došlo k jeho potlačení a odsouzení k historickému zapomnění. Snažil se vybudovat archeologii matriarchálního systému, věčné krále, a to tak, že četl nejstarší texty prizmatem nevyslovené. Gynekokracie je podle Bachofena dokonale organizovaný materialismus.

[6] Hélène Cixousová, "Tales of Hoffmann", *Prénoms de personne* (Editions du Seuil, 1974) 112.

[7] Jean Genet, francouzský prozaik a dramatik, na jehož dílo Hélène Cixousová odkazuje, když hovoří o pederastické feminitě.

[8] Překlad textu je částí studie, jež vyšla poprvé pod názvem „Sorties" v *La Jeune Née* v roce 1975. V anglickém překladu Ann Liddlové se objevil v antologii *New French Feminisms*, ed. Elaine Marksová a Isabelle de Courtivronová (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).
Český překlad Martina Koláře se opírá o přetisk překladu Ann Liddlové, který byl zařazen do antologie *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge (1988; London: Longman, 1993) 287–293. (Pozn. editora)

# Marxisticko-feministická skupina

Roku 1859 zaslala Charlotte Brontëová Lewesovi poslední naléhavou prosbu: Přála bych si, abyste mě nebral jen jako ženu. Chci, aby všichni recenzenti uvěřili tomu, že ‚Currer Bell' je muž, budou potom k němu spravedlivější... Víte, když píšu, nedokážu vždy myslet na sebe a na to, co vy nazýváte ženským půvabem a kouzlem...[1]

Přístup literární kritiky k ženské literatuře je ve svých krajnostech dvojího druhu. Buďto příslušnost k pohlaví nerozlišuje, anebo ji naopak neúměrně zdůrazňuje. U Lewese naráží la Brontëová právě na projevy té druhé tendence – zaujímat ke spisovatelkám blahosklonný, shovívavý přístup, protože představují v dějinách literatury spíše kuriózní výjimku, aniž by byl tento sexistický apartheid jakkoli ospravedlněn. Sestry Brontëovy jsou oceňovány spíše jako *autorky* románů než autorky *románů*. Takový druh genderové kritiky (gender criticism) posuzuje text z hlediska autorova pohlaví, a tím zakrývá jeho vlastní literární kvality. Na druhé straně opomíjet ideologii genderu znamená ignorovat fakt, že ve viktoriánském období jsou podmínky literární tvorby a spotřeby pro muže a ženy podstatně odlišné. Každá striktní machereyovská analýza se musí vyrovnat s přítomností ideologie genderu, tak jak byla do textu vepsána či jak je v něm čtena příslušníky obou pohlaví. A co víc, ženské autorky vždy nějak reagovaly na skutečnost, že nejsou považovány v kulturní tradici za rovnocenné, a vytvářely si utajovanou a relativně nezávislou tradici.

Pojmy pohlavní rod a žánr *(gender – genre)* mají společný základ a jejich sounáležitost v rámci literárního vývoje je skoro tak úzká, jako je blízká jejich etymologie. Literární tradice, do které vstupovaly autorky v polovině 19. století, byla určena dvěma krajními polohami, jež představovaly Mary Wollstonecraftová a Jane Austenová – tato polarizace odpovídala polarizaci politické – mezi revolučním feminismem a konzervatismem – a polarizaci žánrové – mezi romantismem a sociálním realismem. Wollstonecraftová i Austenová požadují přístup do mužského diskursu a systému vzdělávání, zatímco na straně druhé odsouvají ženské psaní do zvláštní sféry domácího a emocionálního života.

Tím, že Austenová odmítá psát o něčem, co sama nepoznala, podkopává patriarchální hegemonii stejně tak, jako to činí Wollstonecraftová svým bojem za rozšíření možností osobního uplatnění ženy. Právě tato jednostrannost dává jejím románům onu rozvratnou dimenzi, kterou si ovšem ona sama neuvědomovala. Proto měla kritika takové problémy se zařazením jejích děl.

Buržoazní literární kritiku je nutno číst symptomaticky. Když se hovoří o takzvaném zhodnocení, jde většinou o upevnění ideologických pozic. Ambivalentní vztah k romantismu ze strany Wollstonecraftové i pozdějších Brontëových, který bývá často hodnocen jako těžkopádný goticismus, pramení z jejich feministické pozice. Pro ženské autorky představuje velký problém romantické pojetí „ženské přirozenosti". Periodický menstruační cyklus, znepokojující konkrétnost těhotenství, to vše vedlo cestou oněch nejasných sexuálních analogií k přesvědčení, že ženy existují v živočišném, nereflektujícím stavu, jsou obětí vlastních instinktů, intuice a tajemných pulzací přírodního světa. Intuice je chápána jako podoba vědění před pádem člověka a přisuzuje se andělům, dětem, bláznům, venkovanům a ženám. Tyto výlučné nebo bájné skupiny slouží patriarchálnímu řádu jako zrcadlo, ve kterém si nostalgicky zjevuje to, co bylo z vlastního diskursu vyloučeno. Intuice, oslavovaná jen jako před-jazyková podoba sjednocení s přírodou, tak postavení ženy upevňuje pouze zdánlivě, ve skutečnosti je totiž snižuje.

Wollstonecraftová i Brontëová byly přitahovány romantismem, protože jim jako ženám zajišťoval přednostní právo na sféru citového. Přesto si byly obě vědomy toho, že plnohodnotná účast ve společenském dění je možná pouze potlačením takového nároku. Úsilí žen o emancipaci, které bylo neseno revolučními silami romantismu, má v podstatě konzervativní cíl – úspěšnou integraci do existujících společenských struktur. V důsledku zklamání z Francouzské revoluce byl romantismus postupně depolitizován a teprve v polovině 19. století, v období obnoveného revolučního konfliktu, se stává znovu ohniskem ideologického napětí, kde se střetávají otázky genderu, žánru, politika i feminismus.

## Jana Eyrová – vstup do manželství

V druhé předmluvě k *Janě Eyrové* předkládá Charlotte Brontëová vlastní autorský záměr. „Rozkrýt a odhalit", jak sama říká, „omezující lidské doktríny" náboženství a morálky.[2] *Jana Eyrová* je vlastně rozborem dominující ideologie lásky a manželství. Ovšem zároveň si v románu všímáme i machereyovského „ne-vysloveného", toho, co Brontëová sama není s to „rozkrýt a odhalit": úděl ženy, která má vlastní touhy, která jako sexuálně aktivní bytost hledá osobní naplnění v rámci existujících společenských a rodinných struktur, to znamená v prostoru patriarchální kapitalistické společnosti. *Jana Eyrová* vypráví o příbuzenství, o tom, že každá žena, bohatá i chudá, krásná i nevzhledná, získává společenské postavení pouze prostřednictvím rodiny, ať už k ní náleží či nikoliv.

Tento text zjevuje vášně hlavní hrdinky prosvítající za debatou o ženské roli ve společnosti, za opozicí romantického a realistického, za sporem Rozumu a Imaginace. Pojednává se zde o ženské sexualitě ve viktoriánské Anglii, otevírají se zamčené skříňky tabuizovaných témat. Tak jako např. v části o Bertě Masonové – Rochesterové, kde se rozbíjí realistické vyprávění popisující Janino hledání odpovídajícího příbuzeneckého systému a její snahu včlenit se do struktury, ze které byla vyloučena. Ve své literární tvorbě Charlotte Brontëová často staví hrdinky do různé míry izolace od uznávaných norem rodinného života. Frances Henriová, Crimsworthová (ztělesněná ženskost), Jana, Shirley, Caroline Helstoneová i Lucy Snoweeová, ty všechny musejí absolvovat netradiční proces socializace a musejí čelit problémům spojeným s rozhodnutím uzavřít manželství, na kterém se nepodílí *páter familias*.

Proč? Když Charlotte Brontëová staví své hrdinky mimo tradiční rodinný rámec, který jim umožňuje v souladu s konvencemi obrazu viktoriánské ženy střední vrstvy vstup do společnosti prostřednictvím sňatku, může tak odhalit předsudky vládnoucí ideologie, které znemožňují naplnění ženské sexuální a společenské identity.

„Ústřední postavou románů Charlotte Brontëové je hrdinka, která stojí mimo příbuzenské svazky nebo která rodinná pouta sama úmyslně zpřetrhala" (Eagleton, *Myths of Power*). Ovšem taková strukturní charakteristika vede k redukci našeho textu, kdy se zůstává na rovině popisu sociálních změn a samotná Jana Eyrová je prezentována jako asexuální

[1] T. J. Wise a J. A. Symington, ed. *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence*, 3. sv. (London: Shakespeare Head, 1932) 31.

[2] Currer Bell, Preface to the Second Edition *of Jane Eyre* (London: Smith, Elder & Co. 1847).

představitelka nastupující buržoazie. Upřednostňuje se zde příslušnost ke společenské třídě před pohlavní identitou. Meritokratické pojetí „individuální soběstačnosti", tak jak je Eagleton podává, ženě neposkytuje stejné možnosti jako mužům. Když chce žena patřit do „panské společnosti", musí si najít „pána". Teprve když se podřídí, může vstoupit do dominantní mužské kultury.

Právě společenská a právní závaznost takového svazku, tedy jeho uzákonění, má zásadní význam. Jana odmítne stát se Rochesterovou milenkou. Nejen že by nezískala přístup do společnosti, ale ztratila by navždy i jakoukoli možnost. Stavba románu, Janin přechod z dětství do dospělosti, kdy se z chudého sirotka stává příslušnicí pozemkové šlechty, není pouhým odrazem společenského a ekonomického vývoje. Sledujeme zde úsilí ženy o uplatnění vlastního sexuálního a tvůrčího potenciálu, snahu o plnohodnotné uplatnění v rámci kultury řízené muži.

Tak například struktura románu, který se odehrává na pěti různých místech, je obvykle chápána jako ztvárnění osobního vývoje hrdinky. Liberální kritika mluví o morálním vývoji jednotlivce, zatímco sociologie prostě používá termín „společenský vzestup". Věc uvidíme jinak, když se na ni podíváme z hlediska funkce rodinných vztahů.

Jana, kdysi v závislém postavení sirotka, získává vlastní rodinu, která je v polovině 19. století nezbytná pro plnohodnotnou integraci ženy do kulturních struktur. Nezbytnou základnu pro vstup do manželství jí poskytnou její příbuzní, Riversovi a strýc z Madeiry, který vlastně zasahuje dvakrát – jednou prostřednictvím svého agenta, Bertina bratra – aby ji uchránil před údělem „padlé ženy" v nelegitimním svazku s Rochesterem, a nakonec jí ve své závěti odkazuje věno.

Každý z pěti domů, kterými hrdinka prochází, odhaluje různorodost a vratkost rodinných struktur v přelomovém dějinném období a prezentuje ideologické možnosti, které se ženě nabízí.

V Gatesheadu u rodiny Reedových je Jana pouze nezvaným hostem a v Thornfieldu vystupuje v roli sexuálně tabuizované a sociálně ambivalentní vychovatelky, a je proto vzhledem k nejistému rodinnému zázemí vystavena útlaku a vykořisťování. Až v Lowoodu získává „novou" sestru a matku (v Heleně Burnsové a slečně Templové), ale záhy o ně přichází vlivem úmrtí jedné a sňatku druhé. Nestabilita rodinných struktur je zobrazena v motivech nacházení a ztráty, přijetí a odmítání, odehrávajících se v prostoru každého „domova". Nejdramatičtější je pak ztráta právoplatného manžela, duševně i fyzicky spřízněného, z důvodů společenské konvence. Když Jana opustí Thornfield, stává se tulákem bez domova, bez minulosti a bez identity. Plány Reedových a Riversových i obou strýčků, jakožto metafory zpodobňující rodinné vztahy, příbuzenství a soužití, naznačují, že společenského postavení může žena dosáhnout pouze v rámci rodinných vztahů. V každém případě bez interpretace se zaměřením na rozbor rodinné struktury je proměna Riversových v dobrotivé a semknuté příbuzenstvo na Moor Endu ztěží pochopitelná. Tento na první pohled neobratně vykonstruovaný obrat je však zcela v intencích nevysloveného.

Takové prvky charakteristické pro gotický román, jako je například určitá nepravděpodobnost, nejsou výsledkem neobratnosti ve výstavbě příběhu a nejsou ani pozůstatkem z raného tvůrčího stádia autorky (dětské fantazie sester Brontëových o vysněné Angrii). Brontëová se s jejich pomocí vyrovnává s tabuizací ženské sexuality ve významovém systému viktoriánského realismu. Pro charakterizaci postavení ženy ve společenském a politickém kontextu bylo možno užívat racionální politické rétoriky, jak ji ustanovila Mary Wollstonecraftová. Ovšem pro vyjádření „nepopsatelné" ženské sexuální touhy si Charlotte Brontëová musela vzít na pomoc prostředky gotického a romantického stylu



nebo využít metonymických možností popisu lidského těla. Ruce a oči zastupují pohlavní úd, „životní orgány" představují ženské genitálie. Výsledek je pak často téměř komický.

„...já jsem dost hmatatelná skutečnost – jen si na mne sáhni!" ... Se smíchem ke mně vztáhl ruku. „Tohle je také sen?" zeptal se a přistrčil mi ji až k očím. Měl silnou, svalnatou a energickou ruku a dlouhou silnou paži."[3]

Příběh ženské sexuality je přerývaný, fragmentární a ambivalentní. Libidinózní žár „životních orgánů" Jany Eyrové nelze zcela zadusit, jak je zřejmé z následujících slov týkajících se Jana Křtitele Riverse.

„Ale být jeho ženou – stále po jeho boku, stále utlačovaná a uškřípnutá – být nucena ustavičně tlumit žár své povahy, aby jen skrytě doutnal, a nikdy nevykřiknout bolestí, ačkoli by mě ten potlačovaný oheň v nitru celou postupně stravoval – to by bylo nesnesitelné."[4]

Sňatek, který se zde nabízí, by byl pouhým rodinným svazkem bez možnosti naplnění sexuálních tužeb hrdinky. Jediný způsob, jak se může ženská sexualita začlenit do struktury patriarchálního Řádu, je spojení s jeho individuálním představitelem cestou kompromisů. Zde, návratem k Edwardu Rochesterovi.

Berta Masonová představuje alternativní možnost jak k potlačení vlastní osobnosti, tak i k integraci do vládnoucího systému. Když vstupuje na scénu ve chvíli, kdy Jana z cimbuří Thornfieldu objevuje svět, ze kterého je jako žena vyloučena, její přízračný smích označuje návrat potlačeného, anarchických a neuskutečněných tužeb ženy. Bertiny výstupy vytvářejí prostředek interpunkce nebo notového záznamu nevysloveného obsahu, tě Pandořiny skříňky uvolněného ženského libida. Když krátce před Janinou svatbou trhá svatební závoj, jde o triumfální metaforu ztráty panenství, neposvěcené nelegitimním svazkem. V době, kdy jiné přízraky obcházejí Evropu, je to právě průlom ženské sexuality do sféry literárního významu, co pronásleduje Janu Eyrovou a vlastně i celou viktoriánskou Anglii.

Mýtus o bezuzdnosti mužské sexuality se odhaluje prostřednictvím postavy Rochestera. Samotné jeho jméno odkazuje k postavě básníka a prostopášníka restauračního období J. W. Rochestera, ale jeho charakter je navíc obohacen rysem byronovské senzitivity. Z hlediska Lacanovy teorie není jeho zmrzačení morálním potrestáním ze strany autorky, ale vyjadřuje spíše úspěšné vyrovnání s kastračním komplexem. Jako všichni, i on se musí vyrovnat se ztrátou incestního vztahu k prvnímu milovanému objektu a vstoupit do symbolického systému. Rochester se zpočátku pokouší tento proces obejít cestou bigamie a ve svém rozhodnutí žít s Janou v bigamickém svazku se odvolává na prvního patriarchu, samotného Boha („Vím, že stvořitel mé činy schvaluje"). Následná bouře, kterou tato domýšlivost vyvolá, nepředstavuje ani tak reakci společenské morálky jako spíše projev nesouhlasu ze strany transcendentálního falického signifikantu (označující) Rochesterovy oidipovské rivality. Je to Bůh, který v závěru románu odmítá požehnat sňatku Jany s Janem Křtitelem Riversem a místo toho přivádí Janu zpět k Rochesterovi silou jeho nářku. Zmrzačený Rochester nakonec uznává Boží spravedlnost se synovskou poslušností.

Tím, že Zákon přijímá, vstupuje do významového řetězce symbolického řádu, a to spíše jen jako představitel Zákona než jeho tvůrce. Redukovaná a usměrněná sexualita je legitimizována začleněním do uznávané patriarchální rodinné struktury a do instituce manželství, které teď díky Bertiny smrti a začlenění Jany do příbuzenstva oba (Bertina smrt / Janina nová rodina) teď oba mohou uzavřít. *Jana Eyrová* se nepokouší o rozbití dominantní rodinné struktury. Závěr knihy („Stala jsem se jeho ženou, čtenáři") tyto struktury naopak

[3] *Jana Eyrová* (Praha: Mladá fronta, 1956) 339.
[4] *Jana Eyrová* 498.

potvrzuje. Feministický obsah zůstává v „nevysloveném", ve snaze zachytit ženu jako sexuální bytost v rámci společenského systému.[3]

[3] Tento článek vyšel bez uvedení jmen autorů pod názvem „Women Writing: Jane Eyre, Shirley, Villette, Aurora Leigh" v časopise *Ideology and Consciousness* 3 (Spring 1978). Překlad Martina Kolára vychází z přetisku článku v *Modern Literary Theory*, 2. vyd., ed. Philip Rice a Patricia Waughová (London: Mathew Arnold, 1992) 102–107.



# Juliet Mitchellová
## Feminita, vyprávění a psychoanalýza

Po těchto úvodních poznámkách o úloze vyprávění v psychoanalytické praxi je nutno se alespoň stručně zmínit o roli ženy v raném období románu a odtud pak přejít k teorii psychoanalýzy. Některé své myšlenky chci demonstrovat na románu *Na Větrné hůrce*.[1]

Je všeobecně známo, že psychoanalýza léčí vyprávěním. Je samozřejmé, že psychoanalytik může být muž nebo žena, stejně tak jako je i pacient vždy muž nebo žena. Jestliže je jazyk sám o sobě, jak se často tvrdí, falocentrický, jak potom probíhá psychoanalytická praxe? Je-li jazyk falocentrický, co se vlastně děje, když mluví žena – pacientka? Co se děje, když tím, kdo naslouchá a odpovídá, je žena – psychoanalytička? Takové zásadní otázky se totiž týkají veškeré práce s literárním textem.

Psychoanalytik na jedné straně poslouchá různé příběhy a převypravuje je. Pacient přináší příběh vlastního života a analytik mu naslouchá. Cestou asociací vždy něco prorazí na povrch, co tento příběh naruší, co do něj opět vnese onen „karneval anarchismu", a tak jej ukáže jako již nedostačující. A tento proces pak začíná znova od začátku. Jde se zpátky a vymýšlí se příběh nový. Souběžně s tímto také analytik reflektuje vlastní protipřenos a podstupuje tak vlastně stejný proces. Poslouchá příběh a táže se sebe sama: „Proč tomu mám rozumět právě takto?" A tak se i z jeho vlastních asociací vynoří něco, co přetrhne toto vyprávění, analytik se na věc začne dívat z jiné perspektivy a příběh začíná znova od začátku.

Zmiňuji se o tom, protože si myslím, že je zde souvislost s problémem rozvratné funkce karnevalu. Nelze se totiž vyhnout rozbíjení příběhů a jejich následné rekonstrukci jako příběhů nových. Jistě, že jsou také příběhy vícevrstevnaté, ovšem žít se dá jen s příběhem jedním.

Stručně chci pojednat o jednom zvláštním druhu příběhu, o onom výsostném tvaru literárního sdělení, totiž o románu. Zhruba řečeno, román má své počátky v autobiografických dílech ženských autorek 17. století. Známe také několik významných autorů – mužů, avšak převážná většina prvních románů byla napsána právě ženami. Tyto spisovatelky usilovaly o zachycení „proměny subjektu", jak by to nazvala současná kritika. Snažily se vyvolit příběh (respektive historii) z látky, která byla v pohybu, chtěly postihnout proces dozrávání ženy v nové buržoazní společnosti. Tuto zkušenost se pak snažily popsat ve svých románech, které jakoby říkaly: „To jsme my, ženy. Jaký by měl být náš život? Kdo vlastně jsme? Rodinný život, lidské vztahy, prostor intimity, vyprávění..." Právě k tomu je odsouzen život ženy v dominantní společenské vrstvě, buržoazii, v období kapitalismu. Román je dílo ženy a o ženě, případně o bytosti, která právě dospívá v ženu, o ženě za kapitalismu. Přirozeně se zde nesetkáváme s dokonale homogenními konstrukcemi, ale naopak nacházíme množství trhlin a sebekritických poukazů. Román *Na Větrné hůrce* je příkladem sebekritického pohledu románu na sebe sama. O tom ale bude řeč později.

Zároveň s tím, jak se mění sociální struktura společnosti a její ekonomická základna, dochází i k přetváření artefaktů. Objevují se nové literární tvary jako jeden ze způsobů,

[1] Emily Brontëová, *Wuthering Heights* (1847). Pozn. editora.

kterým proměňující se subjekt utváří sebe samého v rámci nového společenského kontextu. Román přesvědčivě ukazuje cestu, kterou se ženy vydaly, když začaly utvářet svou. Román zůstává tvarem buržoazním. Objevují se sice také romány z prostředí dělnické žena. Román zůstává tvarem buržoazním. Objevují se sice také romány z prostředí dělnické vrstvy, ale zcela převažují právě ty, které byly napsány ženami buržoazního původu. To je také důvod, proč angloamerická feministická kritika při svém zájmu o tato zapomenutá díla ženských autorek v jistém smyslu zcela upřednostňuje právě buržoazní tradici. Na tom by nebylo nic zlého. Je to jistě tradice pozoruhodná a významná. Je třeba dopátrat se toho, kam vlastně ženy patří a co je přimělo psát romány, musíme znát podobu jejich rodinného života, příběh jejich vnitřní izolace v rodinném okruhu a z toho všeho plynoucí možnosti i překážky.

Tuto tradici kritizovala například Julia Kristeva, která ji společně s jinými nazvala jako „diskurs hysterek". Podle mého názoru jde o pojmenování výstižné. Žena, jako autorka románu, musí být vždy hysterka. Hysterie se objevuje, když žena přijímá a zároveň odmítá strukturu sexuality zakotvenou v patriarchálním kapitalismu. Děje se tak tehdy, když se žena v patriarchálním diskursu snaží zachovat svou feminitu a zároveň se jí vzpírá. Jsem přesvědčena, že román je právě o tom. Nevěřím totiž, že existuje něco jako ženská literatura, nějaký „hlas ženy". Slyšíme zde hlas hysterky, který vypráví o ženské zkušenosti *maskulinním jazykem ženy* (ve falocentrickém světě totiž jinak než maskulinně hovořit nelze). Hysterický hlas autorky románu je výrazem zamítnutí ženského světa, neboť je konec konců spisovatelkou, je ovšem zároveň také konstrukcí ženského světa, protože její představa o tomto světě zůstává plně v mezích světa maskulinního. Týká se to obou stran a dále nás vede k roli bisexuality.

Ještě se stručně zmíním o několika aspektech psychoanalytické teorie. Chci osvětlit situaci ženy spisovatelky, která musí hovořit v diskursu hysterky, když feminitu odmítá a je v ní zároveň sama uvězněna. Pak naváži na to, co bylo řečeno již dříve a pokusím se naznačit, jak z toho všeho ven.

V současnosti panuje veliký zájem o přehodnocení Freuda, a to především o moment, kdy dochází k formování sexuálního rozdílu na společenském pozadí. Jde o princip kastračního komplexu. Dítě původně sexuálně heterogenní a polymorfně perverzní, dítě karnevalové, podstupuje akt rozlišení podle „zákona". Podle zákona jediného, zákona patriarchálního, jehož znakem je falus. Tak vznikají jako psychologický fakt dvě různá pohlaví, a to pohlaví maskulinní a ne-maskulinní. V momentě, kdy je zjištěna absence falu u matky, ustanovuje se maskulinita jako norma a feminita je pak jejím protikladem. To, co nenacházíme u matky, je právě to důležité – a v tomto kontextu pak funguje jazyk. Každý výraz, kterým vyplňujeme bílá místa, je vždy nutně falocentrický.

V Lacanově teorii se tento princip nazývá symbolický moment. Symbolickým momentem *začíná* proces organizace, kdy pojem pohlaví získává svůj určitý význam. To, co bylo heterogenní a neoznačené, se teď utváří a organizuje kolem dvou pólů (maskulinního – nemaskulinního, tj. femininního).

To, co předcházelo, můžeme charakterizovat jako předoidipovské, sémiotické, karnevalové, rozvratné. A zde se pak nabízí v zásadě dvojí vysvětlení. Buďto tedy nerozlišené, heterogenní a předoidipovské dítě představuje vlastní strukturu, a to strukturu polyvalenční a polyfonní, nebo naopak už samotné pojmy heterogenního, bisexuálního a předoidipovského, stejně tak jako i představa možné duální jednoty dítěte a matky, jakožto obrazu jednoty a heterogennosti chápaných ve smyslu dvou stran téže mince, mají svůj původ v onom principu symbolizace. Zdá se mi, že tato otázka má i rozměr politický. Za



předpokladu, že tento heterogenní, předoidipovský svět je struktura autonomní, struktura se svými vlastními pravidly, je možné zákon rozvrátit a uspořádat karneval před dveřmi chrámu. Jestliže však tomu tak není a karneval a chrám nejsou struktury navzájem nezávislé, jestliže situace předoidipovská a oidipovská nejsou separátní a nespojité, ale je to právě struktura oidipovská se svým kastračním komplexem, co určuje strukturu předoidipovskou, pak každý pokus vzít chrám útokem a zpochybnit koncepce oidipovského a předoidipovského musí vycházet *z alternativního symbolického univerza*. Za možnou alternativu k symbolickému zákonu není možno brát imaginární, sémiotické a karnevalové. Takovou podobu má totiž prostor hry, sféra fiktivního, jak byla ustanovena samotným zákonem. Nemůže tedy jít o alternativní symboliku. Viděno z politického hlediska, pouze nový symbolismus jakožto nový zákon se může postavit zákonu vládnoucímu.

To vše velmi úzce souvisí s dvěma proudy současné feministické literární kritiky. Z jednoho z předchozích příspěvků této konference vyplynulo, že sféra karnevalového by snad mohla být vlastní sférou femininního. Já si to nemyslím. To jen patriarchální svět ji definoval jako femininní, intuitivní, zbožnou, mystickou a hravou, přisoudil jí atributy, které jsou považovány za obecně ženské: heterogenita, představa, že žena prožívá svou sexualitu celým tělem, ne jen genitálně, falicky. Ne že by snad karneval neměl na zákon rozvratný vliv, působí však výhradně v rámci jeho mezí.

Tak rozumím i přístupu francouzské školy kolem Kristevové a je snad zřejmé, proč je tato škola v podstatě apolitická. Vnucuje se otázka, proč si Kristevová i její spolupracovníci vybírali pro své jinak velmi pozoruhodné úvahy výlučně díla mužských autorů a často ovšem také texty protofašistické. Rozvrat jako takový může být stejně radikální zprava jako zleva. Takový rozvrat ovšem zůstává v rámci patriarchální symboliky. A v tom je tedy problém.

Teď se zastavím u románu *Na Větrné hůrce*, který můžeme případně použít k rozvedení několika myšlenek. Nemám v úmyslu pouštět se do psychoanalytického rozboru tohoto díla, chci zde jen dokumentovat některé své závěry.

Dílo Emily Brontëové není karnevalovým zpochybněním patriarchálního řádu, ale naopak zůstává plně v rámci jazyka, který my nazýváme falocentrický. Přesto patriarchální organizaci prostřednictvím jistého druhu ironie problematizuje. Chci se zmínit o několika otázkách, které se k tomuto dílu váží. Za prvé: kdo vlastně příběh vypráví? Rukopis knihy poskytla nakladateli bez vědomí autorky její sestra Charlotte a kniha byla nakonec publikována pod mužským pseudonymem Ellis Bell. Autorem je žena, která psala soukromý román. Ten je nakonec vydán pod mužským jménem, získává věhlas a stává se všeobecně známým. Příběh má dva vypravěče: jedním z nich je muž, Lockwood, druhým žena, chůva Nelly Deanová. Na tomto dvojím vypravěčství pak stojí celá struktura románu. Lockwood je karikaturou romantického obrazu milence. Je vykreslen jako marnivý městský elegán, který je přesvědčen o tom, že ctí hodnoty romantického hrdiny a řídí se jimi (samota, vřelé srdce pod strohým zevnějškem). Takové představy jsou v románu kritizovány, a to především prostřednictvím postavy Isabelly, která vidí Heathcliffa jako temného romantického hrdinu z gotického románu a věří, že se nakonec ukáže jeho pravá džentlmenská povaha skrývaná pod zdánlivou bezohledností.

Příběh Kateřiny a Heathcliffa je příběhem o bisexualitě, příběhem o hysterii. Kateřinin otec slíbil své dceři, že jí ze své cesty do Liverpoolu přiveze bič. Místo toho se vrací s cikánským dítětem, jehož otec není znám a které tedy ani nemůže dostat své pravé jméno. Je mu dáno jméno Heathcliff, jméno Kateřinina bratříčka, který zemřel brzy po narození.

Když Kateřina nahlíží otci do kapes, zjistí, že bič, který jí měl přivést je přelomený, a tak místo biče dostává bratra a milence zároveň – Heathcliffa.

Po Heathcliffovi Kateřina celý život touží, ovšem provdá se za Edgara Lintona, muže, se kterým se jí nikdy nepodaří dojít úplného sjednocení, a naplňuje tak tradiční konvenci ženské volby. Edgar poskytuje pouze iluzi vzájemné komplementarity. Nemyslím tím snad, že by jejich vztah neměl být tělesný, narodí se jim přece dítě, což je v jistém smyslu příčinou Kateřininy smrti. Osobou, s níž Kateřina touží splynout v „jedno", je Heathcliff. „Já *sama* jsem Heathcliff a on je více mnou, než jsem já sama sebou", prohlašuje Kateřina a prohřešuje se tak proti tabu incestu. Ve stejném duchu se vyjadřuje i Heathcliff. Každý z nich je v bisexuální možnosti tím druhým, což představuje pojetí jednoty jakožto druhé strany mince různorodé heterogenity. „Jednota" tohoto druhu se může uskutečnit pouze smrtí. Kateřina umírá a pronásleduje Heathcliffa po dvacet let. Právě tehdy se román otevírá, když se Lockwood dovídá o Heathcliffově snu a uvažuje, jak by i on mohl dosáhnout nějaké jednoty (plní tak svou úlohu parodovaného romantického hrdiny). Sám Heathcliff v průběhu celého vyprávění čeká na naplnění svého snu, být znovu s Kateřinou. Stane se tak, až když zemře. „Jednota" symbolizuje předsymbolický stav, kterým je, a to nutně, pouze smrt. Žena v prostoru románu, v prostoru beletrie, má na výběr buď přežít tak, že se rozhodne pro problematickou, hysterickou cestu feminity, která ovšem nevede nikam (manželství s Edgarem), nebo ve svém úsilí o dosažení jednoty zahyne (a toulá se po blatech s Heathcliffem už jen jako duch).

Chci skončit tak, že se vrátím na začátek, chci skončit otázkou. Jestliže se román jako tvar ustanovil tehdy, když se ženy snažily definovat sebe samy jako ženy v prostředí nových společenských struktur, pak se žena – autorka románu nutně nachází v pozici hysterky, která chce rozbít symbolické určení pohlavní diference, tak jak byla vytvořena patriarchálním řádem, a to je ovšem bez ztráty rozumu nemožné. Psát tedy lze z konformistické pozice (romány Millsové nebo Boonové) nebo z pozice kritické (*Na Větrné hůrce*). Román se objevuje v momentě, když se společnost dostává do stadia jistého mezidobí, kdy subjekt vstupuje do procesu stávání se ženou (respektive mužem), tak jak těmto pojmům rozumíme dnes. Jestliže zde dnes opět hovoříme o druhu literární kritiky a o druhu textu, kdy se subjekt nerealizuje pod tlakem zákona symbolismu, ale formuje se ze sebe sama, z té heterogenní sféry subjektu v procesu vývoje, chci konečně položit otázku: *V procesu vývoje čeho?* Nemyslím si, že můžeme žít jako lidské subjekty, aniž bychom navazovali na minulost, což pro nás představuje především historie bytí mužem nebo ženou v buržoazním kapitalismu. Každá dekonstrukce staré historie je pouze tvorbou historie jiné. Kým tedy jsme v tomto procesu?[3]

[3] Juliet Mitchellová, „Femininity, Narrative and Psychoanalysis", *Modern Criticism and Theory. a reader*, ed. David Lodge (1988; London: Longman, 1993) 426–430. Tato práce původně zazněla jako referát na konferenci o narativu v Austrálii v roce 1972. Později byla přeložena v knize Rivers: *The Longest Revolution. Essays on Feminism* (Virago, 1984). Přeložil Martin Kekál. (Pozn. editora)



# Nový historismus

## Nový historismus

Nový historismus je historizující směr, který se rozvíjí v Anglii a v Americe pod vlivem značně rozrůzněných škol a směrů: čerpá inspiraci v dialogické kritice Michaila Bachtina, v marxistickém strukturalismu (Louis Althusser), v hermeneutice Hans Gadamera, v kulturní kritice Raymonda Williamse a především v díle filosofa a historika Michela Foucaulta. Sdružuje řadu různorodých metodologií a oborů společenských věd jako historie, antropologie, dějiny umění, politologie, ekonomie a literární teorie a kritika. V anglo-americkém kontextu literární kritiky a teorie se vymezuje především jako reakce na tendence formalismu opomíjet společenský kontext. Nástup nového historismu se spojuje s vydáním spisu **Stephena Greenblatta** *Renaissance Self-Fashioning* (1980) a s časopisem *Representations*.

Rice a Waughová rozlišují dvě hlavní linie nového historismu: první linie vzešla ze studií romantismu (Marylin Butlerová, Marjorie Levinsonová, Jerome McGann a David Simpson), zatímco druhá linie ze zkoumání renesance (Jonathan Goldberg, Stephen Greenblatt a Louis Montrose).[1] Nový historismus vystupuje proti pojetí tradiční historiografie, jež skládá ucelený obraz dějin z jednotlivých epizod a hodnotí je z určitého názorového úhlu. Proti tradičnímu „objektivnímu" pojetí dějin zdůrazňuje nový historismus subjektivismus – k historickému spisu máme přistupovat jako k literatuře a je třeba vnímat nejenom nabízený obraz skutečnosti, ale i osobnost autora a kulturní kontext, v němž dílo píše, neboť ten podmiňuje metodu a obsah sdělení. Nelze vlastně hovořit o mimesis v pravém slova smyslu, ale vždy jen o něčí interpretaci – obraz historie je podmíněn subjektivně a je tedy proměnlivou konstrukcí a je závislý na kontextu.

Podobně jako poststrukturalismus, i nový historismus hledá spíše rozpory, ohniska odporu a zpochybnění než jednotící a zcelující princips. Rekonstruuje politickou a ideologickou dimenzi textu, snaží se odhalit skryté determinanty kultury, zkoumá vztah mezi mocí, sexualitou a dobovými institucemi, zajímá se o způsoby, jakými se společenský proces kolonializace a strategie odporu vůči ní promítají do literárního textu.

Nejvýznamnějším zdrojem inspirace nového historismu, ať už v pozitivním či negativním slova smyslu, je francouzský filosof a historik Michel Foucault, jehož teoretické vývody poznamenaly také feministickou a poststrukturalistickou kritiku.

### Michel Foucault

Ze silné francouzské trojky Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault (1926–1984) se nejvíce čte právě posledně jmenovaný, snad také proto, že je nejpřístupnější. Foucault vyzbrojil novou generaci levicově smýšlejících intelektuálů pojmovým arsenálem a jako ideový stratég vytyčil strategie rozvratu základních koncepcí hodnotových systémů Západu. Jeho mimořádný ohlas v amerických akademických kruzích vysvětluje Mark Lilla tím, že paranoidní varianta Foucaultova postmodernistického způsobu myšlení souzněla s obdobně paranoidními tendencemi v americkém politickém myšlení,[2] jež hledalo pod povrchem událostí tajemné a temné souvislosti, složité intriky mocenských skupin. Stačí se jen zaposlouchat do spikleneckě rétoriky Foucaultových spisů: pod každodenní zkušenosti se skrývají mocnosti a nebezpečí; psaní jako forma zostřování diskursu; odhalování dějinné

[1] Phillip Rice a Patricia Waughová, eds. *Modern Literary Theory. A Reader* 2. vyd. (London: Edward Arnold, 1992) 259–266.

[2] Mark Lilla, "Foucault and the extreme life", *The Times Literary Supplement* 25 March 1993: 3–4.

lsti a přestrojení; dědictví jako množina puklin, trhlin; tělo poznačené historií a historie jako ničení těla; dějiny jako proces ovládání.

K Foucaultově popularitě u levicové inteligence přispívala i jeho kontraverzní politická angažovanost. Za pouličních bouří v Paříži v roce 1968 stál na barikádách, házel cihly po policistech a v médiích anarchistické využívání násilí obhajoval a filozoficky odůvodňoval. Neméně kontraverzní byla jeho podpora Mao Ce-tungovy čínské kulturní revoluce či islámské revoluce v Íránu. Na druhé straně zase podpořil stávkové hnutí Solidarity v Polsku. V 70. letech stále častěji pobýval v Kalifornii, kde našel nejen oddané stoupence, ale i radikální komuny, které jeho subversivní ideály už uvedly v život. Tam se také patrně nakazil nemocí AIDS, na niž zemřel.

Foucaultův hlavní přínos spočívá v tom, že efektním, často provokativním způsobem přehodnotil dosavadní přístup k historii, a tím vyslal další impulz k již probíhajícímu procesu přehodnocování literární historie, jenž v Americe 70. let dostával s nástupem hnutí etnických menšin a feminismu politický rozměr.

V první fázi tvorby Foucault rozpracoval *archeologickou metodu* analýzy historie a historických pramenů. Odmítl tradiční rozlišení na dokumenty intencionálního a neintencionálního charakteru, tj. otázku objektivity zdrojů, a snažil se spíše určit podmínky, které stanovují, co má status dokumentu, a je proto zařazeno do „vážně braného diskursu".[3] Vážně braný diskurs představuje dominantní podobu historie. Pojem *diskurs* si Foucault vypůjčil z lingvistiky, zbavil ho však jeho původního určení a učinil z něj oblíbený, i když stále značně vágní termín. V *Archeologii vědění* (1969) nejdřív definoval diskurs jen velmi obecně jako „to, co bylo produkováno skupinou znaků (možná také vše, co bylo vyprodukováno)". Vzápětí však Foucault tuto definici dále konkretizuje a vlastně nabízí několik postupných definic za sebou. V té poslední z nich označuje diskurs jako „skupinu výpovědí, jež patří do jediného systému formace, jako např. klinický diskurs, ekonomický diskurs, diskurs historie přírodních věd, diskurs psychiatrie."[4] Foucault usiloval o odhalení zákonitostí vzniku takové řady. Zákonitost, která řídí jeden nebo i více diskursů, nazval *diskursivní formací*. Některé principy diskursivní formace mohou být společné i pro více diskursů z různých epoch. Zákonitosti vzniku a řízení diskursivní praxe Foucault popisuje např. ve spisu „Řád diskursu" (1971)[5], kde také stanovil strategie dekonstrukce moci diskursu – jak se jeho vlivu bránit (viz ukázka v této antologii). Uspořádaná soustava výpovědí představuje *archiv* a ten se nabízí historikovi ke zkoumání. Foucaltovský historik však nemá zkoumat jen hlavní proudy, ale má se zaměřit i na marginalizované oblasti, a má se stavět proti „metahistorickému používání ideálních významů a proti neurčitým teleologiím."[7] Musí „zjišťovat jedinečnost událostí vně každé monotónní konečnosti, musí je vypátrat tam, kde je nejméně očekáváme, a to v tom, co platí za něco zcela bez dějin: v citech, lásce, svědomí, instinktech: musí postřehnout návraty těchto jedinečností, nikoli proto, aby načrtl pozvolnou křivku jakéhosi vývoje, nýbrž proto, aby objevil různé scény, na nichž se odehrály různé role; musí dokonce určit místo, kde chybí, okamžik, kdy se nekonaly (Platón v Syrakusách se nestal Mohamedem…)."[8]

[3] Viz Jiří Pechar, *Být sám sebou* (Praha: Hynek, 1995) 120.
[4] Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, přel. A. M. Sheridan Smith (1989; London: Routledge, 1992) 107–108.
[5] Foucault 107.
[6] Michel Foucault, „Řád diskursu", *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák (Praha: Svobodná, 1994).
[7] Foucault, „Řád diskursu" 76.
[8] Foucault, „Řád diskursu" 75.



Svůj nový, tzv. *archeologický* přístup k historii, kdy studuje historii určitého fenoménu, a nikoliv dějiny určitého úseku historie či dějiny historických osobností, předvedl v studii psychiatrického diskursu, *Dějiny šílenství* (1961, č. 1994).[9] Na zásadní proměně společenského postavení duševně chorého dokazoval existenci tří základních epoch, jež nazývá *epistémy*, renesanční (1500–1630), klasickou (1650–1800) a moderní (od r.1800 až po současnost). Ve středověku a renesanci se blázen těšil určité úctě (viz postavy moudrých bláznů) a člověk vedl „se slabomyslností dramatický rozhovor, v němž se střetával s temnými silami světa; zkušenost šílenství obestíraly tehdy obrazy, které hovořily o Pádu a Posledním soudu, o Šelmě, Metamorfóze a veškerých nádherných tajemstvích Poznání."[10] V osvícenství se však rozhovor mezi šílenstvím a rozumem zásadně proměnil a šílenství bylo vykázáno do oblasti duševní choroby a dvousměrný dialog skončil. Šílenec se stal pouhým objektem vědeckého zkoumání, a tím se vytratil z naší kultury cenný rozměr. Tuto proměnu epistémy Foucault spojoval s nástupem institucionalizace a tudíž i normalizace všech aspektů společenské praxe. Vznik ústavů pro duševně choré Foucault považuje za výrazný milník (monument), který tuto proměnu dokládá.

V druhé fázi své filozofické dráhy se Foucault zaměřil na vztah moci, sexuality a promluvy, aby odhalil jemné předivo konvencí a zákonitostí, jež determinují naše myšlení, a tím i naše chování (ústřední postavení zaujímají principy *regulace* a *vyloučení*), a současně načrtl strategie, jak se tomuto tlaku bránit (viz „Řád diskursu"). Inventář těchto pravidel, kterými se řídí jednotlivé diskursivní praxe, vytváří „archiv", neboli nevědomí. Na rozdíl od marxistů však nevidí dějiny jako střet vykořisťovatelské a vykořisťované třídy, ale ukazuje, že obě strany jsou ovládány „zvenčí" určitými pravidly a zákonitostmi dané diskursivní formace a, v užším smyslu, daného diskursu. Foucault vlastně jako by obracel tradiční pohled, „jazyk" (přesněji inventář vědomí a nevědomí) přestává být pouhým nástrojem dorozumívání a naopak člověk se stává předmětem jeho působení a je pravidly diskursu a diskursivní formace predeterminován. Moc v moderní společnosti funguje mnohem rafinovaněji a zprostředkovanější než v předchozích typech represivních společností, neboť vyvíjí všestranný tlak prostřednictvím nejrůznějších institucí (nejen školy a rodiny) na „normalizaci lidského jedince a internalizaci norem a hodnot společenského řádu, aby „těla" byla užitečná, povolná, produktivní a podřízená, a to i tak, že moc vytváří novou realitu – nové příležitosti a nové formy činností, což Foucault dokazuje na dějinách sexuality či trestního práva.

Podobně jako Lacan tak i Foucault usiluje v duchu nietzschovské tradice o rehabilitaci jinakosti jako ztraceného rozměru naší kultury. Foucault měl značný vliv nejen na západní historiografii, ale především na feminismus a nový historismus.

Ve feministickém myšlení je jednou z klíčových otázek otázka konstituování identity ženy. Podobně jako Lacan tak i Foucault zdůrazňoval, že tělo není člověku jen tak přirozeně dáno, ale vzniká jako výsledek diskursivních formativních vlivů, jež regulují sexualitu. Pohlavní identita se potom jeví jako diskursivní konstrukt, neustále se proměňuje a vyvíjí.[11] Foucaultovo spojování otázky konstrukce sexuality s otázkou společenské dominance a moci (patriarchální dominance) umožňuje nacházet nejen projevy represivního tlaku, ale i projevy resistence. Hysterie ženy se potom nejeví jen jako symptom duševní poruchy, ale spíše jako znak odporu a nesouhlasu s patriarchálním uspořádáním společnosti. Vztah Robinsona

[9] Michel Foucault, *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hlubiny historických kořenů pojmu duševní choroby*, přel. Věra Dvořáková (Praha: nakladatelství Lidové noviny, 1994).
[10] Foucault, *Dějiny šílenství* 7–8.
[11] Viz např. Foucault, *Diskurs, autor, genealogie* 81.

a Pátka lze potom zkoumat nejen z pohledu koloniální osvojení a dominance, ale lze nacházet i příklady, kdy se ukazuje závislost pána na sluhovi nebo se jejich vztah obrací naruby, jak to dokazuje ve studii vztahu pána a sluhy Liliane Weissbergová.

**Doporučená literatura:**


Deleuze, Gilles. *Foucault* (1996).
Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge* (1969, angl. 1972, 1992).
—. „Řád diskursu", *Diskurs, autor, genealogie* (1994).
—. *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby* (1994).
Marcelli, Miroslav. *Michel Foucault alebo stať sa iným* (1995).
Pechar, Jiří. *Být sám sebou* (1995).
Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. 2. vyd. (1993).




# Stephen Greenblatt

## Sebeutváření v renesanci: Od Mora k Shakespearovi

### Úvod

Předmětem této práce je téma *sebeutváření* v době od T. Mora po W. Shakespeara. Mým východiskem je zcela prostý poznatek, že v Anglii 16. století existoval individuální subjekt (self) i představa jeho možného utváření. Prohlašovat něco tak samozřejmého zní poněkud absurdně, vždyť přece individuální subjekt nacházíme všude v podobě osobního řádu, osobitého způsobu přístupu ke světu či struktury omezovaných lidských tužeb, a stejně tak vždy nacházíme i projevy vědomé stylizace ve formování a vyjádření osobní identity. Aby bylo jasné, že to, co mám v úmyslu prozkoumat, se neobjevuje z čista jasna s koncem roku 1499 a začátkem roku 1500, je zapotřebí si připomenout, jak navýsost jemně a navíc s notnou dávkou ironie manipuloval s *persónou* již Chaucer. Navíc lze dostatečně průkazně dokázat, že v 16. století bylo v sebeutváření mnohem méně *autonomie* než v dobách dřívějších, že totiž rodina, stát a náboženské instituce podrobily středostavovský a aristokratický subjekt mnohem pevnější a závaznější disciplíně. Autonomie je důležitým tématem, ovšem nikoliv tématem jediným či dokonce ústředním. Schopnost dát tvar sobě samému je součástí širší schopnosti ovládat identitu, a to identitu druhých stejně jako nás samých.

Co ovšem je obzvláště důležité, je přesvědčení, které se objevuje v učené literatuře již u Burckhardta či Michelety, že v raně moderním období dochází k proměně těch intelektuálních, sociálních, psychologických a estetických struktur, které řídí tvorbu identit. Tuto proměnu je velmi obtížné běžným způsobem charakterizovat, protože je nejen komplexní, ale také zásadně dialektická. Když prohlásíme, že se nově klade důraz na aktivní sílu vůle, pak musíme dodat, že zároveň probíhá soustavný a houževnatý útok proti vůli. Když řekneme, že dochází ke společenskému pohybu, je nutno poznamenat, že se prosazuje moc rodiny a státu s cílem určovat veškerý pohyb ve společnosti. Budeme-li tvrdit, že se zvýšilo povědomí o existenci alternativních způsobů společenského, teologického a psychologického uspořádání, musíme doplnit, že se zároveň nově objevuje odhodlání podrobit tyto jiné typy uspořádání kontrole až k úplnému potlačení alternativ.

Snad nejprostší výpověď, kterou je možno učinit, je, že v 16. století si člověk zřetelněji uvědomuje, že utváření lidské identity je ovladatelný a tvořivý proces. Toto vědomí bylo rozšířeno již mezi elitou klasického světa, ovšem s křesťanstvím přichází vzrůstající nedůvěra k lidské schopnosti tvarovat identitu. „Ruce pryč od sebe," hlásal Augustin. „Jen zkus vystavět sebe sama a postavíš trosku."[1] V následujících staletích to sice nebylo jediné platné stanovisko, ovšem šlo o stanovisko velmi vlivné a k postulování skutečných alternativ došlo až v raně moderním období. Když v roce 1589 Spenser píše, že hlavním záměrem a smyslem, který „ztvárnil" (fashioned) v *Královně víl*, je „vytvořit gentlemana" (to fashion gentleman), když nechává svého rytíře Calidora hlásat, že „v každém lidském já... / je třeba utvořu

[1] Augustin, *Kázání č. 169*, cit. in Peter Brown, *Religion and Society in the Age of Saint Augustine* (London: Faber and Faber, 1972) 30.

(fashion) vlastního života příbytek"[3], či když se svěřuje své vyvolené v jednom ze svých *Amoretti*: „Ty rovnáš mé myšlenky a zevnitř utváříš mě (fashion me within)",[4] tehdy vždy zužitkovává zvláštní konotace, které v té době mělo sloveso *to fashion – utvářet, modelovat*, slovo, které se v Chaucerově poesii ještě vůbec nevyskytuje. Tento výraz byl dlouho používán pro označení tvůrčího činu či procesu, charakteristických znaků a vzhledu či osobitého stylu a vzoru, ovšem ukazuje se, že v 16. století slovo *fashion* rozšiřuje svou platnost a vztahuje se i k utváření vlastního já. Toto utváření lze chápat zcela doslovně jakožto udělení fyzické formy osobě – „Což pak nás neutvořil v lůně?"[5] táže se Job v Bibli krále Jakuba I. Jindy zase porodní báby podle požadavků doby „modelovat" děti formovaly lebky novorozenců do požadovaného tvaru[6]. Větší význam má ovšem pro naše záměry skutečnost, že modelováním můžeme dosáhnout i méně hmatatelného tvaru: jedinečné osobnosti, osobitého vztahu ke světu, uceleného způsobu chápání a jednání. Nijak nás nepřekvapí, že trvalým vzorem tohoto druhého způsobu utváření je Kristus. Ti, které bůh ve své vševědoucnosti předzvěděl, překládá Tyndale dopis Římanům „jsou utvořeni do podoby jeho syna" (8 : 29), a tak i pravý křesťan, píše opět Tyndale v *Poslušnosti* (Obedience), „cítí ... sebe sama ... jako by proměněn a utvořen podle Krista." „Jsme vyzváni," připomíná arcibiskup Sandys ve svém kázání, „utvářet sami sebe podle podobnosti a příbuznosti, která je v něm." Jindy se můžeme dočíst v ženevském překladu Nového zákona z roku 1557, že Kristus „byl zmrzačen, aby nás utvořil, zahynul pro náš život." Je-li Kristus vzorem nejvyšším, není přesto vzorem jediným, a to ani v Novém zákoně: „Všechno všechněm jsem utvořen," říká Pavel Korintským v Tyndalově překladu, „abych vždy některé ke spasení přivedl" (1 Kor. 9 : 22). Takový požadavek přizpůsobení se přirozeně neomezuje pouze na šíření evangelia. Např. v *Zahradě moudrosti* (The Garden of Wisdom, 1539) od Richarda Tavernera, se dovídáme, že ten, kdo touží být znalý věcí veřejných, „musí se ... utvářet dle způsobů lidských"[8] a tato rada je neustále připomínána.

Sebeutváření, které je odděleno od nápodoby Krista (toto oddělení, jak ještě uvidíme, může vést k silnému pocitu úzkosti), takto získává nový významový rozsah: vztahuje se k rolím rodičů a učitelů, je spjato s mravy a způsoby chování, a to zvláště v případě elit, může zahrnovat i pokrytectví a klam, lpění na pouhé vnější obřadnosti, reprezentuje povahu člověka a jeho záměry na rovině řeči a činu. A od reprezentace se snadno dostaneme zpět k literatuře. Ukáže se totiž, že sebeutváření je tak přitažlivé především proto, že funguje bez ohledu na ostré rozlišování mezi literaturou a životem společnosti. Neustále překračuje hranice mezi tvorbou literárních postav, tvarováním vlastní identity, prožitkem, kdy je člověk formován silami, které se vymykají jeho kontrole, či pokusy utvářet jiné subjekty. Tyto hranice nacházíme zajisté v literární kritice a stejně tak můžeme rozlišovat

[3] "A Letter of the Authors Expounding His Whole Intention in the Course of this Worke", *Faerie Queene. The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition*, ed. Edwin Greenlaw et al. (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1932–57).

[4] Amoretti 8, *The Works of Edmund Spenser*.

[5] Job 31 : 15 ... z které pocházejí mnohé další příklady, cituje překlad *Francouzské akademie* od La Primaudaye ze 16. století: „Sémě ... nemalýváš tvar při početí samotném, ale zůstává po nějaký čas bez jakéhokoli tvaru." Velmi podnětně pojednává o sebeutváření Thomas Greene, „The Flexibility of the Self in Renaissance Literature", in *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz, Thomas Greene a Lowry Nelson, Jr. (New Haven: Yale University Press, 1968) 241–264. Greenovým východiskem je rozsáhlý, které nachází u Pica, že totiž člověk má možnost se utvořit (*effingere*) do podoby dle vlastního výběru.

[6] Viz David Hunt, *Parents and Children in History. The Psychology of Family Life in Early Modern France* (New York: Basic Books, 1970) 132. OED cituje z *Problémů* Richarda Mulcastera: „Nýkoliv-li se přílišnému nepevnost v povaze (fashion) ... cvikem ... se narovná to, co bylo pokřiveno."

[8] Richard Taverner, *The Garden of Wisdom* (London, 1539). Za tento odkaz vděčím Richardu Yanowitzi a jeho práci „Tudor Attitudes Toward the Power of Language", diss., University of California, 1978.



např. styly literární a styly jednání, ovšem zaplatíme za to vysokou cenu, neboť nám v důsledku bude unikat možnost poznat složitý pohyb významu v dané kultuře. Odděluje-me totiž literární symboliku od symbolických struktur fungujících v jiných oblastech, jako by pouze umění bylo lidským výtvorem, jako by snad samotní lidé, použijme-li výrok Cliffordа Geertze, nebyli sami kulturními artefakty.[7]

„Lidská podstata nemůže být v žádném případě chápána jako nezávislá na kultuře," píše Geertz, neobrací se ke kultuře jen ve smyslu „celků konkrétních vzorů jednání – návyků, obyčejů, tradic a soborů zvyků – ale spíše ve smyslu „souboru řídících mechanismů – jako jsou plány, návody, pravidla, pokyny ... – které slouží k ovládání našeho jednání."[9] Sebeutváření je pak v podstatě renesanční podobou těchto řídících mechanismů, kulturním systémem významů, který dává vzniknout osobitým jedincům, když řídí onen přechod z abstraktní sféry možného ke konkrétnímu historickému uskutečnění. Literatura se pak v tomto systému projevuje ve třech vzájemně propojených podobách: jako projev konkrétního chování daného autora, jako vyjádření kódů, která toto chování formují, a jako reflexe těchto kódů. Interpretativní přístup, který se pokouším v následujících esejích uplatňovat, musí vzít v úvahu všechny tři funkce. Omezuje-li se interpretace na chování autora, stává se pak literární biografií (ať už v konvenční historické podobě či v podobě psychoanalytické) a hrozí jí, že bude opomíjet širší významová pole, na kterých se autor se svým dílem účastní. Je-li zase literatura chápána výlučně jakožto vyjádření společenských pravidel a příkazů, vystavuje se nebezpečí, že se zcela rozplyne v ideologické nadstavbě. Již samotný Marx se ze všech sil snažil bránit tomu, aby byla sféra umění takto funkcionálně redukována, avšak marxistická estetika, přes všechnu svou snahu a sílu intelektu, nedokázala uspokojivě zodpovědět teoretické otázky vznesené v *Grundrisse* a dalších Marxových dílech.[9] A nakonec, je-li literatura pojímána tak, že pouze nezaujatě zobrazuje vládnoucí pravidla jednání a nazírá je s bezpečným odstupem, pak silně omezujeme možnost pochopit konkrétní funkce umění, které ve vztahu k jednotlivcům i institucím zastává. Tyto funkce se srazí na ono obligátní „historické pozadí", které ovšem k našemu eventuálnímu pochopení mnoho nepřispěje. Ještě se vraťme k tomu pojetí umění, které usiluje o oslovení nadčasové, na dané kultuře nezávislé a univerzální lidské podstaty nebo k jiné koncepci, kde je umění sebestředným, autonomním a uzavřeným systémem. V obou případech je umění stavěno do protikladu ke společenské praxi. Sebeutváření je pak pouze tématem sociologie a literatura náleží výhradně do kompetence literární kritiky.

Osobně se pokouším uplatňovat spíše kulturní a antropologickou kritiku – pokud si pojmem „antropologický" představujeme interpretativní zkoumání kultury, jak je nacházíme v dílech Geertze, Jamese Boona, Mary Douglasové, Jeana Duvignauda, Paula Rabinowa, Victora Turnera a jiných.[10] Netvrdím, že by snad jmenované osobnosti náležely k jednomu určitému táboru, a už vůbec nelze hovořit o tom, že by vyznávali totéž vědeckou metodu.

[7] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973) 51.

[9] Geertz 44, 49.

[9] Karel Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (New York: Vintage, 1973) 110–111.

[10] Viz Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures a Islam Observed* (New Haven: Yale University Press, 1968); James Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition* (New York: Harper & Row, 1972) a *The Anthropological Romance of Bali 1597–1972. Dynamic Perspectives in Marriage and Caste, Politics and Religion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977); Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Praeger, 1966) a *Natural Symbols: Explorations in Cosmology* (New York: Pantheon, 1970); Jean Duvignaud, *Change at Shebika: Report from a North African Village*, přel. Frances Frenaye (New York: Pantheon, 1970); Paul Rabinow, *Reflections on Fieldwork in Morocco* (Berkeley: University of California Press, 1977); Victor Turner, *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

Co ale mají společného, je přesvědčení, že člověk se rodí jako „nedokončený živočich", že životní fakta jsou blíže umění, než by se mohlo na první pohled zdát, že všechny kultury i jejich pozorovatelé nevyhnutelně tíhnou k metaforickému uchopení reality a že antropologický způsob interpretace se má zaměřit spíše na interpretativní postupy, kterými se členové společnosti vyrovnávají s vlastní zkušeností, než na fungování mechanismů zvyků a institucí. Literární kritika, která uznává tyto zásady, si je nutně vědoma svého interpretativního statutu a chápe, že literatuře lze porozumět jen tehdy, když je pojímána jako součást znakového systému, který utváří danou kulturu. Jejím vlastním cílem, jakkoliv je obtížné tuto skutečnost akceptovat, je *poetika kultury*. Takový přístup usiluje o vyváženost, konfrontuje jednotlivá funkční hlediska nastíněná v předchozím odstavci, a proto nemůže být metodologicky čistý: už z jeho zaměření vyplývá, že se brání pokusům o izolaci jednotlivých diskursů a o jednoznačné odtržení uměleckých děl od myšlení a života svých tvůrců a svého publika. I nadále se však zabývám implikacemi umělecké reprezentace jako specifický lidské činnosti – Shakespearovo líčení konstrukce osobní identity a následné destrukce v *Othellovi* není přímo totožné s principy sebeutváření a sebepopření, jež jsem zkoumal u vybraných autorů – avšak cesta ke zkoumání těchto implikací nevede přes popírání vztahu mezi hrou a životem společnosti, ani skrz tvrzení, že život je „věcí o sobě", jenž existuje nezávisle na interpretaci. Společenské události jako takové jsou vždy ukotveny ve sdílených významových systémech a ty jsou i svými tvůrci pojímány v interpretativních aktech. Stejně tak i slova, z nichž se sestávají literární díla, o kterých zde pojednáváme, jsou svou pravou podstatou dostatečnou zárukou obdobné ukotvenosti. Jazyk je stejně jako i ostatní znakové systémy kolektivním výtvorem. Je pak úkolem interpretace důsledky této skutečnosti v plné míře zhodnotit, a to tak, že se prozkoumá jak sociální přínos literárního textu ve vztahu ke světu, tak i sociální přínos daného světa s ohledem na literární text. Ústředním předmětem mého zájmu v této studii o sebeutváření tak zůstává literární text, a to ze dvou důvodů. Věřím totiž, že v následujících kapitolách prokážu, že skutečně velké umění zaznamenává s výjimečnou citlivostí složitost kulturních bojů i kulturní harmonie, a dále věřím, částečně díky svým sklonům a své průpravě, že ať už jsou mé interpretativní schopnosti jakékoliv, aktivizují se literárními rezonancemi. Ještě zbývá doplnit, že kulturní poetika si je sama vědoma svého interpretativního statutu a toto vědomí musí vyústit v přijetí faktu, že neexistuje možnost plně rekonstruovat a poznat kulturu 16. století a vlastní svět odložit stranou. Z mé knihy bude snad dostatečně zřejmé, že otázky, které kladu literárnímu materiálu, a stejně tak i samotná povaha tohoto materiálu, jsou nutně formovány otázkami, které kladu také sám sobě.

Neutíkám před těmito problematickými body, neboť jsou cenou, kterou platím za svůj přístup, ale snad i jedním z jeho kladů. Navíc se pokouším kompenzovat jistou neurčitost a neukončenost, která tak nutně vzniká, tím, že se neustále obracím ke skutečným životům a konkrétním situacím, k hmotným potřebám a společenským tlakům, kterým museli lidé běžně čelit a k několika relevantním textům. Každý z těchto textů je chápán jako ohnisko pohybu sil činných v kultuře 16. století. Ne snad že bychom mohli jejich prostřednictvím *prohlédnout* základní a prvotní historické principy, ale tyto texty nám umožňují interpretovat prolínání jejich vlastních symbolických struktur a struktur, které nacházíme v profesním životě jejich autorů, a struktur celého sociálního světa. Toto prolínání tvoří jednotný, vnitřně složitý proces sebeutváření. Právě pomocí interpretace lze pochopit, jak se v dané kultuře formují literární a společenské identity. To znamená, že je v našich silách konkrétně zhodnotit důsledky určité formy moci pro sebevyjádření člověka, pro já, moci lokalizované v jednotlivých institucích (soudní dvůr, církev, koloniální správa, patriarchální rodina)



a rozptýlené v ideologických významových strukturách, charakteristických výrazových prostředcích a v přetrvávajících narativních vzorcích.

Nacházíme-li rezonanci a centralizovanost v našem malém souboru textů, nejde o nic jiného, je to důsledek naší vynalézavosti a vynalézavosti mnoha dalších, podobně smýšlejících lidí. My je ovšem zapojujeme do jakéhosi historického dramatu. Takové drama vyžadujeme jednak z toho důvodu, že čtenáři literatury mají sklon vnímat svět prostřednictvím literárních vzorů, a také proto, že i naše vlastní životy, a to zcela bez ohledu na nějakou profesionální deformaci, jsou prosyceny uměle tvarovanou zkušeností. Jestliže neustále uplatňujeme prostředky výběru a tvarování pro objasňování našich životů, jestliže trváme na důležitosti určitých „bodů obratu" a „krizí", či když podle moderního Freudova příkladu rozebíráme zápletku sofoklovské tragédie, abychom charakterizovali námi všemi sdílenou „rodinnou romanci", pak není nijak překvapivé, že uplatňujeme podobný narativní výběr i tehdy, když chceme popsat sdílené historické základy. Když se tedy pokoušíme zahlédnout způsob, jakým se formovala identita v období anglické renesance, nemůžeme se spokojit jen se statistickými tabulkami a nemáme ani dost trpělivosti k tomu, převyprávět tisíce příběhů, z nichž každý má navíc ještě mnohé drobné varianty. Problém nespočívá v nedostatku trpělivosti, ale v pocitu bezmoci, neboť po jednom tisíci následuje další tisíc a pak další, a není nijak zaručeno, že se dostaneme o něco blíž k pochopení, které hledáme. A tak si z oněch tisíců vybereme hrstku poutavých postav, o kterých si myslíme, že v sobě nesou mnohé z toho, co potřebujeme, a kteří zasluhují pečlivou individuální pozornost a zároveň odhalují širší kulturní vzorce.

Že nám toto umožňují, není podle mého názoru dáno pouze naší kritickou invencí. To je alespoň jeden z předpokladů, na kterých kniha staví. Vnímáme kvality, a to kvality chtěné či zpola chtěné, které jsou přisouzeny postavám, o nichž analogicky s ohledem k nám samým předpokládáme, že jsou zaujaty vlastními činy výběru a tvorby a zdají se směřovat k nejcitlivějším oblastem vlastní kultury, aby vyjadřovaly, či aby v rozvrhu ztělesňovaly její dominantní úspěchy i úzkosti. Je samozřejmostí, že se umělci touží stát hlasem kultury, vytvořit abstraktní a shrnující kroniku doby, ovšem s touto touhou se setkáváme i mimo oblast umění. Je třeba říci, že na počátku 16. století umění nějakou autonomii nepředstírá. Psané slovo je vědomě zakotveno v určitém společenství, v konkrétních životních situacích a strukturách moci. Nedobereme se přímého vztahu k těmto postavám ani k jejich vlastním kulturám, ale operativní povaha celku lidského chápání, tak jak se ukazuje v projevech našich současníků i v dílech mrtvých autorů, umožňuje přístup nepřímý, nebo nám alespoň dává zakoušet naše vlastní konstrukce jakožto živý ekvivalent takového přístupu.

Měli bychom připomenout jeden obecný faktor týkající se představitelů literatury 16. století, na které se tato práce zaměřuje, protože nám pomůže objasnit jejich vztah jakožto autorů k utváření identity. Všichni ztělesňují ať již v tom či onom smyslu výraznou mobilitu. Ve většině případů jde o mobilitu společenskou a ekonomickou. More, syn poměrně úspěšného londýnského právníka, se stává rytířem, mluvčím dolní sněmovny, kancléřem úspěšného londýnského právníka, se stává rytířem, mluvčím dolní sněmovny, kancléřem lancasterského vévodství, správcem university v Cambridgi a nakonec i lordem kancléřem, tajemníkem Jindřicha VIII. Spenser zase jako syn skromného svobodného kočovného ševce a úředníka ve farnosti St. Mary v Canterbury, získává rozsáhlý koloniální pozemkový majetek a je v krá-lovských dokumentech zaznamenán jako „pán přebývající v hrabství Cork".[11] Marlowe, syn v Cambridge. Vzestup jistě nijak zvlášť závratný, ale přece jen vzestup. Shakespeare, syn

[11] Citováno z úvodu od E. de Selincourta k dílu Spenser: *Poetical Works*, ed. J. C. Smith a E. de Selincourt (London: Oxford University Press, 1912), str. xxxviii.

prosperujícího rukavičkáře, můžena sklonku kariéry uplatňovat jménem svého otce nárok na šlechtický titul a kupuje si druhý největší dům ve Stratfordu. Všichni tito talentovaní mužové středního stavu se vymanili z úzce omezené sociální sféry a vstoupili do společnosti, kde se dostali do přímého styku s mocnými a významnými osobami. Je ovšem nutno doplnit, že každý z nich měl zároveň možnost dostatečně blízce poznat život lidí bez jakékoli moci, postavení či vzdělání. V případě Tyndala se nesetkáváme se vzestupnou mobilitou v tradičním sociologickém významu, ale spíše s mobilitou založenou geograficky a ideologicky, jak o tom svědčí přeměna původně katolického kněze v protestantského faráře, přesun z rodného Gloucestershiru, kde žil jeho prosperující zemanský rod, do Londýna a dále do kontinentálního exilu, a konečně také jeho životní dráha, kdy se z bezvýznamného postavení propracoval k nebezpečné proslulosti vůdčího heretika. A nakonec u Wyatta, jehož rodina dosáhla vysokého postavení a bohatství teprve v předcházející generaci, nacházíme neklidnou mobilitu diplomata (Francie, Itálie, Španělsko, Flandry).

Všech šest literátů, o kterých zde pojednávám, se zásadním způsobem vydělilo z pevně daného a děděného společenského světa a všichni reprezentují v mocné a působivé formě aspekty renesančního sebeutváření. Tyto aspekty však nejsou v žádném případě shodné. Uspořádal jsem tuto knihu tak, že předkládám vždy dvě zásadně odlišné teze, které vyúsťují ve třetí komplexní hledisko, ve kterém jsou ony protikladné teze znovu nastoleny a transformovány. Konflikt mezi Morem a Tyndalem je nově pojednán v postavě Wyatta a protiklad Spensera a Marlowa se znovu objevuje u Shakespeara. Wyatt nepřenáší protiklad Mora a Tyndala na nějakou vyšší rovinu, i když je jeho sebeutváření důsledky tohoto protikladu zásadně ovlivněno. Estetický a morální konflikt, který vzniká mezi díly Spensera a Marlowa, vlastně neřeší ani Shakespeare, přestože jeho dramatická tvorba z obou pozic nějakým způsobem čerpá. Spíše můžeme říci, že Wyatt i Shakespeare ve svých dílech, která svou silou převyšují tvorbu jejich současníků, zachycují historický tlak neuzavřeného a přetrvávajícího konfliktu. Navíc jsou otázky, které ve svých dílech vznesli More a Tyndale na teologické rovině, přeneseny v dílech Spensera a Marlowa do roviny sekulární, zatímco Shakespeare se v *Othellovi* a ostatních dílech zabývá mužskými sexuálními úzkostmi, tj. obavou ze zrady, potlačováním a rozpoutáním agresivity a vyjevením složitosti osobního utrpení, které již byly vyjádřeny ve Wyattově lyrice.

Můžeme nastínit, jakou pozici zastávaly tyto osobnosti ve vztahu k moci. První triáda představuje směřování od církve k Bibli a k absolutistickému státu. Druhá triáda pak vývoj od oslavy revolty k podvratnému podřízení. Podobným způsobem lze zachytit pozici, kterou zastávají jednotlivá umělecká díla ve vztahu ke společnosti. Zde se směřuje od uzavřenosti v daném společenství, náboženské víře či diplomacie k ustanovení literární tvorby jako samostatné profese. Je ovšem nutno si uvědomit, že takovýto přibližný a schematický náčrt má pouze omezený význam. Čím více pronikáme k našim osobnostem a jejich dílům, tím nesnadnější se jeví možnost vřadit je do nějakého obsáhlého historického schématu. Stýká se zde množství přechodných, nevyrovnaných tlaků s diskursivními a behaviorálními reakcemi, invencemi a protitlaky.

V 16. století se nesetkáváme s nějakou jednoznačnou „historií subjektu", pokud se ovšem nejedná o výsledek naší snahy redukovat spletitost komplexních a tvůrčích bytostí s účelem získat bezpečný a ovladatelný řád. Tato kniha nepředkládá nějaké všeobecné „vysvětlení" sebeutváření v anglické renesanci. Každá kapitola je koncipována tak, aby stála sama o sobě jakožto průzkum svého druhu, jehož obrysy závisejí na tom, jak uchopíme konkrétní situaci autora či textu. Přesto však můžeme tuto část uzavřít tím, že vyjmenujeme několik ústředních rysů, které sebeutváření ve většině případů, se kterými pracujeme, obsahuje, ať už se jedná o samotné autory či jejich literární postavy.



1. Žádný z představitelů není dědičným nositelem titulu, dlouhé rodinné tradice hierarchické povahy, která by jeho osobní identitu vázala na identitu klanu či kasty. S částečnou výjimkou Wyatta náležejí všichni spisovatelé ke střednímu stavu.

2. Proces sebeutváření těchto postav vyžaduje, aby se podřídili nějaké absolutní moci či autoritě, která se alespoň částečně vyskytuje mimo oblast já, např. bůh, svatý text, a instituce typu církve, soudního dvora a koloniální či vojenské správy. Zde je výjimkou Marlowe, ovšem jak uvidíme později, jeho zatvrzelý odpor k hierarchické autoritě v sobě přesto nese jistý prvek podřízení.

3. Sebeutváření probíhá vždy ve vztahu k něčemu, co je vnímáno jako cizí (alien), odlišné a nepřátelské. Toto hrozivé Jiné, např. heretik, divoch, čarodějnice, cizoložnice nebo zrádce, představuje hrozbu a musí být odhaleno či případně vymyšleno, aby mohlo být napadeno a zničeno.

4. To, co je cizí, je autoritou vnímáno buď jako něco, co nemá řádnou formu a je chaotické (nedostatek řádu), nebo jako to, co je falešné a negativní (démonická parodie řádu). Jelikož líčení prvního případu vede nevyhnutelně ke snaze organizovat a tematizovat, chaotický element soustavně uniká do oblasti démonického, což má za následek, že „cizí" je vždy pojímáno jako pokřivený obraz autority.

5. Autorita jednoho člověka je cizí druhému člověku.

6. Když jsou určitá autorita nebo cizí prvek zničeny, jejich místo zaujímá nový prvek.

7. V daném čase se vždy vyskytuje více autorit a více než jedno cizí.

8. I když se autorita nebo to, co je cizí, nacházejí mimo já, jsou přesto zároveň vnímány jako vnitřně nutné, takže jak podřízení, tak i destrukce jsou již vždy zvnitřněny.

9. Sebeutváření probíhá vždy, ovšem ne výhradně, v jazyce.

10. Síla, která útočí na cizí prvky ve jménu autority, má excesivní povahu a ohrožuje tak i samotnou autoritu, kterou měla původně chránit. Proto v sobě sebeutváření vždy nese určité vědomí hrozby, určité zahlazení či narušení i jistou ztrátu subjektu.

Abychom shrnuli tyto poznatky, ještě než obrátíme pozornost k bohatství životů a textů, které je prokazují, ale i komplikují, můžeme prohlásit, že sebeutváření probíhá, když dochází ke střetu autority a odlišného, že to, co z tohoto střetu vzniká, má účast jak na autoritě, tak i na tom cizím, které bylo cílem útoku, a proto každá takto dosažená identita v sobě vždy obsahuje prvky vlastního rozkladu a porážky.[12]

[12] Text je úvodem ke knižní studii *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (1980, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984) 1–9. Přeložil Martin Kolář.

# Michel Foucault
## Řád diskursu

(…) Takové jsou úkoly nebo spíše některá témata, která řídí práci, jíž bych se zde chtěl věnovat v nastávajících létech. Ihned však můžeme zjistit některé metodické požadavky, které jsou jim vlastní.

Především je to princip *zvrácení*: tam, kde tradičně, jak se domníváme, rozpoznáváme zdroj diskursů, princip jejich rozkvětu a jejich kontinuity, v oněch útvarech, jež se zdají hrát pozitivní roli, jako jsou autor, obor, vůle po pravdě, tam všude je třeba spíše rozpoznávat negativní roli štěpení a zředění diskursu.

Co však rozpoznáváme za těmi principy zředění, jakmile jsme je přestali uvažovat jako základní a tvůrčí moment? Máme snad připustit možnou plnost nějakého světa nepřetržitého diskursu? Právě zde musí vstupovat do hry další metodické principy.

Princip *diskontinuity*: to, že existují systémy zředění, neznamená, že by pod nimi nebo za nimi panoval jeden nekonečný velký diskurs, nepřetržitý a tichý, který by byl těmito systémy potlačen nebo zatlačen a my bychom ho měli vyzvednout tím, že bychom mu konečně vrátili slovo. Není nutné si představovat, že světem probíhá a že ho obchvacuje všemi svými formami a všemi svými událostmi cosi nevysloveného či cosi nemyšleného, co by konečně bylo nutno vyříknout nebo myslit. S diskursy má být nakládáno jako s diskontinuitními praktikami, které se navzájem kříží, někdy se střetají, avšak stejně dobře se neznají nebo navzájem vylučují.

Princip *specifičnosti*: nenechat diskurs rozplynout ve hře předem daných významů: nepředstavovat si, že k nám svět obrací čitelnou tvář, kterou nám postačí jen rozluštit: svět není pomocníkem naší znalosti: neexistuje zde předdiskursivní prozřetelnost, která by svět pro nás příznivě naladila. Diskurs je třeba pojímat jako násilí, které působíme věcem, v každém případě jako jistou praxi, kterou jim vnucujeme, a právě v této praxi události diskursu nacházejí princip své pravidelnosti.

Čtvrtým pravidlem je pravidlo *vnějšnosti*: zakazuje nám postupovat od diskursu k jeho vnitřnímu a skrytému jádru, k nitru myšlenky nebo významu, jenž by se v něm projevoval: naopak nám přikazuje postupovat z diskursu samého, z jeho objevení se a jeho pravidelnosti k vnějším podmínkám, jež ho umožňují, k tomu, co poskytuje nahodilou sérii diskursních událostí a co určuje jejich meze.

Jako princip, který ovládá analýzu, by tedy měly sloužit čtyři pojmy: pojem události, pojem série, pojem pravidelnosti a pojem podmínky možnosti. Jak je vidět, stojí tyto pojmy doslova proti některým jiným: událost proti tvorbě, série proti jednomu, pravidelnost proti původnosti, podmínka možnosti proti významu. Tyto čtyři protikladné pojmy (význam, původnost, jedno, tvorba) téměř zcela ovládaly tradiční dějiny myšlení, jež za obecného souhlasu pátraly po bodu tvorby, jednotě díla, epochy či tématu, znaku individuální originality a neohraničeném bohatství skrytých významů.

Dodal bych jen dvě poznámky. Jedny se týká historie. Často se připisuje k dobru současné historii to, že zrušila přednost, jež byla dříve dávána jednotlivé události, a že ozřejmila struktury dlouhého trvání. Jistě, nicméně si nejsem jist, zda se práce historiků ubírala právě



tímto směrem. Spíše si myslím, že tomu není tak, že by zaznamenání události a analýza dlouhého trvání byly v obráceném poměru. Zdá se naopak, že díky tomu, že sevřeme do krajnosti zrníčko události a že nutíme mohutnost historické analýzy až k tomu, aby se zabývala obchodními tržbami, notářskými akty, matrikami, přístavními archivy, rok po roku, týden po týdnu, díky tomu všemu je vidět, jak se za bitvami, dekrety, dynastiemi nebo shromážděními rýsují masivní jevy trvající jedno či více staletí. Historie, jak je praktikována dnes, se od událostí neodvrací, ale naopak neustále rozšiřuje jejich pole, odkrývá neustále jejich nové vrstvy, povrchnější nebo hlubší, neustále izoluje nové celky událostí, v nichž jsou někdy události početné, husté a zaměnitelné, někdy vzácné a rozhodující: od takřka každodenních výkyvů cen se přechází ke staletým inflacím. A důležité je to, že historie neuvažuje událost, aniž by neurčila sérii, do níž náleží, aniž by nespecifikovala způsob analýzy, který jí přísluší, aniž by se nesnažila poznat pravidelnost jevu a meze pravděpodobnosti jejich výskytu, aniž by se netázala na variace, zakřivení a hlavní směr křivky, aniž by nechtěla určit podmínky, na nichž toto vše záleží. Jistě, historie se již dlouho nesnaží vysvětlit události hrou příčin a důsledků v beztvaré jednotě nějakého velkého, mlhavě homogenního nebo přísně hierarchizovaného bytí. Ne však proto, aby nalezla prvotní struktury, které jsou vůči události vnější a nepřátelské. Činí tak proto, aby stanovila rozmanité, navzájem propletené, často se rozcházející, nikoli však autonomní série, které umožňují opsat „místo" události, meze její nahodilosti, podmínky jejího objevení se.

Základní pojmy, které se nyní vnucují, již nejsou pojmy jako vědomí a kontinuita (s doprovodnými problémy svobody a kauzality), ani pojmy znaku a struktury. Jsou to pojmy události a série, včetně hry pojmů, jež se k nim váží: pravidelnost, nahodilost, diskontinuita, závislost, transformace. Ona analýza diskursu, o jaké sním, se člení právě prostřednictvím tohoto celku, nikoli ovšem podle tradiční tematiky, kterou filosofové včerejška pojímali ještě jako „živou" historii, nýbrž podle skutečné práce historiků.

Avšak právě zde nás tato analýza staví také před pravděpodobné obávané filosofické či teoretické problémy. Jestliže se máme diskursy zabývat především jako celky diskursivních událostí, jaký statut máme dát onomu pojmu události, o kterém filosofové tak zřídka uvažovali? Událost – to samozřejmě není ani substance, ani kvalita, ani proces: událost není tělesného řádu. A přesto to není nic nehmotného: událost se stává skutečnou, je skutečnou vždy v rovině materiálna, má své místo a spočívá ve vztahu, v koexistenci, v rozptylu, v navazování, v hromadění, v třídění materiálních prvků: není to akt ani vlastnost tělesa: produkuje se jako účinek materiálního rozptylu a v něm. Řekněme, že by filosofie události měla postupovat na první pohled paradoxním směrem k materialismu netělesna.

Na druhé straně, máme-li se zabývat diskursivními událostmi v sice homogenních, avšak diskontinuitních sériích, jaký statut máme této diskontinuitě přiřknout? Nejde samozřejmě ani o následnost časových okamžiků, ani o pluralitu různých myslících subjektů: jde o pomlky, které lámou okamžik a rozptylují subjekt v pluralitu možných pozic a funkcí. Taková diskontinuita postihuje a činí neplatnými nejmenší jednotky, které byly tradičně uznávány nebo byly nejméně sporné: okamžik a subjekt. A pod nimi a nezávisle na nich je třeba postihnout mezi těmito diskontinuitními sériemi vztahy, které nemají povahu následnosti (nebo simultánnosti) v jednom (či více) vědomí: je třeba vypracovat – vně filosofií subjektu a času – teorii diskontinuitních systematičností. Konečně, je-li pravda, že ony diskontinuitní a diskursivní série vykazují, každá v určitých mezích, svou pravidelnost, není nepochybně již možné stanovit mezi prvky, které je vytvářejí, pouta mechanické kauzality nebo ideální nutnosti. Je třeba přijmout to, že zavedeme do produkce událostí nahodilost

jako kategorii. Také zde pociťujeme nedostatek určité teorie, jež by umožnila promýšlet vztahy náhody a myšlení.

Nepatrný odstup, který navrhujeme použít v dějinách myšlení a který spočívá v tom, že pracujeme nikoli s představami, jež mohou být za diskursy, nýbrž s diskursy jakožto pravidelnými a odlišnými sériemi událostí, nás totiž vede k tomu, abychom s obavou rozpoznávali něco jako malou (a možná odpudivou) mašinérii, jež umožňuje uvést do samotného kořene myšlení *náhodu*, *diskontinuitu* a *materiálno*. Je to trojí nebezpečí, jež se jistá forma historie pokouší zažehnat tím, že vyprávěí kontinuální odvíjení se jakési ideální nutnosti. Pro nás jde o tři pojmy, jež by měly umožnit, aby praxe historiků navázala na historii systémů myšlení. O tři směry, jimiž musí postupovat teoretické rozpracování. (…)[1]

[1] Tento text je úryvkem ze studie Michela Foucaulta „Řád diskursu", *Diskurz, autor, genealogie*, přel. Petr Horák (Praha: Svoboda, 1994) 26–29.



## Kam dál?

Nejsem prognostik, ale zdravý rozum napovídá, že žijeme v době, kdy se vedle konceptuálního a systémového myšlení prosazuje i kontextové myšlení, umění vnímat a zobrazovat jev v jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti a neredukovatelnosti, jako fakt estetické i ideologické povahy. Proto jsem vybral na závěr esej kritičky **Liliane Weissbergové**, který synkreticky spojuje několik metodologických přístupů k literatuře. Kromě pečlivé textové analýzy, jež zahrnuje jak samotný text, tak i kontext literární tradice, věnuje Weissbergová pozornost *místu*, a organicky tak propojuje textovou analýzu s postupy tradiční biografie a reportáže.

Jako pravá archeoložka (nebo také jako tradiční životopisec) přijíždí kritička na místo činu, tj. místo, kde se odehrává děj povídky E. A. Poea „Zlatý skarabeus"[1]. Pak rekonstruuje historii dominant (pevnost, městské čtvrti a celého Sullivanova ostrova) a vydává se po stopách příběhu. Začíná tedy z opačného konce, hledá, jak se příběh podepsal na současné tváři místa, místo toho aby rovnou začala zkoumat, jak se místo podepsalo na příběhu. Rozpor mezi geografickou osou současného ostrova (sever–jih) a imaginární osou ostrova v příběhu (západ–východ) je včleněn do tematického plánu kritické studie a stává se určujím strukturním prvkem.

Druhá část přináší podrobné vylíčení koloniální a postkoloniální minulosti ostrova, který sloužil jako přístaviště a místo karantény pro černé otroky, přivezené z Afriky. Rekonstruuje tedy vrstvu minulosti, která v příběhu chybí a z níž zbývají jen nezřetelné stopy (LeGrandův sluha, bývalý otrok, stará černoška). V třetí části, věnované času příběhu, jsme uvedeni do příběhu a započínají vlastní vykopávky: z nepatrných střípků detailů je skládán příběh vytěsněné minulosti, reprezentované dvojicí hlavních protagonistů, pána a jeho černošského sluhy. V jejich vztahu odkrývá Weissbergová foucaultovské téma vztahu moci, dominance a podřízenosti. Čtvrtá část, podobně jako Eliotův esej „Hamlet a jeho problémy", rekonstruuje literární kontext, minulý i současný. V páté části se kritička zaměří na tematicky nejnosnější asociaci, tj. nejnosnější z pohledu, kterým povídku pomětuje, na motiv vztahu mezi Robinsonem a Pátkem v kontextu koloniálního diskursu. V závěrečné části se dostáváme do oblasti recepce a hermeneutických konkretizací nejen čtenářského, ale i autorského subjektu; dovídáme se, jakou roli sehrává nostalgie a předchozí vrstvy čtenářské zkušenosti na výsledný tvar. V závěrečné pointě se ukazuje, jako by současná realita paradoxně napodobovala beletrii, neboť kompromitující minulost je vytěsněna z tváře ostrova stejně jako z Poeovy povídky, a zůstává po ní jen pár zasutých stop. Zatímco ostrov se profiluje svou fiktivní minulostí (Poeovou povídkou), svou vlastní minulost má stále tendenci vymazávat, ať už jsou to otroci či indiáni.

Esej Weissbergové ukazuje cestu k pružnějšímu, komplexnějšímu, synkretičtějšímu přístupu k textu, i když nelze neviděť, že se nevyhnula některým úskalím. Přitažlivé propojení historie reálného a fiktivního místa s textovou analýzou by se dalo těžko přenést na jiné Poeovy texty, jež nejsou zakotveny v konkrétním místě. Interpretace Weissbergové se také při vší metodologické mnohostrannosti nakonec uzavírá do určité ideologické konstrukce. Sevře příběh do tematických kleští, až z něj vyždímá životodárnou mízu ducha dobrodružství a fantazie a až z chlapecké hravosti se vytratí veškerá nevinnost a do popředí vystoupí struktury ovládání a podřízení. V přeneseném slova smyslu ovšem takovouto daň platíme

[1] E. A. Poe, „Zlatý skarabeus" (The Gold-Bug, 1843), přel. Josef Schwarz, *Zvláštní srdce. Výbor z díla*. (Praha: Naše vojsko, 1959.)

více či méně za každou interpretaci, neboť každý „akt signifikace" lze chápat jako velmi rafinovaný druh násilí, jehož se dopouštíme na jazyku a příběhu. Dnešní doba nás však také naštěstí učí větší vnímavosti nejen vůči sobě samému a vůči strukturám, v nichž se nacházíme, ale vede nás též k úctě k Jinému a tomu Druhému, a v neposlední řadě také k hravější otevřenosti vůči hře možností.



# Liliane Weissbergová
## Černá, bílá a zlatá

Dva muži a černý sluha, pomocí lidského důmyslu, odpočítaných kroků a úkosnice, vyřeší trojnásobnou záhadu a najdou bohatství překonávající jejich nejdivočejší sny. Objeví se až na konci povídky, aby sestřel kouzlo fikce. „Zlatý brouk" je jízdenkou za všechny peníze: dorazil na správné místo...

Richard Powers, *The Gold Bug Variations*

### I. Dorazit na správné místo

Ben Sawyer Boulevard, silnice č. 703 v Jižní Karolíně, spojuje pevninu se Sullivanovým ostrovem, jedním z několika ostrovů na východ od města Charleston. Je to malý pruh země, vlastně úzká písčina, pojmenovaná po námořním kapitánovi, který se zde usadil na konci 17. století. Dnes se Sullivanův ostrov pyšní hlavní spojnicí východu a západu, Middle Street, a krátkou odbočkou silnice 703 na Palmový ostrov na severovýchodě. Několik menších silniček vede k rekreačním domkům, které se dívají na průliv mezi ostrovem a pevninou, nebo na Atlantický oceán. Naproti Palmovému ostrovu se objevují o něco novější domky, zbudované bohatšími rekreanty. Západní cíp, sousedící s charlestonským přístavem, nabízí poněkud hustší síť ulic a předměstskou zástavbu pro stálé obyvatele. Zde se nachází radnice a také pevnost Fort Moultrie, opevnění, které sloužilo charlestonskému přístavu do konce druhé světové války.

Západní část ostrova měla vždy strategický význam. Pevnost byla vystavěna z písku a palmových polen v roce 1776, aby chránila Charleston před britskou invazí. Protože byla několikrát poškozena hurikánem a také protože se vyvíjely nové válečné technologie, byla několikrát přebudována a rozšířena, a aktivně se používala až do poloviny 20. století. Dnes je ve Fort Moultrie muzeum provozované Správou národních parků a americkým ministerstvem vnitra; jsou tu připraveny trasy pro turisty a sídlí zde prodejna suvenýrů nabízející knihy a jiné předměty vztahující se k americkému válečnictví. S areálem sousedí soukromé domy a pláže s cedulemi varujícími návštěvníky, aby po sobě nezanechávali odpadky. Pod vlajkou Fort Moultrie dnes místo bitevních lodí zakotvili opalující se turisté.

Tito rekreanti mohou navazovat na opravdu starobylou tradici. Už na konci 18. století získal Sullivanův ostrov význam jako vojenská základna i jako místo, kam se dalo na léto utéct před rozpáleným městem. Brožury pro turisty ve Fort Moultrie inzerují ostrov jako „letní útočiště Charlestoňanů nejméně od roku 1791" a pokračují v líčení jeho historie: „V té době byl ostrov přístupný pouze po vodě a stěhování rodin na tři nebo více měsíců byl nelehký podnik. Jídlo, ložní prádlo, stříbro, oblečení, kočáry, zvířata včetně krav, slepic atd... musely být naloženy na přívoz, který křižoval kanál mezi Charlestonem a Sullivanovým ostrovem."[1]

Mnoho stop po této době nezůstalo. Hustší síť ulic na západním konci dnes nabízí menší, ale celoročně obývané domy; ulice samotné – ty, které směřují ze západu na východ, mají

[1] Text doprovázející turistickou mapu prodávanou obchodem se suvenýry ve Fort Moultrie, 1997.

jména, ty, které jdou od severu k jihu, jsou označeny čísly – byly zřejmě nově pojmenovány, pokud ne i naplánovány. Tak ulice sousedící s Fort Moultrie byla nazvána po vojákovi, který tu byl posádkou po jeden krátký rok, od listopadu 1827 do prosince 1828, a nese jméno Poe Avenue. Prostředkem ostrova procházejí ulice, které připomínají báseň a povídku napsané tím samým vojákem, Edgarem Allanem Poem: idylická Raven Drive a mnohem delší Goldbug Avenue.

Goldbug Avenue rozděluje Sullivanův ostrov na severní a jižní část; vede přes duny jako dopravní cesta napodobující Masonovu–Dixonovu linii. V Poeově povídce „Zlatý brouk" jsou to ovšem východ a západ, které rozdělují ostrov na dvě protikladné sféry. Do západní části situuje Poe hustěji obydlenou oblast okolo Fort Moultrie, ale východní část popisuje jako naprostou pustinu. Východní a západní část spojované Goldbug Avenue se oblastem, které popisuje Poe ve své povídce, podobají velmi málo. Poeova krajina na východě ostrova poskytuje hrdinům pocit izolace, který cestovatelé v jeho době mohli zažít jen stěží, ale také odráží mnohem dramatičtější geografii a vegetaci než skutečné místo. Poe líčí svou vizi velmi detailně:

> Je to ostrůvek. Tvoří jej bezmála jen mořská písčina a je asi tři míle dlouhý. Jeho šířka nepřesahuje nikde čtvrt míle. Od pevniny jej odděluje téměř nepostřehnutelná úžina, která se prodírá bujným rákosím a kalem, kde rádi hnízdí hahňáci. Dá se předpokládat, že vegetace je tu málo anebo je zakrslá. Mohutnější stromy tu nerostou. Nedaleko západního cípu ostrova, tam kde stojí pevnost Fort Moultrie a pár ubohých chat, do kterých v létě prchají lidé před charlestonským prachem a zimnicí, rostou sice ostnaté nízké palmy, ale jinak je celý ostrov kromě tohoto kousku na západě a pruhu tvrdé, bílé pláže u moře pokryt hustým porostem sladce vonící myrty, kterou si tolik cení angličtí zahradníci. Keře tu často dosahují až patnácti i dvaceti stop a tvoří téměř neproniknutelnou houštinu, prosakující vzduch těžkou vůní.[1]

Thomas Ollive Mabbott ve svých poznámkách k Poeovým povídkám trvá na existenci domorodého druhu myrty (845, 3n.), i když Poeův popis flóry a fauny zde i jinde v povídce těžko odpovídá nějaké přímé zkušenosti: „ve svém popisu zachází s fakty volně," připouští Mabbott (845, 2n.). Zatímco Mabbott se snaží spojit skutečnou geografii nebo informace o Poeově pobytu na ostrově se scenérií z povídky, a snaží se sjednotit svou perspektivu s Poeovou a s perspektivou jeho vypravěče a hrdiny, Jean Ricardou trvá na značném rozporu mezi skutečnou a vymyšlenou, textovou krajinou. Ve svém eseji „Gold in the Bug" varuje čtenáře, aby nezakrýval literární text hledáním odkazů mimo něj: „Není těžké si představit, nakolik může mít každý detail geografické lokality v beletristickém díle za následek uspokojení naturalistického dogmatu: proto se zdá, že lokálně určený, fiktivní prostor tvoří přesnou kopii známé a běžné zkušenosti."[2] Ale Poe ani zdaleka nevytváří jen textový vesmír; on vztahuje svůj nově opuštěný ostrov k mýtu objevení Ameriky jako nedotčeného, neobývaného, panenského území uprostřed oceánu.

[1] Edgar Allan Poe, „The Gold Bug", *Collected Works of Edgar Allan Poe* III, ed. Thomas Ollive Mabbott (Cambridge, MA: Harvard U.P, 1978) 806–7. Český překlad Josef Schwarz.

[2] Jean Ricardou, „Gold in the Bug", in Frank Towne, *Poe Studies* 9.2 (1976) 33.



## II. Americké poznámky

Na dnešním Sullivanově ostrově najdeme stopy historického ostrovního život jen stěží, ale moderní domy na tomto a přilehlých ostrovech naproti Charlestonu nenahradily pouze staré letní domky. Pověst Sullivanova ostrova nebyla postavena jen na jeho pevnosti a letních sídlech. Oblast Charlestonu sloužila jako brzké a důležité centrum obchodu s otroky; odtud byli otroci ze západní Afriky importováni na plantáže Jižní Karolíny i do Georgie a jinam.

Téměř polovina Afričanů, kteří dorazili na americký kontinent od roku 1700 do konce koloniálního období, pravděpodobně prošla historickým Charles Townem. Lodě připravené vplout do zátoky ale nejprve přistávaly u Sullivanova ostrova. V roce 1707 byla na ostrově postavena cihlová budova známá jako „karanténa" nebo morový špitál a lodě před zde veplutím do městského přístavu skládaly svůj lidský náklad. Všichni otroci, kteří se nakazili na lodi nebo dokonce ještě před začátkem cesty, zde měli prodělat své nemoci, aby nenakazili občany bohatého obchodnického města pět mil za zátokou. Tak se Sullivanův ostrov stal podle zákona prvním přístavištěm a místem karantény pro Afričany přiváženě přes moře. Po lhůtě deseti dnů až tří týdnů prohlédl nově dovezené Afričany zdravotní inspektor, který vydával povolení pro jejich další cestu. Ti, kteří zemřeli cestou, byly vyhazováni přes palubu, občas i v blízkosti ostrova, a stávaly se případy, že mrtvoly byly vyplaveny na břeh zátoky. Ti, kteří nalezli svou smrt na Sullivanově ostrově, byli pohřbeni do masového hrobu.[1] Přístavní lékař popsal zápach na palubách lodí jako „velice odporný a nechutný, pro špínu, shnilý vzduch a smrdutou dyzentérii,"[2] následkem množství mrtvol. Špitál na Sullivanově ostrově nemohl být o mnoho lepší.

Peter H. Wood nazval ve své studii o koloniální Karolíně Sullivanův ostrov „Ellis Island černých Američanů".[3] Černá populace, nakrátko izolovaná na Sullivanově ostrově, sem však byla přivedena násilím a čekala spíše smrt než nějakou formu americké „svobody". Tito Afričané byli svědky smrti mnoha svých druhů, ještě než byli naloženi na loď nebo později na moři nebo v místě přistání.[4] Proto i život v otroctví mohl pro mnohé znamenat překvapení. Lodi nejprve přistávaly u Sullivanova ostrova celoročně a mnoho Afričanů zemřelo následkem krutých zimních podmínek na ostrově. V pozdějších letech, když bylo načasování cest upraveno, přijížděli Afričané hlavně během letních měsíců. Tak také mohli okamžitě začít obdělávat plantáže a připravovat nadcházející sklizeň.[5]

Po pobytu na Sullivanově ostrově byli tito noví imigranti prodáváni na charlestonském trhu s otroky, často karolínským plantážníkům a obchodníkům. Okolo 75 000 otroků zůstalo v Jižní Karolíně, kde tvořili více než polovinu populace této kolonie. Obchod s otroky skončil v Jižní Karolíně v roce 1788 díky zákazu, který původně trval pět let a byl brzy prodloužen na delší období. Roku 1803 ale Jižní Karolína obchod znovu povolila. Od prosince 1803, než začal platit nový zákaz v roce 1807, přijelo do tohoto státu okolo 40 000 nových otroků. Někteří přicházeli do oblasti Charlestonu přímo z Afriky, ale většina těchto

[1] Edward Ball, *Slaves in the Family* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998) 89.

[2] Lékař, v paralelních jménem Alexander Garden, je citován v Edmund Berkeley a Dorothy Smith Berkeleyová, *Dr. Alexander Garden of Charles Town* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969) 124, a také v Ball 90.

[3] Peter H. Wood, *Black Majority: Negroes in Colonial South Carolina From 1670 through the Stono Rebellion* (New York: Alfred A. Knopf, 1974) xiv; srov. také Robert M. Weir, *Colonial South Carolina: A History* (Millwood, NY: Kto press, 1983) 175.

[4] Weir 177.

[5] Weir 177.

nových otroků přijela do karolínského přístavu přes Anglii, Rhode Island nebo dokonce přes Francii.[9]

Největší nebezpečí vzpoury otroků se zřejmě objevilo v 1775, v čase americké revoluce. Guvernér Virginie, John Murray hrabě z Dunmore přislíbil udělit svobodu všem otrokům, kteří se postaví na britskou stranu. Nový královský guvernér v Jižní Karolíně, lord William Campbell, přijel do Charlestonu v létě roku 1775 a podal domů do Anglie zprávu o znepokojení bílých občanů vyvolaném zprávou, že černoši možná skladují na blízké lodi zbraně: „Slova ... nemohou vyjádřit, jaké rozhořčení to vyvolalo mezi lidmi všech vrstev a postavení; ukrutnost a divošská nelidskost tohoto spiknutí byla na pořadu dne všech společností."[10] Mezitím byl vytvořen Bezpečnostní výbor, který měl evakuovat ostrov v případě přiblížení nepřítele – amerických kolonistů, ale již v září nemohl Campbell svou pozici udržet. Sestavil flotilu tří lodí v blízkosti Sullivanova ostrova, která teď tvořila poslední královo panství v charlestonské oblasti. Mnozí otroci, kteří slyšeli o Murrayově prohlášení, utíkali na Sullivanův ostrov, obsadili špitál, tam naverbovali nově příchozí a pokusili se dostat na lodě. Do prosince 1775 uteklo na ostrov pět set otroků a vybudovali si tam vlastní vesnici. Předseda charlestonského Bezpečnostního výboru, Henry Laurens, požadoval, aby plukovník William Moultrie, po němž byla později Sullivanova pevnost pojmenována, ostrov dobyl a zajal uprchlé otroky a vypálil špitál. Dne 19. prosince, v převlečení za Indiány s čelenkami a pomalovanými tvářemi, vstoupilo na ostrov čtyřiapadesát vojáků, pobili mnoho uprchlíků a vypálili jejich domy. Krátce po této násilné invazi odjel Campbell do Anglie a na svých lodích odvezl mnoho osvobozených otroků.[11] Na několik měsíců se špitál na Sullivanově ostrově stal symbolem svobody černochů, ale tato svoboda skončila ještě před americkou Deklarací nezávislosti. Mladý voják Poe, umístěný do Moultrieho pevnosti o mnoho desítek let později, se jistě dozvěděl o historii špitálu a hrdinském činu vojáků.

Zatímco Sullivanův ostrov se v 90. letech 18. století proměnil z opevněné letní karantény pro černochy na dobrovolné letní útočiště bílých, ostatní ostrovy v oblasti Charlestonu vzkvétaly zemědělsky. Ostrovy v blízkosti města získaly díky farmám a plantážím na nich založeným svou vlastní charakteristickou historii. Před koncem 17. století byli Afričané na plantážích, kde poskytovali pracovní sílu bílým kolonistům, v menšině. Okolo roku 1700 bylo těchto Afričanů asi 3 000, zatímco Evropanů zhruba 3 800, a v roce 1708 se počty téměř vyrovnaly: 4 100 Afričanů oproti 4 080 Evropanům. V následujících letech velikost africké populace výrazně stoupala. K roku 1720 byl poměr 11 828 Afričanů ku 6 525 Evropanům, a v roce 1740 už 39 155 ku 20 000.[12] Expanze africké populace byla z mnohem větší části důsledkem vzrůstajícího dovozu otroků než přirozeného populačního růstu.[13] Majitelé plantáží, kteří pocházeli většinou z jihu Anglie, ovšem dováželi pracovní síly i ze Skotska a Irska.

Když se Jižní Karolína stala roku 1720 královskou kolonií, začala být segregace institucionalizována.[14] Po roce 1740 byl import afrických otroků omezen a bylo přiváženo více a více pracovníků z Evropy – mimo jiné proto, aby vyvážili africkou většinu. Ale plantáže se více a více vyvíjely v instituce, které byly z velké části osídleny černochy z určitých oblastí západní Afriky, a tato většina zřejmě mohla uchovávat stopy jazyků a kultury západní Afriky a skupiny Mande lépe než kdekoli jinde. Vytvořila si svou vlastní kulturu.[15] Bílí statkáři, kteří se odstěhovali jinam, za sebou zanechali plantáže, které byly brzy spravovány černochy, kteří považovali ostrovy při pobřeží Jižní Karolíny za svoje „svobodné" teritorium. Obyčeje ostrovní populace byly odvozeny z obyčejů bílé i černé pracovní síly na ostrovech, stejně jako jazyk Gullah, kterým někteří jejich obyvatelé dodnes hovoří.

Autoři turistické mapy a brožury o Fort Moultrie oddělují historii Sullivanova ostrova od historie kultury na ostatních ostrovech; je popisován jako neobydlené místo, které je využíváno jen v letní sezóně obyvateli Charlestonu. Tito občané byli, podle všeho, alespoň průměrně bohatí. Měli ložní prádlo a stolní náčiní, a také dostatek volného času. Stejné charakteristiky privilegované vrstvy můžeme spatřit i u hrdiny Poeovy povídky. „Zlatého brouka", i když území, do kterého chce hrdina proniknout, se zdá být naprostou pustinou. Ostrov v Poeově podání je na hony vzdálen otrokářskému přístavu nebo letnímu sídlu bohatých občanů; vynořuje se jako místo velkého dobrodružství a nabízí útočiště světem unavenému poustevníkovi se slavnými předky, Williamu Legrandovi.

## III. Čas příběhu

Historie proto není primárně vepsána v krajině, ale v rodokmenu hlavního protagonisty. Legrand je zřejmě sociálně přijatelný. Je popsán jako člen „staré hugenotské rodiny" (806), která nešťastně přišla o svůj majetek. V historickém kontextu nepůsobí Legrand jako výjimka. V 18. století obývalo oblast Charlestonu mnoho bohatých potomků hugenotských rodin. Největší obchodník s otroky, a bývalý předseda charlestonského bezpečnostního výboru, Henry Laurens, měl hugenotské předky. Byla to barvitá osobnost – později se vzdal aktivního obchodování s otroky, vstoupil do politiky, stal se prezidentem Kontinentálního kongresu a nakonec, během revolučních let, mírovým vyjednavačem v Paříži.[16]

Legrand ve skutečnosti připomíná jednu z dalších Poeových postav, pařížského aristokrata C. Augusta Dupina, který je vyzdvihován v autorových „analytických povídkách" pro schopnost logického myšlení a představivosti, s kterými řeší záhady. Legrandova velikost je zase vyjádřena jeho jménem, „Le-grand". Nikdy necestuje bez sluhy, „starého černocha" (807) a bývalého otroka, jehož jméno zdánlivě také vyjadřuje velikost. Sluha se jmenuje Jupiter, jako všemohoucí bůh římské a západní mytologie. Poe tím naráží na blahosklonný zvyk dávat otrokům impozantní jména,[17] a vnáší tím do svého příběhu burleskní prvek. Jupiter nejen poslouchá „milospána Willa" (807), ale je také zaměstnán Legrandovou rodinou, aby vykonával funkci jakéhosi opatrovníka svého pána, který je sužován melancholií. Legrand, který dává přednost izolaci v „přírodním" prostředí, se odstěhuje na Sullivanův ostrov kvůli svým depresím, a také aby se tu léčil. Pustina s nepřítomností

[9] Hugh Thomas, *The Slave Trade: The Story of the Atlantic Slave Trade: 1440–1870* (New York: Simon & Schuster, 1997) 544–545.

[10] Cit. in Ball 219.

[11] Ball 219–221.

[12] Viz Woodwova studie a Salikoko S. Mufwene, „Africanisms in Gullah: A Re-examination of the Issues", in *Old English and New: Studies in Language and Linguistics in Honor Fredric G. Cassidy*, eds. Joan H. Hallová, Nick Doane, Dick Ringler (New York: Garland Publishers, Inc., 1992), 156–182, zde 160–161.

[13] Mufwene 163.

[14] Mufwene 161.

[15] Mufwene 164. Viz také Mufwene, „Investigating Gullah: Difficulties in Ensuring 'Authenticity'" in Donald M. Lance (New York: The Modern Language Association of America, 1995) 178–190, zvláště str. 178–179, a také antologie uspořádanou Michaelem Montgomerym, *The Crucible of Carolina: Essays in the Development of Gullah Language and Culture* (Athens: The University of Georgia Press, 1994).

[16] Thomas 268–270.

[17] Viz také Poeova postava černocha Pompeyho v povídce „Kecrak psán číslem pro Blackwood"; povídka souvěží v tomto sborníku Theresa Godbi.

historie může být chápána jako terapeutický prostředek, představující návrat když ne k nevinnosti, tedy imaginárnímu počátku lidstva jako pre-sociálnímu životu.

Tento život v izolaci ovšem zahrnuje sluhu. Jupiter doprovází svého pána a žije s ním v improvizované chatě. Objeví podivného zlatého brouka a také kus papíru, na kterém odhalí, víceméně náhodou, lebku nakreslenou neviditelným (a, po vystavení teplu, červeným) inkoustem. Ke kresbě je připojena zpráva napsaná zašifrovaným písmem, kterou Legrand rozluští jako určení místa, kde je ukryt tajný poklad. Kresba kozy – kůzlete – je stopou vedoucí k osobě, která tento poklad před mnoha lety ukryla. Je to piktografický podpis slavného piráta kapitána Kidda? Legrand objeví skálu, ze které lze spatřit lebku na stromě, a požádá Jupitera, aby na strom vylezl a spustil brouka jednou z očnic lebky. Po odměření vypočítané vzdálenosti od místa dopadu na zem (a po jednom marném kopání) objeví Legrand truhlu plnou šperků a zlata. Francouzské, španělské, německé a anglické mince – žádné americké – tu jsou nahromaděny jako cizí jazyky, známé objeviteli a čtenáři jen díky své společné materiální hodnotě.

Legrandova posedlost broukem, kresbami a šifrovaným nápisem, spolu s jeho toulkami ostrovní divočinou, zanechávají v mysli vypravěče i Jupitera pochybnosti o Legrandově duševním zdraví. Objevení pokladu je na druhé straně příčinou nového respektu pro jeho důvtip. Ukradené poklady kapitána Kidda vrátí Legrandovi bohatství, a to se vrací do „správných" rukou. Poté, co se Legrand musel snížit ke kopání vlastníma rukama, může teď dát sbohem veškeré námaze a znovu se stát řádným – tj. bohatým a nepracujícím – pánem.

Během Legrandova hledání pokladu a překládání kódu do geografie ostrova, slouží Jupiter jako komentátor, kritik a komická figura, jejíž vtip zpochybňuje Legrandova řešení, ale také odhaluje stopy. Jupiterova slova a vypravěčův pokus je zachytit slouží jako protiváha ke kryptografii. I Jupiterův jazyk je repertoárem kódů, které má rozluštit nejen Legrand nebo vypravěč, ale také čtenář. Jupiterův dialekt a slovní obraty se vyrovnají podnikům kapitána Kidda, a navíc odhalují jejich význam. Těžký a vzácný zlatý brouk, Legrandův šťastný nález, se tak například stává „satanským broukem" a démonickým netvorem:

> „Ano, milospane, Jup vyleze na každej strom, kerej mu v životě pad do voka."
> „Tak ať už ji nahoře – brzy se setmí a nebudeme vidět na práci."
> „Jak vysoko mám lézt, milospane?" zeptal se Jupiter.
> „Nejdřív se vyšplhej po hlavním kmeni a já ti pak řeknu, kudy dál – počkej ještě! Tady toho brouka si vezmi s sebou."
> „Brouka! Milospane Will – toho zlatýho?" zvolal černoch a polekaně couval – „co jsem proved, že mám toho hnusáka tahat na strom? To mi ani nenapadne."
> „Jestli se bojíš, Jupe, takový velký, statný černoch vzít do ruky malého neškodného mrtvého broučka, no, pak ho můžeš táhnout tady na šňůrce – když ho ale nevezmeš s sebou ať tak či tak, budu ti muset rozbít hlavu touhle lopatou."
> „Co zas má bejt, milospane?" řekl Jup, kterého hanba zřejmě obměkčila; „pořád si takhle dobírat starýho negra. Stejně jsem dělal jenom vandu. Prosím vás, já – a bát se brouka. Co je mi do brouka?" Nato obezřele uchopil konec provázku, a drže si hmyz tak daleko od těla, jak to jen šlo, chystal se lézt na strom." (818)

Skarabeus pomáhá při honbě za pokladem hlavně svou fyzickou vahou a pouhou asociací se zlatým pokladem. Jeho démonická povaha může být vlastně jen součástí žertu. Hodnota zlatého brouka je nejistá, je to jen rezerva, která ve skutečnosti není nakonec ke získání bohatství potřeba. Ale zatímco šifra kapitána Kidda přináší hádanku, která musí být

[*] Přel. Josef Schwarz.



vyřešena, Jupiterova pregnantní řeč obrací příběh v komedii, ve které Legrand reaguje velmi fraškovitě. Vypravěč je nucen si uvědomit rozdíl mezi *Sein* a *Schein*, mezi výroky „velkého černocha" a jeho strachem a obavami. Musí Jupiterovi věřit a, zároveň, by mu neměl věřit. Jupiterovy výroky jsou zrazovány jeho tělem. Tělesný trest je reakcí na Jupiterův odpor nebo nevítané výroky, stejně jako Jupiter vyhrožoval Legrandovi, že ho zbije, pokud se u něj projeví známky šílenství:

> „Ale ty cifry nebo jaký klikyháky, co si pořád píše na tabulce – něco tak divnýho jsem cestu neviděl. Až jsem se vám toho začal bát, to vám povídám. To víte, musím ho hlídat jako vostříž. Tuhle mi ukleuz z domu ještě před ránem a zůstal pak celej boží den venku. Už jsem vám měl na něj připravenou hůl, že mu jich pár pořádnejch vsolím, až se vrátí – ale jakej už jsem blázen – pak jsem holt neměl to srdce – to že tak mizerně vypadal." (812)

V komickém prohození rolí tu otrok přebírá a hraje pozici pána. Tato pozice – imitace nadřízené role, která není „správným" chováním pro (bývalého) otroka – se skrývá i v jádře jiné z Poeových povídek, „Vražd v ulici Morgue", kde se hrozba imitace uskutečňuje. V této hrůzné povídce přebírá pozici otroka jako pána lidoop, jehož jazyk, dokonce více než Jupiterova řeč, mate všechny posluchače jako „cizí".[14] Zde nejsou hromaděny mince, ale slova. V novinových zprávách jsou komentována jako svědectví o řeči pachatele a evokují babylonské zmatení jazyků – i když také poslouží k vyřešení zločinu. Lidoop, který podle všech svědků hovoří jinou řečí, jim neznámou, je nakonec cizincem pro samu lidskou rasu.

V době, kdy Poeova povídka „Zlatý brouk" vyšla v listě *Dollar Newspaper*, roku 1843, nebylo jistě zobrazení černého služebnictva v beletrii nebo dramatu žádnou novinkou. Ale i když černoši začali být v textech „viditelní", tyto texty obvykle nezachycovaly řeč služebnictva. Služebnictvo, a podle všeho zvláště černé, se vyznačovalo svým mlčením. Jeho konání nebo promluvy byly překládány a oznamovány jinými. Zachycení hlasu černého sluhy se mohlo samo o sobě zdát podvratným činem, protože přivádělo na scénu aktéra, který byl jinak odsouzen k mlčení. Ve „Zlatém broukovi", stejně jako v mnoha jiných povídkách té doby, nebyl tento hlas dostatečně silný, aby mohl vést zápletku, ale spíše měl vyplňovat mezery, poskytovat komický účinek a přidávat další vrstvu významu. Tito sluhové nejen jinak vypadali, ale jejich černošskost vstoupila i do jejich řeči a zmenšovala tak potenciální hrozbu faktu, že se objevili na scéně.

V Poeově díle zaujímá „Zlatý brouk" díky obsáhlému zachycení černošské řeči neobvyklé místo, protože takové nelze najít v žádné z jeho ostatních povídek. Přesto si byl Poe pravděpodobně dobře vědom předchozích literárních příkladů. Ve svých recenzích referoval o dílech Williama Gilmora Simmse,[15] který byl zřejmě prvním americkým spisovatelem, jenž zachytil černošskou řeč v povídce. První taková Simmsova povídka se objevila v roce

[*] Přel. Josef Schwarz.

[14] Není zde prostor pro podrobnější srovnání obou povídek, ale v souvislosti s implicitním rasovým diskursem bych ráda upozornila na čtení „Vražd v ulici Morgue" Eliot V. Lesmiosé v tomto sborníku. Viz také Nancy Harrowitzová, „Criminality and Poe's Orangutan: The Question of Race in Detection", in *Agonistics: Arena of Creative Conflict*, eds. Janet Langsrumová a Elizabeth Saueová (Albany: SUNY Press, 1997) 177–195.

[15] Viz např. Poeova recenze „Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne – Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne. – Mosses From an Old Manse. By Nathaniel Hawthorne", *Complete Works*, XI, ed. James A. Harrison (New York: The Kolmscott Society, 1902) 141–155, zde 153: „Co se říče dobře vystavěných příběhů – není odlišitelný od ostatních hodů, některých z nich důležitějších než výstavba – nadme jen velmi málo amerických příkladů. Nemůžu žádný lepší, z celého souboru, než „Murder Will Out" od pana Simmse, a i ten má několik velkých slabin." Tato recenze vyšla v Godey's Lady's Book v listopadu 1842.

1833 a následovalo ji několik dalších.[20] Jeho černé postavy pocházejí ze stejné oblasti, do které zařazuje svého černého sluhu Poe, a mluví jazykem Gullah.[21]

Wood ve své studii o koloniální Jižní Karolíně zmiňuje Poeovu povídku a popisuje Poeova Jupitera jako „důvěryhodného mluvčího Gullah".[22] Ostatní kritici ovšem nesouhlasí. „Nikdy neměl nadání na zachycení dialektu," píše literární kritik Killis Campbell a rozšiřuje svou argumentaci na celou americkou scénu: „Dialekt ve skutečnosti získával svou pozici v Americe velmi pomalu a na Poeově užívání toho není mnoho chvályhodného."[23] Tato osobitá generalizace může snad být omluvou pro autorské selhání, ale Campbell zde Poeovy slovní hříčky hodnotí jako pouhou „špatně zvládnutou řeč" a jako Poeův komentář „černochovy" „výjimečné blbosti". Campbellův názor odráží rasový diskurs třicátých let, ve kterých byl tento esej napsán, když pokračuje: „V řeči černocha z pasáže ve ‚Zlatém brouku' nemohu najít nic typicky charlestonského. Tento dialekt, v tomto podání, je bezpochyby založen na řeči černého sluhy, jak ho Poe znával v Richmondu a v goochlandském okrese (v ‚Byrd')" (113).

Přesnost Jupiterova dialektu zpochybnilo i několik lingvistů. Reed Smith ve své studii o jazyce Gullah píše: „Osobitý génius, který dokázal vytvořit „Ulalume" a „Pád domu Usherů", nebyl s to úspěšně vyobrazit černocha. Jupiterova charakterizace je ovšem lepší než jeho dialekt, který není tak špatný na Gullah, jak by byl, kdyby býval pokusem o vnitrozemský dialekt."[24] Kritičtější je Ambrose E. Gonzales, když srovnává Jupiterova slova s řečí nejen ostrovní populace, ale také obyvatel Charlestonu: „Poe, ve ‚Zlatém broukovi', vložil do úst charlestonského černocha slova, která by mohl použít černý námořník na anglické lodi o sto let dříve, nebo která by mohla zaznít při minstrelském představení, ale která se nikdy nepoužívala na pobřeží Jižní Karolíny."[25] Stručně řečeno, Jupiterův dialekt ho označuje jako odlišného, ale nezakotvuje svého mluvčího v určitém geografickém ani kulturním prostředí.

V tom ale právě může být záměr. Poe nejenže mění ostrov v pustinu, on také maže veškeré stopy ostrovní populace, i když nachází osobu, která má dostatek znalostí, aby ukázala vypravěči skálu, která by odpovídala „zastaralému slovu" (840) v šifrované zprávě kapitána Kidda. V rozporu s Campbellovým čtením[26] však tato osoba nežije na ostrově:

> [U]ž jsem chtěl okruh pátrání rozšířit a postupovat trochu soustavněji, když mi jednou ráno zčista jasna napadlo, že ten Biskupův dvůr má možná nějaký vztah ke staré rodině Bessopů, které kdysi dávno patřilo nedaleké panské sídlo asi čtyři míle na sever od ostrova. Šel jsem se tedy podívat na tamější plantáž a začal jsem se vyptávat starších černochů. Konečně mi jedna stařena řekla, že slyšela o něčem podobném, ale to se prý jmenovalo *Bessopův hrad* a že by mě tam mohla zavést, ale není to ani hrad, ani hospoda, ale vysoká skála.
>
> Slíbil jsem jí, že jí za námahu slušně zaplatím, a po krátkém zdráhání svolila, že mě na místo zavede. Našli jsme to celkem bez nesnází, a když jsem ji poslal domů, pustil jsem se do průzkumu." (840–41)

Tak získává ostrov, který „tvoří bezmála jen mořská písčina" (806), nejen svérázně kopcovitý profil, ale také, i když jen na chvíli, historii, která se uchovává v paměti Afroameričanů. Stará bezejmenná a (pro čtenáře) němá žena se na chvíli stává služkou, označuje místo, a pak ho ponechává Legrandově vědeckému zkoumání. Na krátký, ale důležitý okamžik vstoupila do tohoto dobrodružného příběhu žena, ale teď je ostrov opět Legrandův. Ženiny vzpomínky, paměť, kterou uchovává, jsou znovu nahrazeny Legrandovým pátráním po příběhu kapitána Kidda; příběhu bílého piráta, který využíval ostrov jako občasné kotviště a místo pro uschovávání kradených pokladů, místo pravděpodobně oceňované pro svou opuštěnost.

Stejně jako Kidd i Legrand prchá od civilizace, i když z jiných důvodů, a nenachází na ostrově s Jupiterem žádné stopy po „starších černoších", pouze pirátskou značku. Jupiter je čerstvě propuštěn z otroctví a vstupuje na ostrov jako na území čekající, až bude nově objeveno. Proto v tomto dobrodružném příběhu, ve kterém stačí objevit, napadnout a dobýt panenskou krajinu, nemají podstatnou roli ženy. Ale pán a otrok mají společného více než své pohlaví. Jak Legrand, tento člen francouzské imigrantské rodiny, tak jeho sluha Jupiter, jsou podivně vyšinutí. Jupiterova svérázná „vyšinutost" ho ovšem vrací na půdu, která musela být důvěrně známá čtenářům povídky, totiž k tradici minstrelských představení. Jupiter slouží k uspokojení a pobavení svého bílého pána, pravděpodobně bílého vypravěče a jeho pravděpodobně bílých čtenářů. A zatímco běloští kritici jako Terence Whalen nebo Shawn Rosenheim dychtivě čtou Poeovu povídku jako kryptografické cvičení v luštění Kiddovy zprávy jakožto klíče ke zlatu,[27] nebo – jak výstižně ukazuje Marc Shell – jako kritiku nového ekonomického systému, který chce nahradit solidní zlato papírovými penězi pochybné hodnoty,[28] ostatní odstíny povídky jsou hromadně zanedbávány. „Zlatý brouk" ale není jen povídkou o ukrytém pokladě, ale také o vypravěči, Legrandovi a jeho bývalém otrokovi. Tento otrok se rozporuplně snaží napodobovat bělošské chování, přijímá jméno mocné postavy západní, „bílé" civilizace, a přitom hraje černošskou roli pro imaginaci bílého Jižana.

## IV. Sever a Jih

Poeův „Zlatý brouk" může odkazovat na konkrétní město a ostrov, ovšem povídka zdaleka jen nevytváří odkazy na americkou krajinu, ale je také součástí specifické americké literární tradice populárních dobrodružných příběhů. „Zlatý brouk" velmi očividně souzní s *Příběhy cestovatelovými* Washingtona Irvinga, publikovanými poprvé roku 1824. Poe mluví o Irvingových povídkách ve své známé recenzi *Přezpovědných příběhů* Nathaniela Hawthorna

---

[20] Viz William Gilmore Simms, *Martin Faber: The Story of a Criminal* (New York: J & J Harper, 1833), a jeho *Tales of the South*, ed. Mary Ann Wimsatt (Columbia: University of South Carolina Press, 1996), a jiné knihy. Viz J. Allen Morris, „The Stories of William Gilmore Simms." *American Literature* 14 (1942): 26–35, zvl. s. 29. Obecnější přehled je podán v disertační práci Marcia Marvina Lavelyho, „A Study of American Literature which Incorporates the Use of the Gullah Dialect" (The University of Mississippi, December 1991).

[21] Viz Ambrose E. Gonzales, *The Black Border: Gullah Stories of the Carolina Coast* (Columbia, SC: The State Co., 1922), 166; viz také Morris, „Gullah in the Stories and Novels of William Gilmore Simms", *American Speech* 22 (1947): 46–53.

[22] Wood 170.

[23] Killis Campbell, „Poe's Treatment of the Negro and of the Negro Dialect", *Studies in English* 16 (1936) 106–114, zde 112.

[24] Reed Smith, *Gullah: Dedicated to the Memory of Ambrose E. Gonzales* (Columbia, SC: Bureau of Publications, The University of South Carolina, 1926) 15.

[25] Ambrose E. Gonzales, *The Black Border: Gullah Stories of the Carolina Coast* (Columbia, SC: The State Co., 1922) 12–13.

[26] Campbell 110: „On také uvedl černochy do dalších scén ‚Zlatého brouka' při hledání Bessopova hradu mezi starými černochy na Sullivanově ostrově." „On" může odkazovat na Poea i na hrdinu jeho povídky, Legranda.

[27] Viz Terence Whalen, „The Code for Gold: Edgar Allan Poe and Cryptography", *Representations* 46 (1994): 35–57, a Shawn J. Rosenheim, *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Allan Poe to the Internet* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997).

[28] Marc Shell, "The Gold Bug: Introduction to the 'Industry of Letters' in America", in *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era* (Berkeley: University of California Press, 1982) 5–23.

jako o „elegantních a působivých vyprávěních",[29] a o „vzácné výjimce", totiž „americkém příběhu [...] vysoké hodnoty."[30] Poeova recenze Hawthornových povídek vyšla v roce 1842, v tom roce, ve kterém napsal „Zlatého brouka".

Čtvrtá část Irvingových *Příběhů*, nazvaná „Hledači pokladů. Nalezeno mezi písemnostmi zesnulého Diedricha Knickerbockera", líčí příběh kapitána Kidda a jeho údajného pokladu, zakopaného kdesi pod stromem blízko Charles Bay v Massachusetts (ne Charles Towmu v Jižní Karolíně). O mnoho let později hledá tento poklad Tom Walker. Je to nebojácný samotář; podobně jako Legrand objeví lebku, která může odhalit tajemství, nebo také může být prostě jen nálezem ze hřbitova. Ale jeho kopnutí do lebky vyvolá velmi osobité zjevení, které se nejprve projeví svým hlasem:

„Nech tu lebku napokoji!" ozval se nevrlý hlas. Tom pozvedl oči a spatřil velkého černého muže sedícího na pařezu přímo naproti němu. Byl velice překvapen, protože neslyšel ani neviděl nikoho přicházet; a ještě více ho zmátlo, když rozpoznal, nakolik to hromadící se tělo dovolovalo, že cizinec není ani černoch, ani Indián. Je pravda, že byl oblečen do hrubého, napůl indiánského hávu a kolem těla měl červený pás nebo šerpu; ale jeho tvář nebyla ani černá, ani bronzová, ale snědá a umazaná, zašpiněná od sazí, jako kdyby byl zvyklý lopotit se v blízkosti ohňů a kovářských výheň. Kštice hrubých černých vlasů mu ořečela na všechny strany a na rameni měl sekeru.[31]

Tento „černý muž" opravdu není skutečný černoch; ukáže se, že je to ďábel. I když Tom není schopen nalézt poklad kapitána Kidda, odolává jednomu z ďáblových pokušení: „Proto navrhl, aby Tom využil [peníze] v černém obchodě; tedy že by měl vypravit otrokářskou loď To ale Tom rozhodně odmítl: byl ve svém svědomí skrz naskrz špatný, ale ani samotný ďábel ho nemohl přimět, aby se stal otrokářem." (461) Tom se místo toho stává lichvářem.

Irvingovy *Příběhy* sledují i osud další postavy, manhattanského měšťana Wolferta Webbera, který je také posedlý honbou za pokladem. Pronásleduje černého Sama, „starého černošského rybáře" (503), který si snad stále pamatuje místo, kam skupina vrahů zakopala svůj lup. Černý Sam zavede Wolferta a německého lékaře, který ho má vyléčit z bludu, na záhadné místo pod skálou. Ale když objeví truhlu, v panice se rozprchnou, protože se obávají, aby se nestali obětí banditů, kteří jsou jim v patách. Šťastný konec této povídky není důsledkem žádného pokladu ukrytého v zemi, ale země samotné:

Neuplynulo mnoho měsíců a samým středem Webberovy zahrady procházela široká rušná ulice, právě těmi místy, na kterých se Wolfertovi zdálo, že nalezne poklad. Jeho zlatý sen se splnil; opravdu našel přehlédnutý zdroj bohatství; protože když rozdělil pozemky zděděné po otci na stavební parcely a pronajal je spolehlivým nájemníkům, místo ubohoučké úrody zelí skládl bohatou úrodu nájemného, natolik bohatou, že se mohl každé čtvrtletí těšit milým pohledem na nájemníky klepající na jeho dveře, od rána do večera, každý s kulaťoučkým váčkem peněz, zlatých plodů země. (546)

Manhattan opravdu není Sullivanův ostrov, a Wolfertův víceméně němý Černý Sam nemusí ani obdělávat půdu, ani vykopávat zlato. V Irvingově příběhu kapitálu se sama půda stává součástí alchymistického pokusu pozemkové spekulace.

[29] Poe, recenze, „Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne – Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne. – Mosses From an Old Manse. By Nathaniel Hawthorne", 153–54.

[30] Poe, recenze „Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", *Complete Works* 102–113, zde 112. Tato recenze se objevila v *Graham's Magazine* v dubnu a květnu 1842.

[31] Washington Irving, *Tales of a Traveller*. The Author's Revised Edition; two vols in one. Hudson edition. (New York: G. P. Putnam's Sons, 1896) 453.



I když Irvingovy *Příběhy cestovatelovy* mohly sloužit jen jako jeden možný zdroj Poeova narativu,[32] podobnosti i rozdíly mezi nimi jsou důležité. Irvingův i Poeův hrdina hledají poklad kapitána Kidda, ale Irving se spoléhá na obyčejného člověka. Jeho místa honby za pokladem – Charles River Bay, Manhattan – nejsou nedotčenými krajinami, ale už osídlenými oblastmi. Wolfertův holandský řádek zelí není známkou žádného aristokratického původu, pouze jeho měšťanské snaživosti. Irvingův pokus s přeměnou země ve zlato nevyvolává velké znepokojení nad novou kapitalistickou ekonomikou, spíše právě naopak, pozemkové spekulace podporují koloniální idylu a tradiční hodnoty holandsko-amerického buržoazního života.

Proto se rozdíly mezi Irvingovou povídkou a Poeovým příběhem zdají na první pohled značné. Zatímco Wolfert začíná jako chudák, Legrand prostě obnovuje bohatství své rodiny díky pirátskému pokladu a práci bývalého otroka. Ani pirát, ani otrok do Wolfertova pohodlného obrázku rodinného života tak docela nezapadají. Při proměně dopisu ve zlato, při nalézání toho, co už je zde a ukryté, stojí Legrand pevně mimo ekonomický proces. Ovšem Wolfertovi může připadat kapitalismus zázračnější než rozluštění šifrované zprávy. Pro Wolferta tak jeho život také prodělává pohádkový obrat a jeho kousek země funguje jako směnka, jejíž hodnota bude na posouzení ostatních.

V září 1836 otiskl Poe v *Southern Literary Messenger* recenzi na další knihu, která pojednávala o údajném pokladu ukrytém kapitánem Kiddem, na román *Sheppard Lee. Vlastní příběh* Roberta M. Birda. Hrdina knihy, Sheppard Lee, se narodil a získal vzdělání v New Jersey. Když ho o bohatství připraví nepoctivý opatrovník, zůstane mu jen skromný majetek a černošský sluha, Jim Jumble, který mu byl odkázán v otcově závěti. Lee, který nechce vlastnit otroka, se rozhodne dát mu svobodu, ale to se setká s Jimovým protestem. Trvá na tom, že Lee „je jeho pán a musí se o něj postarat".[33] Tento sluha se brzy přičiní o jedno z Leeových nejpodivuhodnějších dobrodružství:

Jim Jumble pojme představu, že peníze ukryl kapitán Kidd v jistém odlehlém močále, známém Sovi hřbet, nedaleko jednoho starého kostela. Černochovy příběhy mají na jeho pána takový účinek, že tři noci po sobě sní o nalezení pokladu u paty břízy v močále. Nic zlého netuše se rozhodne ho vykopat a jako čas provedení si zvolí půlnoc, za úplňku. (129)

Lee ale nesdílí Legrandův úspěch. Na hřbitově u starého kostela se setká s duchy a zabije se, víceméně náhodou, právě u té břízy, kde měl odpočívat poklad. Leeova duše oddělená od těla se postupně stěhuje do dalších těl ve stále fantastičtějším sledu událostí, v jejichž průběhu si dokáže nahromadit vlastní „poklad" s pomocí lichvy a jiných prostředků. Poeova recenze se stručně dotýká ještě jedné postavy v Birdově příběhu o velkých dobrodružstvích, dalšího sluhy, jehož jméno je pouze Tom:

V postavě Černého Toma nám pan Lee přinášíi velmi znamenité kapitoly o zrušení otroctví a bezprostředních následcích žhářských pamfletů a obrázků mezi našimi otroky na Jihu. Tato část vyprávění se uzavírá živoucím obrazem černošské rebelie a oběšením Černého Toma. (136)

[32] Viz Mabbott, in Poe, *Collected Works* III, 800.

[33] Poe, recenze „Sheppard Lee, Written by Himself", *Complete Works* IX, 126–130, zde 128. Recenze vyšla v *Southern Literary Messenger* v září 1836.

U Jima Jumblea dozajista žádné nebezpečí rebelie nehrozí; je skromným sluhou, který trvá na tom, že zůstane otrokem. U Černého Sama, svobodného rybáře, který slouží jen jako svědek, se není proč vzpoury obávat. Historická oblast Charlestonu se na počátku 19. století také nemusela bát vzpoury, protože doufala, že podnikla všechna předběžná opatření. Otroci byli dováženi pouze z Afriky, a nikoli z karibských ostrovů, kde byli černoši pověstní svými násilnými protesty. Poeovy implicitní odkazy k Irvingovým a Birdovým textům mohli mít navíc politicky uklidňující účinek; od černošské postavy, která plní komickou funkci, nelze očekávat přílišné nebezpečí.

Poeův vlastní hrdina, Jupiter, se podobá Jimu Jumbleovi; je to bývalý otrok, který stále pečuje o svého pána. A když už odhalujeme archeologické vrstvy postav a příběhů, které mohly sloužit jako prvotní model Poeova narativu, nebyl by náš přehled možných zdrojů ani zdaleka úplný bez odkazu na mistrovský text o vztahu pána a otroka od Daniela Defoea. Poe byl ve skutečnosti zřejmě daleko více než Irvingem nebo Birdem ovlivněn tímto anglickým koloniálním vyprávěním, které v sobě spojuje dobrodružný příběh s lekcí nadvlády. Defoeův hrdina si nevolí ostrovní existenci kvůli sklonům k melancholii; místo toho ztroskotal na ostrově bez schůdné alternativy. Nejprve se zdá, že není ani pánem svého osudu. Měřítkem úspěchu se stává přežití.

Legrandovi sloužila kresba kozy, totiž „kůzlete", na zachráněném kousku papíru jako podpis kapitána Kidda. Na Defoeově ostrově se kozy potulují, aby je jeho hrdina polapil.[14] Po krátký čas prohledává Defoeův hrdina, Robinson Crusoe, vrak lodi, která ho na ostrov dovezla, a snaží se zkrotit svůj vlastní kousek divočiny. Jeho poklady se nacházejí ve vraku lodi, která, jak se ukáže, vezla náklad alkoholu, jídla a oblečení, a také peníze a zlato: „Na dně bedny ležely tři pytlíky piastrů, v kterých bylo asi jedenáct set mincí. V jednom jsem našel ještě šest španělských dublonů zabalených v papírku a několik tyčinek zlata. Mohly vážiti tak libru."* (150) Nic z toho by z Crusoea neudělalo boháče; víc si na svém pustém ostrově cenil jídla a oblečení než peněz nebo zlata, které mu nebyly k ničemu.

Ale Robinsonův ostrov nezůstane opuštěný dlouho. Nejprve si všimne lidské stopy v písku (121) a poté objeví, že domorodci přistáli na druhé straně ostrova. Crusoeova obava z „divochů" inspiruje nový plán nadvlády:

> *Představoval jsem si, dostanu-li jednoho nebo i více divochů, že si z nich vychovám otroky, kteří budou poslouchat mých rozkazů a nikdy se mi nezprotiví. Dlouhý čas jsem se bavil takovými plány, ale všechno to bylo nadarmo a k ničemu, poněvadž divoši nepřicházeli.* (156)

Zatímco Poeův „Zlatý brouk" uvádí na scénu otroka nově osvobozeného (který se přesto chová podřízeně), Defoeův román se zaměřuje na zotročení. Příležitost k získání „divocha" se Crusoeovi naskytne krátce poté, co tuto myšlenku zaznamená. Dostane se mu možnosti zachránit jednoho z „divochů", kterého ostatní pronásledují, a ještě dříve, než z něj Crusoe může udělat otroka, učiní z něj tento cizinec pána:

> *Ubohý opeřilík, když spatřil záblesk a zaslechl výstřel, ustrnul a nemohl se hnouti hrůzou z místa, ačkoli viděl, že oba jeho pronásledovatelé mu již neubíhají. Přec však se zdálo, že by raději utekl, než se mi přiblížil. Znovu jsem naň zavolal a dával mu najevo, aby přistoupil, čemuž snadno porozuměl. Popošel o několik kroků a zastavil se. Po chvíli zas trochu postoupil a znovu zůstal stát. Tu jsem postřehl, kterak se třese, jako by měl být zabit jako druzí dva divoši. Znovu jsem mu pokynul a všemi možnými posunky jsem se snažil, abych mu dodal odvahy. Poté přistupoval stále blíž a blíže a po každých deseti, dvanácti krocích padal na kolena, aby mi poděkoval, že jsem mu zachránil život. Usmál jsem se a přívětivě jsem na něho pohlédl a znovu jsem mu kynul, aby jen přistoupil. Konečně přišel až ke mně a pokleknuv přede mnou, líbal půdu, položil hlavu na zem a vzav mou nohu, postavil si ji na šíji, aby mi dal patrně najevo, že mi chce být oddán a že chce být mým otrokem. Zdvihl jsem jej a povzbuzoval jsem ho, snaže se mu dodati mysli.*[*] (159)

Co se učení jazyka týče, je Pátek povzbuzován jen do určité míry, protože jeho první slova byla „Ano", „Ne", a „Pán" – zjevně dostačující slovník. Crusoe pojmenovává svého sluhu Pátek podle dne jejich setkání a jeví pramalý zájem dozvědět se jeho jiné možné jméno, poznat zájmy svého sluhy nebo jeho příběh. Objeví se a zase zmizí postava, která je zřejmě jeho otcem. O zvycích Pátkova lidu, které se zdají být – jak dokazují pohřešené kosti a lebky – docela barbarské, se nedozvíme nic.

V kontrastu k Angličanovi je „divoch", který by měl být ochočen v otroka, popisován jako „Indián" (160), někdo, jehož zjev je někde napůl mezi tmavou barvou Afričanů a esteticky příjemnými rysy Evropana:

> *Byl to půvabný, hezký chlapík, pěkně urostlý, silných, rovných údů, ne příliš vytáhlý a dobře utvářený. Mohlo mu být asi dvacet šest let. Měl pěkné vzezření bez divokého výrazu a jeho tvář vyjadřovala cosi opravdu mužného, ba ve chvíli, kdy se smál, zazářil jeho obličej bezmála evropskou líbezností a něhou. Měl dlouhé černé vlasy, které se nekudrnatěly jako vlna, vysoké klenuté čelo a živý, jiskřivý pohled, který mu dodával bystrého výrazu. Barva jeho pleti nebyla černá, nýbrž hnědě zaškvrtlá, ne však onoho protivného žlutého tónu, jaký shledáváme u brazilských, virginských a jiných amerických domorodců, nýbrž měla skvělý, tmavě olivový nádech, zvláštního, nepopsatelného půvabu. – Obličej měl kulatý, tváře plné a nos malý a nikoliv zploštělý, jako mají negři. Měl pěkně krojená ústa, tenké rty a zdravé souměrné zuby, bílé jako slonová kost.*[**] (160)

Pátek sice není Angličan, ale není to ani Afričan. Na rozdíl od Jupitera se umí líbezně usmívat a nenapodobuje jeho komediální smích. V tom, že je prostě jiný (i jiný než „negři"), nabízí Robinsonovi něco nového, zatímco ostrov samotný pro něj není nový ani zdaleka. Tento ostrov je součástí jeho domovského teritoria. Nemusí poznávat nové zeměpisné místo, pouze své místo v nově utvářeném vztahu.

Ve své studii o postavě služebníka v literatuře uvádí Bruce Robbins příznačné lingvistické zmatení pojmů. „Místo" neoznačuje pouze prostředí, kde žijí lidé, nebo zeměpisnou oblast otevřenou popisu. „Podle obecného úzu," píše Robbins, „nehledali sloužící práci, jako ostatní příslušníci jejich třídy, ale 'místo'."[15] Defoeův popis mnohokrát odkazuje na „místo" (např. 114), zeměpisnou polohu, kde se Crusoe náhodou octl. Pátek ale nehledá „místo" ve službě. Místo toho se geograficky známé místo mění v metaforické místo otroka. Najednou se také ocitne v tomto specifickém postavení. Ale zatímco Crusoe mohl považovat otisky nohou za hrozbu, Pátek si pokládá pánovu nohu na hlavu, ve vyjádření jasné poddanosti.

Tento vztah pána a otroka – který si Crusoe dopředu představoval a který Pátek pravděpodobně již znal – je komplikovaný. Pátek je pojmenován a vzděláván nově příchozím Angličanem, ale jeho původní instinkt pomáhá jeho pánovi přežít. Crusoe se sice chová jako imperiální pán, ale jeho život závisí na otrokovi. Takový vztah pána a otroka se

[14] Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel (New York: W. W. Norton, 1975) 141.

* Č. překlad Albert Vyskočil.

[*] Přel. Albert Vyskočil.

[**] Přel. Albert Vyskočil.

[15] Bruce Robbins, *The Servant's Hand: English Fiction from Below* (New York: Columbia University Press, 1986) 33.

odehrává i v Poeově vyprávění. Ovšem v tom, že Poe upírá Jupiterovi veškeré známky příjemného evropského vzhledu, vnáší sem koloniální zkušenost a nedostatek moci silněji připisuje podřadnému tělesnému zjevu otroka. Současně ale zdůrazňuje vzájemnou závislost. Jupiter musí Legranda poslouchat, ale také mu slovně vyhrožuje bitím. Oba muži jsou závislí jeden na druhém. Toni Morrisonová, ve své práce o Poeově próze, rozebírá Jupiterovo komické chování, jeho dialekt a jeho zjev, které ho odlišují od jeho pána. Nicméně Morrisonová se domnívá, že Jupiter si vyměnil místo se svým pánem a zaujal dominantní pozici – stejně jako předtím Pátek – díky radikálnímu a výmluvnému vypadnutí z role:

> Ve „Zlatém broukovi" a „Kterak psáti článek pro Blackwood" (a stejně tak i v *Pymovi*) můžeme hledat příklady zoufalé spisovatelovy potřeby „odlišení", tak běžné v americké literatuře: odcizování jazyka, metaforická kondenzace, fetišizující postupy, ekonomie stereotypu, alegorická předpojatost; postupy uplatňované pro zajištění identity jeho postav (a jeho čtenářů). Existují tu však nezvládnutelná vypadnutí z role. Ve „Zlatém brouku" černý otrok Jupiter údajně bije svého pána; ve „Článku pro Blackwood" zůstává černý sluha Pompey při výstřednostech své paní němý a soudící. A Pym se dopouští kanibalismu *dříve*, než potkává černé divochy; když jim uniká a je svědkem smrti černého muže, je hnán k mlčení neproniknutelné, nearikulované běloškosti.[37]

Poe tedy nepíše pouze o podřízenosti otroka, ale také o jeho implicitní moci nad pánem, reálné i imaginární. I když staví Jinakost do pozice objektu nadvlády, vyznačuje meze pánovy autority a nabízí popis rasové úzkosti.

A stejně jako pro Robbinsovy služebníky nebo pro Robinsona, který si staví svou „pevnůstku", je místo důležité i pro Poea. Je to označovatel pro vztah moci, ale není to geografické místo ústupu a obrany. „Použitím afrikanismu," píše Morrisonová, „uvažuje Poe o místě jako o prostředku obsáhnutí strachu z neohraničenosti a přestupku, ale také jako o prostředku uvolnění a zkoumání touhy po nekonečné, prázdné pohraniční oblasti" (51). Poeův Sullivanův ostrov může být právě tím: připodobněním života na hranici, v honbě za oním specificky americkým snem o prozkoumávání a dobývání neznámého, oněch „bílých" míst na mapě, která jsou tak zdánlivě neobydlená a čekají na „bílé" ovládnutí.

## VI. Černí otroci

Legrandův propuštěný otrok je na ostrově stejným cizincem jako jeho pán. Zatímco Pátek musí ztratit otce, rodinu a přátele, aby spojil svůj život se svým pánem, z Jupiterových přátel nebo příbuzných se neobjeví ani jeden. Legrand tak získává pozici otcovské postavy, otcovského pána, od samého začátku. Poe mění Crusoeovy sny o nadvládě ve sny o pionýrském životě jako chlapeckém dobrodružství. Poe také Defoeův román četl právě takto. V recenzi publikované v *Southern Literary Messenger* v lednu 1836, několik let před uveřejněním svého vlastního příběhu o dobrodružství na ostrově, popisuje Poe *Život a zvláštní podivuhodná dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku* jako „neocenitelné dílo", které dělá zemi čest (pravděpodobně Defoeově Anglii).[38] A i když je stařena ve „Zlatém brouku" důležitá, protože si pamatuje skálu, ze které může Legrand spatřit ten

[37] Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA: Harvard U.P., 1992) 38.

[38] Poe, recenze „The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe", *Complete Works* VIII, 169–173, zde 169. Tato recenze byla uveřejněna v *Southern Literary Messenger* v lednu 1836. Viz také Burton R. Pollin, „Poe and Daniel Defoe: A Significant Relationship", *Topic: A Journal of the Liberal Arts* 16, 30 (1976) 5–22.



správný strom, čtení Defoeova příběhu souvisí v Poeově recenzi se vzpomínkou, která je nyní podstatou účinku. (Mužský) čtenář si má vzpomenout na vlastní chlapectví. Poe mluví znovu a samozřejmě mu vrátit mládí, jako nově nalezený poklad:

> S jakou něhou si vybavujeme ve vzpomínkách ty časové dny našeho chlapectví, kdy jsme se prvně učili zvážnět nad Robinsonem Crusoe! – kdy se v nás prvně rozmáhl duch divokého dobrodružství, když jsme při tlumeném světle ohně pracně hltali tyto stránky, řádek po řádku, a skláněli se bez dechu a chvějíce se dychtivostí nad jejich pohlcujícím – nad jejich poutajícím kouzlem! (169)

Kniha se tu mění pokud ne ve výchovný program, tedy aspoň v nástroj pro chlapcův *Bildung*.[39] Pro Poea se zážitek dobrodružství, dobrovolně podstoupeného, stává pro adolescenta stejně důležitým, jako se zdá nezbytným pro Robinsona Crusoe. A opravdu, Poe popisuje čtenářský zážitek, který žije díky identifikaci:

> Lidé nehledí na [tuto knihu] ve světle literárního výkonu. Jejich myšlenky nepatří Defoeovi – ale Robinsonovi. Síly, které vytvořily tento zázrak, byly odsunuty do pozadí právě tou velikostí zázraku, který vytvořily! Čteme, a v intenzitě našeho zájmu se stáváme perfektní abstrakcí – zavřeme knihu, a jsme docela přesvědčeni, že jsme ji mohli napsat my sami. To vše je způsobeno mocným kouzlem věrohodnosti. Autor Robinsona musel opravdu mít, nade všechny jiné schopnosti, to, co je zvláště schopností slovesného – nadvládu vůle nad imaginací, která umožňuje mysli ztratit svou vlastní identitu, ve prospěch identity imaginární. (170)

Snad jen kvůli této podobnosti mezi procesem čtení a vztahem pána a otroka, mezi chlapeckým zážitkem a Defoeovým dobrodružným vyprávěním, zde není zmíněn problém rasy.

Ve svém pojednání o Poeově povídce poukazuje Morrisonová na Jupiterův plán zbít svého pána jako na signifikantní „vybočení z role" v tomto vztahu pána a otroka. Ale v Poeově recenzi Defoeova románu se objevuje ještě jedno náhodné odhalení. Čtenář, který se identifikuje s Robinsonem, se podle Poea musí upamatovat na sebe jako na mladého chlapce; může se stát podobným Robinsonovi pouze tehdy, pokud je přitahován ke knize, v níž je obsažen jeho příběh. Je „spoután". Kniha se dostává do dominantní pozice; je objektem, který ovládá. Proces čtení – jako chlapce – staví čtenáře do pevně dané pozice závislosti, kterou si Crusoe přeje pro svého „divocha"; kterého by ale stejně chtěl „civilizovat" a vzdělat. Četba, zdá se, vzdělává pány, i když produkuje otroky. Tento proces mění čtenáře v rozporuplnou postavu, která zahrnuje úplnou dialektiku vztahu pána a otroka.

Poe se ale více než na proces čtení soustředí ve své recenzi na otázku „věrohodnosti" textu. Defoeův příběh se stává příběhem mimulým, nejen kvůli tomu, že čtení musí být zapamatováno jako chlapecký zážitek. Samotné ostrovy, které poskytují laboratorní podmínky pro vztah pána a otroka, už nejsou jako místa objevování a dobrodružství k dispozici:

> Žel bohu! dny pustých ostrovů jsou ty tam! „Nic více," jak říká Vapid, „v tom nelze učinit." Běda, od nynějška, Defoeovi, který nám bude nalhávat cosi o „neobjevených cílech". Neexistuje dostatek stupňů čtverečný palec nové země pro badatelského Selkirka. Ani v Indickém, ani v Tichém, ani v Atlantickém oceánu nemá stín naděje. Jižní ocean byl bezzbytně vyplněn, a na severu – Scoresby, Franklin, Parry, Ross a spol. nejsou o nic lepší než tolik mořských Paulů Pryů. (169)[40]

[39] Toto je ve zvláštním rozporu s hodnocením Poeova vlastního díla mnoha amerických kritiky z přelomu 19. a 20. století, kteří se o něm zmiňovali jako o adolescentní literatuře, která podporuje opožděný vývin. Viz stručné shrnutí a bibliografie recepce Poea ve Spojených státech v Liliane Weissbergová, *Edgar Allan Poe* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1981) 165–169.

[40] Defoeova kniha byla inspirována dobrodružstvími Alexandra Selkirka.

Poeův výrok slouží jako ironický komentář k mnoha jeho vlastním dobrodružným a objevitelským vyprávěním, jako jsou *Příběhy Artura Gordona Pyma*, nebo dobrodružství *Julia Rodmana*, které tvrdí, že právě takové neobjevené země ještě existují.[41] A ve svém vlastním příběhu o dobrodružství na ostrově, „Zlatém brouku", usiluje Poe o popis místa, které je určitě alespoň dočasně opuštěné, je to pustina, i když s historií osídlení, která může znovu ožít v paměti staré černošky nebo v šifrovaných zápiscích bílého piráta. Panenská místa tedy nejsou nikdy neexistují, ale mohou být znovu vytvořena, zbavíme-li nějaký ostrov jeho předchozích obyvatel, změníme-li zápletku tak, aby otrok přišel se svým pánem. I když Poe propůjčuje své postavě sluhy hlas, dostává se jeho Jupiterovi dvojího odepření: Je sluhou a nemá žádný geografický „domov".

Poe už ve své recenzi projektuje do vlastního čtení Defoeova vyprávění svou revizi ostrovního příběhu. Robinsonův ostrov se podobá Legrandově vylidněné pustině, postrádá veškeré obyvatelstvo, ať původní Američany, nebo jižanské černochy. Ale tím, že proměňuje Defoeova Indiána v bývalého otroka, provádí Poe významný a často opakovaný tah. Nejpřekvapivěji se opakuje ve způsobu, jakým čte Defoeův román Toni Morrisonová.

Ve svém eseji „Pátek na Potomacu", který je úvodem ke sborníku úvah o svědeckých výsleších Clarence Thomase a Anity Hillové u Nejvyššího soudu,[42] se Morrisonová pokouší o podrobnější čtení *Robinsona Crusoe*. Popisuje Pátka jako typický příklad černého otroka, jehož příběh skýtá pregnantní metaforu pro chování očekávané i od všech svobodných černochů. Jeho vzdělání řádného otroka se stává příkladem kulturní asimilace s bílou „civilizací". „Crusoeovo vyprávění je příběhem úspěchu, ve kterém je sociálně, kulturně a biologicky handicapovaný černoch civilizován a pokřesťanštěn – jinými slovy vzdělán, aby byl jako běloch," píše Morrisonová (xxiii). Pátek se naučí myslet a chovat jako Crusoe.

Zatímco tento Indián-černoch se může kulturně přizpůsobit pouze tím, že bude projevovat podřízenost svému pánovi, Poeův Jumble Jim-jižanský černoch může být chápán jen jako příběh s omezeným úspěchem. Jupiter ovládá více než tři slova, ale „nesprávnou" angličtinou; také vždy vypadá, že nemá tak úplně ponětí, o co zrovna jde. V Poeovi je připraven o svůj domov a o možnost asimilace s bílými, kterou lze chápat jen jako komické snažení. Paradoxní je, že to není jen množství vrstev Legrandova příběhu, které činí z této povídky specificky americký počin, ale zvláště Poeova realizace chlapeckého snu, který mění Defoeova domorodého „Indiána" v bývalého otroka; není jen o černém sluhovi, ale také o vytváření černocha. Poeův americký sen žije jak dešifrováním kryptogramů, tak stále obnovovaným zapisováním krajiny utvářené nikoli historií, ale vzpomínkami. Poe si vzpomíná na své čtení bílého chlapce, protože Legrand je v povídce závislý na tělesné síle černého sluhy i na paměti černošské mateřské postavy. Při psaní vlastní povídky tedy Poe oslavuje složitost Legrandovy mysli a jeho talent pro racionální úsudek, přičemž se dějiště pátrání stává také dějištěm represe, a nabízí nám tak dialektiku, která do velmi značné míry přetrvává až dodnes.

Archeologické vrstvy, které lze odhalit studiem Poeovy povídky, se opravdu podobají vrstvám skutečného ostrova. Sullivanův ostrov také vypadá jako navrstvená hora, pro kterou může Fort Moultrie sloužit jako symbol. Na jiných ostrovech u Charlestonu inzerují hotely, obchody a restaurace kulturu „Gullah", která vylučuje veškerou historii bílých osadníků. Na

[41] *Příběhy Artura Gordona Pyma* se poprvé objevily na pokračování v roce 1837, v knižní formě v roce 1838; *Deník Julia Rodmana* byl poprvé uveřejněn na pokračování roku 1840. Viz také Weinbergová, „Editing Adventures: Writing the Text of *Julius Rodman*", *Modern Fiction Studies* 33 (1987): 415–430.

[42] Toni Morrisonová, "Introduction: Friday on Potomac", *Race-ing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality* (New York: Pantheon Books, 1992) vii–xxx.



Sullivanově ostrově a na přilehlém Palmovém ostrově je ovšem potlačována veškerá historie černošská. Tyto ostrovy žijí pověstí Fort Moultrie a v reklamních materiálech se černoši vyskytují jen jako komické postavy, nabízející podivně exotickou příchuť. V pevnosti samé najdeme v expozici vyprávění, které zahlazuje veškeré stopy po historické existenci černochů. Ale rasové otázce se nelze vyhnout. Na centrálním nádvoří pevnosti leží pochován Osceola, vůdce kmene Seminole. *Průvodce národním parkem*, vydaný pevností, ho popisuje jako hrdinu kmene, muže, který dva roky „energicky vzdoroval snahám federální vlády odsunout jeho lid z půdy jejich předků."[43] Když ale neuspěl, proměnili ho v divadelní figuru, připomínající Poeova bývalého otroka Jupitera. A *Průvodce* poté, co pojednává o Poeově pobytu na ostrově a jeho „Senzaci s balónem" – povídce, v níž se také objevuje Fort Moultrie, ale byla ve skutečnosti napsána až v roce 1844 – uvádí Osceolu jako podobnou, a možná kuriózně imitující senzaci:

> Další vyrušení v nudném životě pevnosti přišlo o deset let později, když byl americkými vojáky zajat seminolský válečník Osceola a byl v lednu 1838 převezen do Fort Moultrie. Byl zde zadržován jen po několik týdnů, než zemřel na hnisavou angínu, vážnou krční infekci. Během zajetí se Oceolovi dostávalo zdvořilého zacházení a stal se dokonce místní celebritou.

V pevnosti si občas dělával legraci ze „způsobu válčení federální armády a předváděl skvělou pantomimu … napodobující způsoby bílého muže a indiánské nahlížení a střelbu." Osceola byl „mezi zdmi svobodný a mohl se procházet podle libosti" a mnozí obyvatelé Charlestonu využili příležitosti, aby ho navštívili. Dne 6. ledna Osceola a čtyři seminolští náčelníci navštívili v charlestonském Novém divadle představení „Líbánek". Událost se stala inspirací k pětiřádkové básni nazvané „Osceola v charlestonském divadle". Když Osceola zemřel, pohřbila ho posádka s vojenskými poctami ve Fort Moultrie blízko vchodu do pevnosti. (41).

Během svého krátkého věznění, které je tu popsáno jako velmi příjemné, byl Osceola ukazován, chtěli po něm, aby předváděl pantomimu, a zvali ho, aby se setkal s některými kolegy herci. Tak mu bylo dovoleno, aby se stal v nudném životě pevnosti pouhým povyražením, o kterém se dnes mnoho návštěvníků pevnosti ani nedozví. Není po něm pojmenována žádná z ulic ostrova, zatímco jména autora výše zmíněné senzace a názvy jeho děl se objevují na místní knihovně, ve jménech ulic, ve výlohách obchodů. Poeova fikce a dnešní sebereprezentace ostrova se tedy mnoho neliší. Poe možná ve „Zlatém brouku" přepsal historii ostrova, ale Sullivanův ostrov dnes aktivně využívá Poea, aby vlastní minulost zahladil. Historii ostrova, kterou si chtějí jeho obyvatelé pamatovat, netvoří Fort Moultrie a špitál, ale Fort Moultrie a „Zlatý brouk". Tím mění Poea ve vlasteneckého básníka, který pomáhal oslavit pionýrského ducha nadvlády.[44]

[43] Jim Stokeley, *Fort Moultrie: Constant Defender*. Průvodce 136, vydáno Division of Publications National Park Services (Washington: U.S. Department of the Interior, 1985) 41.

[44] Text eseje Liliane Weissbergové „Black, White, and Gold" je z knižní monografie *Romancing the Shadow: Poe and Race* autorů Geralda Kennedyho a Liliane Weissbergové (Oxford: Oxford U.P. 2000). Přeložil Libor Heller.

**Brooks, Cleanth** (1906–1994)

Americký formalistický kritik, podle René Welleka nejvýznamnější představitel *nové kritiky*. Je spoluautorem řady vlivných literárněvědných příruček, které popularizovaly novokritické postupy a termíny, a autorem odborných studií.

Brooks nastoupil na Vanderbiltovu univerzitu v r. 1924, ale s členy skupiny *Bělenců* se sblížil až později – s R. P. Warrenem se spřátelil na studijním pobytu v britském Oxfordu r. 1929, kde potkal také Allena Tatea a seznámil se také s literární teorií I. A. Richardse. Plodná spolupráce s Warrenem započala v r. 1932 na půdě Louisianské univerzity. Pod vlivem Richardse a názorových východisek *Bělenců* Brooks rozpracoval ve svých jednodějových esejích a přednáškách pověstnou techniku *close reading*, jež měla nahradit dosavadní důraz na literárněhistorický a biografický kontext studia literatury. S Warrenem napsali dvě komentované antologie textů *Jak rozumět poezii* (Understanding Poetry, 1938) a *Jak rozumět próze* (Understanding Fiction, 1943). Velkého uznání v odborných kruzích se dočkala Brooksova knížka literárně-kritických esejů *Krásně vykroužená urna: studie struktury poezie* (The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry, 1947, 1968). S W. K. Wimsattem vydali jednosvazkové dějiny literární kritiky, *Literární kritika: krátké dějiny* (Literary Criticism: A Short History,1957). Významné místo v jeho kritické tvorbě zaujímají dvě knižní faulknerovské studie, *William Faulkner: Yoknapatawphský kraj* (William Faulkner: Yoknapatawpha Country, 1963) a *William Faulkner: za hranicemi Yoknapatawphy* (William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond, 1978). 40. a 50. léta přinesla Brooksovi všeobecné uznání. V r. 1964 např. byl jmenován kulturním atašé v Londýně (1964–66) a v r. 1975 emeritním profesorem na Yaleově univerzitě.

**Cixousová, Hélène** (1937)

Francouzská feministická kritička (výslovnost Siksu) židovského původu, autorka románů a divadelních her. Názorově vychází z poststrukturalismu (zejména z Derridovy dekonstrukce a Lacanovy psychoanalýzy).

Narodila se v Oranu (Alžírsko) 5. 6. 1937. Vystudovala anglistiku. Učila na univerzitách v Bordeaux a v Paříži. V r. 1974 založila výzkumné centrum feministických studií a stala se jeho ředitelkou. Jako hostující profesorka působila na řadě předních amerických univerzit (např. Kolumbijská, Cornell, Newyorská, Yaleova) a evropských.

Zajímá se intenzivně o otázky způsobů utváření identity a pohlavního rozdílu v prostředí jazyka. První významnou studií, pod názvem *Nová žena* (La Jeune Nee, 1975), napsala společně s Catherine Clementovou. Odmítá se však považovat za feministku, protože tento termín se spojuje s politickým bojem za emancipaci žen. Ji však zajímá především „poetika pohlavního rozdílu", kterou zkoumá v rovině jazyka. Prosazuje pojem *ženského psaní* (ecriture feminine), jež mohou pěstovat nejen ženy, ale též někteří muži. Cixousová provokativně boří hranice mezi opozicemi zavedených pojmů a překračuje též hranice žánrových kategorií a stylů. Ukázkou stylového a žánrového prolínání je studie *Partie* (1976). Vydala též řadu výborů svých esejů, např. *Prenoms de personne* (1974), *Entre l'ecriture* (1986). V předmluvě ke knižnímu vydání jejích přednášek na Kolumbijské univerzitě (New York), *Tři stupně na žebříčku psaní* (Three Steps on the Ladder of Writing, 1993), ji Jacques Derrida označil za největšího autora píšícího ve francouzštině.

**Derrida, Jacques** (1930)

Francouzský filosof, poststrukturalista, který vyšel z Husserlovy fenomenologie a Heideggerovy kritiky metafyziky. Jeho těžko srozumitelná a velmi rafinovaná filosofie dala podnět ke vzniku směru nazývaného *dekonstrukce*. Derrida významně ovlivnil poststrukturalistickou školu amerických kritiků na Yaleově univerzitě (Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey H. Hartman). Narodil v El Biaru (Alžírsko). Hlavní obrysy svého myšlení načrtnul už v rozsáhlé předmluvě ke svému překladu Husserlova spisu *Původ geometrie* (1962). Pak následovaly vlastní filosofické spisy: *Řeč a fenomenón* (La Voix et le phenomene, 1967), *Psaní a diference* (L'Ecriture et la difference, 1967), *O gramatologii* (De la grammatologie, 1967), *Diseminace* (La Dissemination, 1972), aj.

Česky vyšel sborník Derridových esejů, který editoval a přeložil Miroslav Petříček, *Texty k dekonstrukci* (1993) a *Politiky přátelství* (1994).

**Doležel, Lubomír** (1922)

Původem český kritik a literární teoretik, čelní představitel strukturalismu a naratologie. Narodil se 3.10. 1922 v Lesnici. Titul kandidáta věd získal na Akademii věd (1958), kde od r. 1953 do r. 1965 pracoval. V letech 1965–68 působil jako hostující profesor na Michiganské univerzitě v Ann Arbor, 1968–71 na Torontské univerzitě. Tam také zůstal jako profesor slovanských jazyků a literatur.

Do povědomí odborné veřejnosti se zapsal studií *O stylu moderní české prózy* (1960). Světovou proslulost získal studií *Narrative Modes in Czech Literature* (1973), jež vyšla česky v upraveném vydání pod názvem *Narativní způsoby v české literatuře* (1993).

**Eagleton, Terrence (Francis)** (1943)

Britský marxistický kritik a teoretik. Narozen v Salfordu. Vystudoval na Trinity College v anglické Cambridgi. Na Cambridgeské univerzitě také zůstal. V letech 1964–69 působil na Jesus College, pak vyučoval poezii na Wadham College (1969–89), potom literární teorii (1989–92) a od roku 1992 jako profesor angličtiny a literatury na St. Catherine's College. Je předsedou Společnosti pro narativní literaturu.

Jeho první knižní publikací je studie zabývající se náboženskou problematikou, *The New Left Church* (1966). Následovala studie *Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama* (1967). Mezi jeho nejvíce oceňovaná díla patří *Marxismus a literární kritika* (Marxism and Literary Criticism, 1976), *Kritika a ideologie* (Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory, 1976) a univerzitní příručka *Úvod do literární teorie* (Literary Theory: An Introduction, 1983). Z novějších prací stojí za zmínku *Úvod do ideologie* (Ideology: An Introduction, 1991) a *Iluze postmodernismu* (The Illusions of Postmodernism, 1996).

**Eliot, Thomas Stearns** (1888–1965)

Americký modernistický básník, kritik a dramatik, který v r. 1927 získal britské občanství. Narodil se 26. 9. 1888 v americkém St Louis (Missouri), studoval na Harvardu, Sorbonně a na Mertonově koleji v Oxfordu, kde získal doktorát na základě obhajoby disertace o anglickém metafyzickém filosofovi F. H. Bradleym. Spolu s Ezrou Poundem je považován za předního autora amerického kosmopolitního modernismu. Mezi jeho nejznámější básnická díla, jež pomáhala měnit tvářnost anglo-americké poezie, patří *Prufrock a jiná pozorování* (Prufrock and Other Observations, 1917) a *Pustina* (The Waste Land, 1922). V roce 1948 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu.



Jako kritik ve svých esejích a článcích kladl důraz na věcnou analýzu textu, kritizoval soudobé tendence k historizování, biografii či impresionismu a zaujímal důsledně antiromantický postoj (proti kultu osobnosti tvůrce a pojetí tvorby jako spontánního výlevu). Těmito názory předjímal nástup nové metodologie kritiky anglo-amerického formalismu. V r. 1920 vydal první svazek esejů pod frazerovským názvem *Posvátný háj* (The Sacred Wood). Později následovaly další svazky, ačkoli žádný z nich už neměl takový dalekosáhlý vliv jako svazek první: *Essays on Poetry and Criticism* (1920), *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), *Elizabethan Essays* (1934), *The Idea of Christian Society* (1940), *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), *Poetry and Drama* (1951), *On Poets and Poetry* (1957). Česky vyšel výbor esejů *O básnících a básnictví* (1991), který uspořádal a přeložil Martin Hilský.

**Foucault, Michel** (1926–1984)

Francouzský filosof a historik. Narodil se v Poitier. Studia ukončil v r. 1952. V letech 1960–68 pracoval jako učitel filosofie a francouzské literatury na univerzitách v Lill, v Upsalle, ve Varšavě, v Hamburgu, v Tunisu aj. V letech 1968–70 byl profesorem na Pařížské universitě (Vincennes) a potom až do své smrti působil ve funkci vedoucího katedry Historie systémů myšlení na College de France. V 70. letech často pobýval v USA.

Foucault se proslavil studií *Dějiny šílenství* (L'histoire de la folage classique, 1961, č. 1993). Už v r. 1971 byla přeložena jeho následující práce, *Psychologie a duševní nemoc* (Maladie mentale et psychologie, 1962). Ve slovenském překladu vyšel v r. 1987 další spis, *Slová a věci* (Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines, 1966). Svůj nový, tzv. archeologický přístup k historii Foucault teoreticky rozpracoval ve spisu *Archeologie vědění* (L'archéologie du savoir, 1969). Do druhé etapy jeho díla spadá spis *Střežit a trestat* (Surveiller et punir: Naissance de la prison, 1975), zabývající se historií trestání. Ze zamýšlené šestisvazkové historie sexuality Foucault stačil dokončit jen první tři díly a větší část 4. dílu. První díl *Historie sexuality* se objevil pod názvem *Vůle k vědění* v r. 1976 (La Volonte de savoir) a další dva díly následovaly až po delší odmlce – (L'Usage des plaisirs a Le souci de soi, 1984). V českém překladu vyšly ještě v r. 1994 tři menší práce pod názvem *Diskurs, autor a genealogie*.

Další překlady: *Myšlení vnějšku* (La Pensée du dehors, 1966, č. 1996), *Tato nie je fajka* (Ceci n est pqs une pipe, 1973; slov. 1994).

**Freud, Sigmund** (1856–1939)

Rakouský psycholog a psychiatr, považovaný za zakladatele moderní psychoanalýzy. Narodil se 6. 5. 1856 v moravském městečku Příbor (dříve Freiburg, u Nového Jičína) v rodině židovského obchodníka s vlnou. V r. 1859 se Freudovi odstěhovali do Vídně, kde Freud strávil většinu svého života. V roce 1938 uprchl před nacisty do Anglie a tam 23. 9. 1939 zemřel.

Studijní pobyt v Paříži (říjen 1885 – únor 1886) u slavného neurologa Charcota v něm probudil zájem o psychiatrii, zejména o studium hysterie a neuróz. Po návratu si otevřel soukromou ordinaci a experimentoval s hypnózou. V r. 1892 poprvé vyzkoušel metodu volné asociace, jež hypnózu časem nahradila, a zabýval se výkladem snů jako zašifrovaného výrazu vytěsněných obsahů.

Z jeho raných spisů si zaslouží zmínku *Studie o hysterii* (1895) [spoluautor Josef Breuer], dále *Výklad snů* (1900) a *Psychopatologie všedního života* (1901). Velké pobouření vyvolal spis *Tři pojednání o sexuální teorii* (1905), kde Freud položil základy teorie sexuálního chování

dospělých a dětí. Freudova teorie nevědomí významně ovlivnila literaturu i umění a mnohé z jeho pojmů vešly do obecného povědomí.

Českému čtenáři lze doporučit *Výbrané spisy I–III* (1969–71, 1991–93), obsahující klíčové studie a přednášky. Práce o kultuře, jako např. „Motiv volby skříněk" a „Nespokojenost v kultuře", byly sebrány do svazku *O člověku a kultuře – eseje* (1990).

**Frye, Northrop** (1912–1991)

Kanadský literární teoretik a kritik. Narodil se 14. 7. 1912 v Sherbrooke (Quebec). Vystudoval teologii na Torontské univerzitě a v r. 1936 byl vysvěcen na kněze Sjednocené kanadské církve (the United Church of Canada). Pak ale pokračoval ve studiu anglické literatury na Oxfordské univerzitě. Jeho domovskou institucí se stala Viktoriina kolej na Torontské univerzitě.

Proslavil se teoretickým spisem *Anatomie kritiky: čtyři eseje* (Anatomy of Criticism: Four Essays, 1957), který už několik desetiletí patří k nejčtenějším dílům literární teorie. Dále napsal na dvě desítky dalších knižních studií, v nichž se prolíná zájem o mýtus s pečlivou formální a tematickou analýzou. Nejčastěji se citují jeho prvotina *Hrozivá symetrie. Studie o Williamu Blakeovi* (Fearful Symmetry: A Study of William Blake, 1947), *Báje identity: studie o poetické mytologii* (Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology, 1963) a jeho významné spisy z poslední doby, *Velký kód* (The Great Code: The Bible and Literature, 1982) a *Mocná slova* (Words with Power, 1990).

**Greenblatt, Stephen Jay** (1943)

Americký literární historik, čelní představitel *nového historismu*. Narodil se v Cambridge (Massachusetts). Vystudoval a doktorát obdržel na Yaleově univerzitě (1969). Od roku 1969 učí na univerzitě v Berkeley, od r. 1980 jako profesor. V r. 1982 byl hostujícím profesorem na univerzitě v Pekingu. Jeho nejznámějším dílem, jež stálo u zrodu „nového historismu", je kniha *Sebeutváření v renesanci: od Mora k Shakespearovi* (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, 1980).

Další díla: *Tři moderní satirikové: Waugh, Orwell a Huxley* (Three Modern Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley, 1965), *Sir Walter Ralegh: Renesanční člověk a jeho role* (Sir Walter Ralegh [sic]: The Renaissance Man and His Roles, 1973), *Setkání s Novým světem* (New World Encounters, 1990), *Zázračný majetek: divy Nového světa* (Marvelous Possessions: The Wonder of the New World, 1991).

**Iser, Wolfgang** (1926)

Německý literární teoretik, představitel *recepční* školy, jež vychází z filosofie fenomenologie a navazuje na strukturalismus. Zaměřuje se na proces recepce literárního díla v mysli čtenáře. Iser studoval na německých univerzitách v Lipsku, Tübingenu a Heidelbergu (PhD. 1950). V letech 1952–55 učil na katedře germanistiky na Glasgowské univerzitě. Od r. 1967 působí s dalším představitelem recepční školy H. R. Jaussem na univerzitě v Kostnici (Německo).

Mezi jeho hlavní díla patří *Die Appellstruktur der Texte* (1970), *Implicitní čtenář* (Der implizite Leser, 1972) a *Akt čtení* (Der Akt des Lesens, 1976).

**Jameson, Fredric** (1934)

V současnosti považován za předního amerického marxistického kritika, představitele neortodoxní levice a radikálního historismu, navazujícího na Lukácse, Benjamina a Adorna.



Jameson interpretuje a hodnotí kulturu z pohledu marxistické dialektiky (vývoj od nižších společensko-ekonomických formací k vyšším na základě střetu protikladů). Na rozdíl od tradičních (ruských) marxistů nechápe kulturu pouze jako odraz určujícího vlivu výrobního způsobu, nýbrž jako „výraz" – umělecká díla vyjadřují protest proti útlaku a sociální nespravedlnosti a slouží jako nástroj rozvratu panujícího řádu.

Jameson se narodil 14. 4. 1934 v Clevelandu (Ohio) a v r. 1960 získal doktorát na Yaleově univerzitě. Ač marxista, působil na předních amerických univerzitách (např. 1959–67 na Harvardu, 1967–76 na Kalifornské univerzitě v San Diegu, 1976–83 na Yaleově univerzitě). Od roku 1986 je profesorem na Dukově univerzitě v Severní Karolíně.

Mezi jeho nejznámější díla patří *Marxismus a forma: dialektické literární teorie 20. století* (Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature, 1972), *Vězení jazyka: kritický nástin strukturalismu a ruského formalismu* (The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, 1972). Největšího ohlasu se dočkala náročná studie *Politické nevědomí: vyprávění jako sociálně symbolický akt* (The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, 1981). Je patrné, že literatura se postupně dostává v jeho teorii na okraj zájmu a do popředí vystupují globální otázky ideologických aspektů současné kultury.

**Jung, Carl Gustav** (1875–1961)

Švýcarský psychiatr, žák Freudův. S Freudem se však v r. 1913 rozešel a rozvinul svou vlastní teorii lidské mysli, nazývanou většinou *analytická psychologie*. Jungova teorie archetypů a kolektivního nevědomí výrazně ovlivnily archetypální a mytologickou kritiku. Jung se narodil 26. 7. 1875 ve vesnici Kesswil na břehu Bodamského jezera.

Jung zahájil svou vědeckou dráhu výzkumem slovních asociací ve spisu *Studie ke slovním asociacím* (1906). Přes tuto práci se seznámil s Freudem. Spisem *Psychologické typy* (1921) Jung překonal hlubokou duševní krizi, kterou prožíval po rozchodu s Freudem, a vstoupil do nového tvůrčího a badatelského období. Jeho články a přednášky vycházejí postupně v českém překladu.

**Lacan, Jacques** (Marie Emile) (1901–1981)

Francouzský psychoanalytik a teoretik, který navázal na S. Freuda a strukturalismus. Po absolvování studia na Pařížské lékařské fakultě v r. 1932 setrval na fakultní klinice do r. 1936 a pak pracoval jako psychiatr v pařížských ústavech pro duševně choré. V r. 1936 si otevřel soukromou psychoanalytickou praxi, jíž se vedle přednášení věnoval až do své smrti. Lacan vždy projevoval živý zájem o avantgardní umění, ve 30. letech se např. zapojil do hnutí francouzského surrealismu. V r. 1953 se Lacan dostal do ostrých sporů s Pařížskou psychoanalytickou společností o koncepci psychoanalytické praxe a založil konkurenční Francouzskou psychoanalytickou společnost. Té však Mezinárodní psychoanalytická asociace pod vedením dcery S. Freuda, Anny Freudové, odmítla udělit akreditaci a podmínila její udělení odchodem Lacana. Spory pokračovaly i uvnitř nově založené společnosti a přiměly Lacana se znovu odtrhnout a založit v r. 1964 vlastní Pařížskou freudovskou školu (1964–80), jež se stala v 60. a 70. letech nejvýznamnějším psychoanalytickým školitelským centrem ve Francii. V r. 1980 je Lacan rozpustil, protože se podle jeho názoru začalo příliš vzdalovat od Freudova učení. V 60. letech získal Lacan příležitost šířit své učení na půdě prestižních pařížských institutů École Normale Supérieure (1963–81) a na École Practique des Hautes Etudes.

Do širšího povědomí veřejnosti Lacan vstoupil díky svým sporům s mocnou lobby Mezinárodní psychoanalytické asociace, zatímco jeho odbornou pověst upevnilo knižní vydání přednášek a článků *Ecrits* (1966). V r. 1973 vyšel pod názvem *Le Seminaire* víceswazkový cyklus Lacanových přednášek pro veřejnost, jež zazněly na École Normale Supérieure (1963–81). Jejich přepis ještě Lacan stačil autorizovat.

**Lawrence, David Herbert** (1885–1930)

Britský spisovatel a esejista. Narozen v anglickém Eastwoodu v hornické rodině. Proslavil se svými značně kontraverzními psychologickými romány, v nichž velmi otevřeně zkoumá intimní mezilidské vztahy a hledá smysl, autenticitu a emocionální intenzitu v moderním odcizujícím způsobu bytí. Romány *Duha* (The Rainbow, 1915) a *Milenec lady Chatterleyové* (Lady Chatterley's Lover, 1928) byly v Anglii z mravnostních důvodů zakázány policejní cenzurou. Lawrence napsal řadu esejů a článků, z nichž nejznámější jsou dnes *Studie o klasické americké literatuře* (Studies in Classic American Literature, 1923), v nichž svým typicky provokativním, velmi expresivním způsobem významně přispěl k přehodnocení amerických klasiků 19. století, kteří byli většinou považováni za autory pro mládež. Jeho eseje a články vyšly ve výborech *Fénix a Fénix II.* (Phoenix, 1936, 1968). Lawrence též napsal delší úvahové studie jako např. *Psychoanalýza a podvědomí* (Psychoanalysis and the Unconscious, 1921), *Fantazie podvědomého* (Fantasia of the Unconscious, 1922) či *Pornografie a obscénnost* (Pornography and Obscenity, 1929).

**Lewis, Richard Warrington Baldwin** (1917)

Americký kritik, jeden z hlavních představitelů směru americké tematické kritiky, přesněji vymezovaný jako mytologický, nebo někdy také archetypální. Lewis se narodil 1. 11. 1917 v Chicagu. Po získání doktorátu na Chicagské univerzitě působil na různých univerzitách, od r. 1960 učil na Yaleově univerzitě.

Věhlas mu zajistila hned první knižní studie, *Americký Adam: nevinnost, tragédie a tradice v 19. století* (The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century, 1955). V mytické představě Američana jako nového Adama nachází určující mýtus americké společnosti 19. století, který spojuje literaturu, kritiku a politiku. Jeho další studie se už nedočkaly takového ohlasu – např. *Pikareskní světec: reprezentativní postavy současné literatury* (The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction, 1959), *Zkoušky slova: eseje o americké literatuře a humanistické tradici* (Trials of the Word: Essays in American Literature and the Humanistic Tradition, 1965). Širokého uznání se dostalo až jeho monografii o Edith Whartonové (1975), za níž dostal Pulitzerovu cenu.

**Mitchellová, Juliet** (1940)

Feministická kritička a psychoanalytička. Narodila se na Novém Zélandu, vystudovala však v Anglii (angličtinu na Oxfordu). Po ukončení studia učila na univerzitách v Leedsu a Readingu. V r. 1970 nechala akademické dráhy a živila se psaním a příležitostně učila na amerických a australských univerzitách. Ve své kritické praxi usilovala o sloučení feminismu, althusserlovského marxismu s Lacanovou psychoanalýzou. V současnosti pracuje jako psychoanalytička v Londýně a také přednáší. Je autorkou dvou svazků esejů a článků, *Psychoanalýza a feminismus* (Psychoanalysis and Feminism, 1974) a *Ženy: Nejdelší revoluce* (Women: The Longest Revolution. Essays on Feminism, Literature and Psychoanalysis, 1984).



**Mukařovský, Jan** (1891–1975)

Hlavní představitel českého uměnovědného strukturalismu v literární vědě. Narodil se 11. 11. 1891 v Písku v rodině středoškolského profesora matematiky. V roce 1925 se přestěhoval do Prahy, o rok později se stal členem Pražského lingvistického kroužku, v r. 1929 se habilitoval estetickou studií *Máchův Máj* (1928) jako docent estetiky na Univerzitě Karlově. Od r. 1931 učil také na FF v Bratislavě, kde byl v r. 1934 jmenován profesorem (v Praze až v r. 1937). Po r. 1948 se přiklonil k marxismu a to mu umožnilo, aby v letech tuhého stalinismu, 1948–53, se stal rektorem Univerzity Karlovy a v období 1952–62 ředitelem Ústavu pro českou literaturu.

Na počátku své dráhy Mukařovský navázal jednak na ruský formalismus (Šklovskij, Jakobson), jednak na domácí tradici estetického formalismu (Hostinský, Zich, Šalda), později však Mukařovský směřoval ke svébytnému pojetí strukturalismu.

Mezi jeho nejvýznamnější studie patří např. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty" (1936), „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka" (1938), *Genetika smyslu v Máchově poezii* (1938) a „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka" (1939), kde pracuje s terminem *sémantické gesto*.

**Saussure, Ferdinand de** (1857–1913)

Švýcarský lingvista, všeobecně považován za zakladatele strukturalismu a moderní lingvistiky vůbec. Studoval v Německu (Lipsko) a ve Francii (Paříž). Roku 1891 se vrátil do rodné Ženevy, kde pro něho zřídili na místní univerzitě katedru lingvistiky. V roce 1916 jeho žáci sebrali a vydali jeho přednášky po názvem *Kurs obecné lingvistiky*. Tato kniha se významně zasloužila o to, že lingvistika se dostala do popředí zájmu humanitních věd.

**Showalterová, Elaine** (1941)

Přední americká feministická kritička. Showalterová (za svobodna Cottlenová) se narodila 21. 1. 1941 v Bostonu v židovské rodině (její otec pocházel z Kijeva). Vystudovala proti vůli svých rodičů, titul M.A. získala v r. 1964 na Brandeisově univerzitě. Doktorát obhájila na Kalifornské univerzitě v Davisu (1970) a nato nastoupila na anglistiku na prestižní Rutgersově univerzitě, konkrétně na Douglass College (kolej pro ženy). Koncem 60. let se zapojila do feministického hnutí a prosazovala nový přístup v feministické kritice, který nazvala *gynokritika*. Gynokritika upouští od kritického zkoumání diskriminačních postupů hlavního proudu mužské literatury a zaměřuje se na ženskou literaturu a zkoumá, jak žena vytváří svůj vlastní smysluplný svět.

Její nejznámější kniha *Jejich vlastní literatura* (A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing, 1977) měla velký vliv na rozvoj feministické kritiky. Showalterová tu podrobila kritice dvojí měřítko, uplatňované v 19. století na spisovatele a spisovatelky, a pokusila se o rekonstrukci šíře a hloubky ženské literární tradice. V další knižní studii z r. 1985, *Ženská choroba: ženy, šílenství a anglická kultura 1830–1890* (The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1890), se Showalterová vydala za hranice literatury. V posledních letech již programově přechází od studia britské literatury a kultury k americké literatuře.

**Trilling, Lionel** (1905–1975)

Americký kritik, představitel liberálně-humanistického proudu poválečné kritiky, ve své době jedna z nejvlivnějších osobností americké kultury. Narodil se 4. července 1905 v New Yorku v židovské rodině (rodiče pocházeli z východní Evropy). Akademickou dráhu zahájil

na Kolumbijské univerzitě v New Yorku v r. 1932. Přes počáteční potíže kvůli svým radikálním levicovým názorů a sympatiím k marxismu a freudismu a údajně i kvůli svému židovskému původu na této univerzitě vytrval. Trilling je často označován za „kulturního kritika", neboť se na rozdíl od formalistů zajímal o vztah díla a společenského (kulturního) kontextu. Trilling se považoval za pokračovatele humanistické tradice Matthew Arnolda a ovlivnil jiné kritiky, např. Harolda Blooma. K Arnoldovi se přihlásil hned svou první studií, *Matthew Arnold* (1939), jež si vydobyla všeobecné uznání. Následovala neméně úspěšná monografie *E. M. Forster* (1943). V roce 1950 vydal svou nejznámější knihu esejů, *Liberální imaginace* (The Liberal Imagination), v níž zasadil liberalismus do tradice evropského humanismu, a z této pozice hodnotí současnou i minulou literární tvorbu. Trilling vytýčuje jako ústřední tematický konflikt velké literatury spor jedince s kulturou, která ho obklopuje a ovládá. Trillingovy eseje z 60. let byly podrobeny kritice zleva pro údajně konzervativní postoje. Až jeho poslední knižní studie, *Sincerity and Authenticity* (1972) se setkala s všeobecným příznivým ohlasem.

**Warren, Robert Penn** (1905–1989)

Americký prozaik, básník, dramatik a literární kritik, jeden z čelných představitelů *nové kritiky*. Warren se vždy považoval spíše za spisovatele než za kritika a kritika také stojí spíše na okraji jeho činnosti. Je nositelem mnoha prestižních literárních cen a jako jediný americký spisovatel obdržel Pulitzerovu cenu za prózu (román *Všichni jsou zbrojnoši králova*, 1946, česky 1970, 1977) i za poezii (dokonce dvakrát). Přesto jako spoluautor textových rozborů *Jak rozumět poezii* (Understanding Poetry, 1938) a *Jak rozumět próze* (Understanding Fiction, 1943) poznamenal kritickou praxi v Americe na několik desetiletí.

Warren studoval na Vanderbiltově univerzitě v Nashvillu. Tam se také seznámil s mladým univerzitním učitelem John Crowe Ransomem a ten ho v r. 1922 uvedl do kroužku literárních adeptů *Běženců* (The Fugitives), jehož nejvlivnější členové koncem 20. let založili literární hnutí tzv. *agrárníků* (The Agrarians). Na Louisianské státní univerzitě se v r. 1934 sblížil s dalším významným představitelem pozdější *nové kritiky*, Cleanth Brooksem. Společně napsali několik velice úspěšných učebnic a zasloužili se o rozšíření novokritické metodologie literární analýzy.

**Weissbergová, Liliane** (1953)

Literární kritička, narozená ve Vídni. Vystudovala berlínskou Freie Universität (1977). Pokračovala ve studiu na Harvardově univerzitě, kde v r. 1984 získala doktorát. V letech 1983–89 učila na Johns Hopkinsově univerzitě a od roku 1992 působí na Univerzitě v Pensylvánii, od roku 1995 ve funkci vedoucího katedry Srovnávacích literatur a literární teorie. Je autorkou monografií *Geistersprache: Philosophischer und literarischer Diskurs im späten achtzehnten Jahrhundert* (1990) a *Edgar Allan Poe* (1991). Obě studie vyšly v německém nakladatelství Verlag. Jako editorka se podílela na řadě dalších publikací a odborných studií.



# BIBLIOGRAFIE


Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 5. vyd. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.

—. *The Mirror and the Lamp*. 1953. London: Oxford UP, 1971.

Aristotelés. *Poetika*. Přel. Milan Mráz. Praha: Svoboda, 1996.

Arnold, Matthew. "The Function of Criticism at the Present Time", 1864, *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

Barthes, Roland. Nulový stupeň rukopisu. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997. 7–80.

Benoist, Luc. *Znaky, symboly a mýty*. Přel. Zdeněk Hrbata. Praha: Victoria Publishing, 1995.

Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Borklund, Elmer, ed. *Contemporary Literary Critics*. 2. vyd. New York: Macmillan Publisher, 1982.

Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster, 1987.

Brooks, Cleanth a Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 3. vyd. 1938. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Campbell, Joseph. *Mýty. Legendy dávných věků v našem denním životě*. Přel. Vladimír Lechný. Praha: Pragma, 1998.

Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. New York: Doubleday, 1957.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1982.

—. *Structuralist Poetics*. 1975. London: Routledge, 1989.

Davis, Con a Ronald Schleifer. *Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. Harlow: Longman, 1991.

*Derrida*, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.

—. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Přel. Miroslav Petříček, ed. Bratislava: Archa, 1993.

Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

Donovanová, Josephine, ed. *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. 2. vyd. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

Durozoi, Gérard a André Roussel, *Filozofický slovník*. Praha: EWA Editions, 1994.

Eliade, Mircea. "Myth and Mythical Thought". *The Universal Myths*. Ed. Alexander Eliot. 1976. New York: Meridian, 1990. 14–40.

Eliot, Alexander, ed. et al. *The Universal Myths*. 1976. New York: Meridian, 1990.

Eliot, T. S. *O básnictví a básnících*. Ed. a přel. Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991.

Eagleton, Terry. „Co je literatura?" *Tvar* 2, 27. 1. 1994.

—. *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*. 1984. Trowbridge: Verson, 1991.

Emerson, R. W. *Selected Essays*. Ed. Larzer Ziff. Harmondsworth, Penguin Books, 1985.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

Fish, Stanley. "Normal Circumstances, Literal Language, Direct Speech Acts, the Ordinary, the Everyday, the Obvious, What Goes Without Saying, and Other Special Cases", *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.

Foucault, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994.

Frazer, J. G. *Zlatá ratolest* (The Golden Bough, 1890). Přel. Libuše Boháčková. 1977. Praha: Odeon, 1994.
Freud, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1990.
—. *Výbrané spisy* I, 2. vyd., přel. Jiří Pechar a Evžen Wiškovský. Praha: Avicenum, 1991.
—. *Totem a tabu. Vtip*. Přel. Ludvík Hošek. Praha: Práh, 1991.
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. Hardmondsworth: Penguin, 1990.
Gold, Eric. *Mythical Intentions in Modern Literature*. Princeton: Princeton UP, 1981.
Greenecová, Gayle a Coppélia Kahnová, ed. *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism*. London and New York: Routledge, 1993.
Jay, Gregory S. Jay, ed. Modern American Critics, 1920–1955. *Dictionary of Literary Biography* 63. Detroit: Gale Research Company, Book Tower, 1988.
—. Modern American Critics Since 1955. *Dictionary of Literary Biography* 67. Detroit: Gale Research Company, Book Tower, 1988.
Hartman, Geofrrey. *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1981.
Hilský, Martin. *Anglosaská kritika*. Praha: Univerzita Karlova, 1976.
—. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995.
Hopcke, Robert H. *Průvodce po Sebraných spisech C. G. Junga*. Přel. Jan a Kristina Černí. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993.
Chvatík, Květoslav. *Strukturální estetika*. Praha: Victoria Publishing, 1994.
Jaffé, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Přel. Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1998.
Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbcová, Tereza Pokorná. Praha: H&H, 1995.
Jameson, Fredrick. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1981.
Jařab, Josef. „O některých problémech teorie moderního románu v anglosaské literární vědě a kritice". *Česká literatura*, roč. 15, 1967, 243–269.
Johnsonová, Barbara. *The Critical Difference*. 1980. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1982.
Jung, C. G. *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla*, II. sv. Brno: Nakl. Tomáše Janečka, 1998.
—. *Duše moderního člověka*. Přel. Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1994.
Kerényi, Karl a C. G. Jung. *Věda o mytologii*. Přel. Kristína a Jan Černí. Brno: Nakl. Tomáše Janečka, 1997.
Leavis, F. R. *The Great Tradition*. 1948. New York: 1963.
Lawrence, D. H. *Studie z klasické americké literatury*. 1924. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host, 1997.
Leavis, F. R. *The Great Tradition*. 1948. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
Lentriccha, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. 1962. Přel. Jiří Pechar. 1971. Liberec: Dauphin, 1996.
Levý, Jiří, et al., ed. *Západní literární věda a estetika*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
Lewis, R. W. B. *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. 1955. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
Longinus. On the Sublime. *Classical Literary Criticism*. Přel. T. S. Dorsch. Harmondsworth, Penguin Books, 1965.
Lyotard, Jean-Francois. *O Postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
Mannoni, Octave. *Freud*. Přel. Monika Čapková. Olomouc: Votobia, 1997.



Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Současná estetika*. 1960. Přel. Miloš Jůzl a Zdena Plošková. Praha: Odeon, 1985.
Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
—. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
Platón. *Kratylos*. Přel. František Novotný. Praha: Oikoymenh, 1994.
—. *Ústava*. Přel. Radislav Hošek. Praha: Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993.
Procházka, Martin. *Literary Theory. An Historical Introduction*. Praha: Philosophical Faculty, 1997.
Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999.
Reising, Russell. *The Unusuable Past*. New York: Methuen, 1986.
Selden, Raman a Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3. vyd. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
Silverman, Hugh J. *Inscriptions Between phenomenology and structuralism*. New York and London: Routledge & Kegan Paul, 1987.
Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. New York: Vintage, 1950.
Stanzel, Franz K. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.
Stevens, Anthony. Jung. Přel. Štěpán Kovařík. Praha: Argo, 1996.
Storr, Anthony. *Freud*. Přel. Jiří Mika. Praha: Argo, 1996.
Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. 1950. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
—. *Beyond Culture. Essays on Literature and Learning*. 1965. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
Watson, George. *The Literary Critics*. London: Chatto & Windus, 1964.
Wellek, René. *Concepts of Criticism*. 1963. New Haven and London: Yale University Press, 1969.
Wellek, Ren a Austin Warren. *Teorie literatury*. 1949, 1962. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.
Wimsatt, William K., Jr. a Cleanth Brooks. *Literary Criticism. A Short History*. New York: Knopf, 1957.
Wolfová, Virginia. *Vlastní pokoj* (A Room of One's Own, 1928). Přel. Martin Pokorný. Praha: Marie Chřibková, 1998.
Zeman, Milan a kol. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.
Zima, Petr V. *Literární estetika*. Přel. Jan Schneider. Olomouc: Votobia, 1998.

**PhDr. Michal Peprník, PhD.**

**směry literární interpretace xx. století (texty a komentáře**

Určeno pro posluchače Filozofické fakulty UP i širší knižní trh
Výkonný redaktor prof. PhDr. Jaroslav Macháček, CSc.
Odpovědný redaktor PhDr. Božena Hauptová
Technický redaktor RNDr. Anna Petříková

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Olomouc 2000

Vytisklo Polygrafické středisko VUP Olomouc
První vydání

**ISBN 80-244-0141-X**